

*aplicata
original
digitalizada*

AMANDIO MIGUEL DOS SANTOS

12457

**“SOLO ÉS MÃE GENTIL”
A QUESTÃO DA PINTURA DE
“PAISAGEM: CARÁTER E NATUREZA DO BRASIL”**

Dissertação de Mestrado em História da Arte
(Área de Concentração em História e Crítica da Arte)

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1993

AMANDIO MIGUEL DOS SANTOS

**“SOLO ÉS MÃE GENTIL”
A QUESTÃO DA PINTURA DE
“PAISAGEM: CARÁTER E NATUREZA DO BRASIL”**

Dissertação de Mestrado em História da Arte
(Área de Concentração em História e Crítica da Arte)

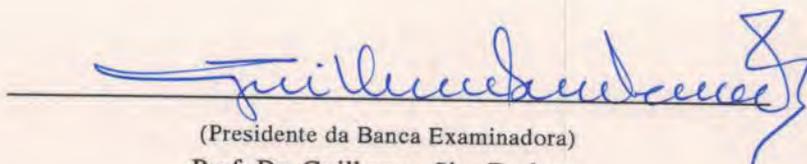
ORIENTADOR
PROFESSOR DOUTOR GUILHERME SIAS BARBOSA
Professor Emérito da Escola de Comunicação da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1993

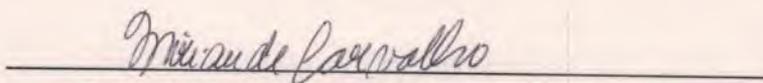
**“SOLO ÉS MÃE GENTIL”
A QUESTÃO DA PINTURA DE
“PAISAGEM: CARÁTER E NATUREZA DO BRASIL”**

AMANDIO MIGUEL DOS SANTOS

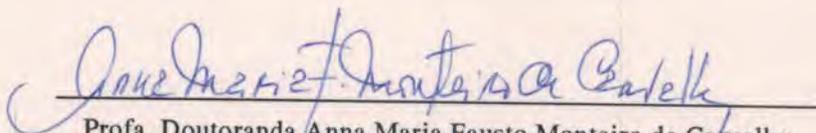
DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE
BELAS ARTES DO CENTRO DE LETRAS E ARTES DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.



(Presidente da Banca Examinadora)
Prof. Dr. Guilherme Sias Barbosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Miriam Therezinha Fonseca de Carvalho
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Doutoranda Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

SANTOS, Amandio Miguel dos

“Solo és mãe gentil”: a questão da pintura de “Paisagem: Caráter e Natureza do Brasil”. Rio de Janeiro, UFRJ, CLA, EBA, 1993.

ix, 235f., 32 il.

Dissertação: Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte).

1. Arte no Brasil

2. Visões da Natureza

3. Pintura de Paisagem

4. Imagem e Memorialismo

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título.

“Do que a terra mais garrida
Teus risonhos lindos campos têm mais flores
Nossos bosques têm mais vida
Nossa vida no teu seio mais amores.”

Osório Duque Estrada

“Mas o historiador da arte tem de considerar tanto as qualidades individuais como as nacionais. Só a interação destas com uma época é capaz de traçar um quadro completo da arte de um período dado, tal como o concebemos.”

Nikolaus Pevsner

“O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis, é uma das chaves de nosso tempo. Para compreendermos a nós mesmos e para nos expressarmos é necessário que conheçamos a fundo o mecanismo dos signos aos quais recorremos.”

Pierre Francastel

Dedico esta Dissertação aos servidores públicos que espartanamente trabalham no ensino, na pesquisa e na preservação da memória do patrimônio artístico nacional, em especial, aos companheiros de equipe da Divisão de Programas Educativo-Culturais do Museu Nacional de Belas Artes e, ainda, a todos os meus alunos, aos quais esta pesquisa se destina, para que reúna aqueles que conservarão vivo o compromisso de construir a História da Arte no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Aos Mestres de Sabedoria, que com justiça e amor constroem o conhecimento do Universo;

Aos pintores e a todos aqueles que, ao longo dos séculos, produzem ou preservam a documentação visual que se torna objeto de estudo e pesquisa para os historiadores da Arte;

Aos meus pais, Amandio e Maria do Céu, por sua ajuda e amparo em todos os momentos;

Ao Professor Dr. Guilherme Sias Barbosa, por sua orientação sensível e incentivo em todas as horas e a quem ofereço as descobertas aqui apresentadas;

Ao Prof. Donato Mello Júnior, por tudo que representa na historiografia da Arte no Brasil;

Às professoras Sonia Gomes Pereira, Maria Heloísa Fenelon Costa e Liana Silveira Noya, que compuseram a comissão no exame de seleção quando do meu ingresso ao Curso;

Aos professores Aluizio Ramos Trinta e Agenor Rodrigues Valle, por seus exemplos que dignificam a vida acadêmica;

Às professoras Ana Belluzzo, Liana Rosemberg, Margareth da Silva Pereira e Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, por todo o seu apoio e encorajamento profissional, pois sempre acreditaram no meu trabalho, o eterno reconhecimento;

À Professora Dra. Miriam Therezinha, que gentilmente aceitou o convite para compor a Banca Examinadora;

À Ana Maria e Márcia Loureiro, pela paciência e amizade ao longo destes anos;

Ao José Rodrigues Neto, pela localização dos textos bíblicos;

Ao Adilson e Tobias, pela tolerância e compreensão nas horas difíceis;

À toda equipe de Monitores do Museu, pela dedicação em suas funções e, em especial, a Sergio Alcântara e Vicente do Carmo, pelo empenho no exercício de suas tarefas;

Ao Antônio Rainha, pela revisão e a Carlos Velho, pela versão em inglês;

Ao Raul Lima e ao Antônio Caetano ("Tuninho"), pelas imagens que compõem a referência visual desta Dissertação;

Ao colega de curso, Carlos Terra, pelo auxílio na normatização deste trabalho;

À Sueli de Lima Teixeira que, com sua especial atenção, sempre nos recebe com ternura; e

Ao Sergio Laks que, com paciência interpretativa e virtuosismo profissional, diagramou e editorou este trabalho.

RESUMO

O homem vê e adapta a natureza a seus próprios interesses, ele a humaniza ou a destrói, tornando-a algo para si ou para o seu controle ou ainda a quer para uma interpretação aprazível ou pitoresca.

A noção de natureza, ou a que dela formamos, é uma idéia cultural. A idéia de natureza ou qualquer outro sentido que a ela se atribui, dependendo do período e do meio de expressão, tem no binômio arte-natureza um jogo de espelhos múltiplos com perguntas como: a arte espelha a natureza, ou a natureza é o espelho da arte?

A arte no Brasil testemunha o surgimento da pintura de paisagens, com a produção imagética dos pintores viajantes que aqui buscavam ou o exótico na paisagem ou o princípio documentalista e, assim, forneceram gradualmente vasto material para a produção de álbuns iconográficos que foram publicados nos centros culturais europeus e nacionais. Na cultura brasileira o binômio arte-natureza assume um perfil fugidivo e misterioso. A interpretação da natureza, no Brasil, nunca representou uma idéia abstrata, ao contrário, foi sempre evocada ora como domínio da ordem ora como restauração do caos.

As primeiras representações pictográficas das terras brasileiras encontram no pintor seiscentista Frans Post sua materialização. Nelas Post revela uma fascinação sobre a paisagem do desconhecido. As terras do Novo Mundo exerceram sobre Frans Post uma enigmática revelação do homem diante do mundo natural.

Já nos setecentos será Leandro Joaquim que terá na pintura de paisagem o objetivo de narrar cenograficamente a própria história de sua cidade, aspirando produzir uma documentação das localidades numa visualidade que revelaria um "olhar de visitante" à cidade, materializando em suas telas a descoberta da natureza como fenômeno estético.

Porém, nos oitocentos, com a implantação do ensino oficial da Academia Imperial de Belas Artes, tinha a pintura de paisagem uma atividade subordinada aos temas principais dos quadros e neles atuava como mero complemento. Entretanto, foi com os pintores viajantes que as observações da natureza se tornaram foco para a apreciação do mundo natural, que até então não havia sido explorado e descoberto em todo o seu potencial estético nos séculos anteriores da Arte no Brasil.

Assim, esta Dissertação visa interpretar/analisar a produção visual dos artistas que, diante da descoberta estética das paisagens que as "terras novas" lhe ofereciam, postularam um novo ideário imagético.

ABSTRACT

Man sees and adapts nature to his own interests. He humanizes or destroys it turning it into something for himself or under his control, or desires to draw a pleasant or picturesque interpretation from it.

The notion of nature, or that which we form of it is a cultural idea. Depending on the period in time and on the medium by whose means it is expressed, the idea of nature or any other sense attributed to it has, in the art/nature context, a set of multiple mirrors with questions such as whether art reflects nature, or nature is the mirror of art.

Art in Brazil witnesses the emergence of landscape painting in the production of images by traveler painters who came here searching either for the exotic in such landscapes, or moved by the desire to document what they saw, thus gradually providing vast material for the production of iconography albums that were published both in European and Brazilian cultural centers. In Brazilian culture, the art/nature context takes on a fleeting and mysterious profile. The interpretation of paintings depicting nature has never represented an abstract idea in Brazil. On the contrary, it has always been evoked either as the domain of order, or as the rehabilitation of chaos.

The first pictorial representations of Brazilian landscapes were those of the 17th century painter, Frans Post. In them, Post reveals a fascination for the landscapes of the unknown. The lands of the New World exercised on him an enigmatic revelation of man faced with the natural world.

In the 18th century, it was Leandro Joaquim who first had the objective of narrating the history of his own home town scenographically. His aim was to document the various localities as they would appear to the eyes of a vision. He materialized the discovery of nature as an esthetic phenomenon in his pictures.

However, in the 19th century, with the implementation of the official teaching by the Imperial Academy of Fine Arts, landscape painting was required to be subordinated to the principal themes of paintings and become a mere complement to them. Nevertheless, it was through the traveler painters that the observations of nature became the center of interest for the appreciation of the natural world, whose whole esthetic potential had not been explored and discovered in the previous centuries of Art in Brazil.

Thus, this dissertation aims to interpret/analyse the visual production of the artists who, faced with the esthetic discovery of the landscapes of the "New World", postulated a new set of image-based concepts.

SUMÁRIO

QUEM EXPÕE SE EXPÕE... À MANEIRA DE UMA NOTA PRELIMINAR	1
I. INTRODUÇÃO	7
II. A ARTE E A NATUREZA	19
II.1 DO BELO NATURAL AO BELO ARTÍSTICO	19
II.2 A ARTE IMITA A NATUREZA	29
II.3 A PAISAGEM NA ARTE	35
II.4 A PINTURA DE PAISAGEM: "O REAL E O SEU DUPLO"	40
III. FRANS POST E AS PAISAGENS TROPICAIS	50
III.1 SAUDADES DO BRASIL	50
III.2 UM OLHAR TOPOGRÁFICO SOBRE A PAISAGEM BRASILEIRA	57
III.3 UM <i>NÁUFRAGO</i> COMO ESPECTADOR	65
III.4 O TEATRO DO NOVO MUNDO OU ASCENSÃO E QUEDA DE UM PARAÍSO TERRESTRE	74
IV. A PINTURA DE PAISAGEM NOS ELÍPTICOS DE LEANDRO JOAQUIM	93
IV.1 A PINTURA ELÍPTICA: CONTEXTO, FORMA E SIGNIFICAÇÃO	93
IV.2 <i>CHINESICES</i> E <i>VEDUTISMO</i> NA PINTURA DOS ELÍPTICOS	104
IV.3 LEANDRO JOAQUIM E A CONSTRUÇÃO DO OLHAR	112
V. "SOLO ÉS MÃE GENTIL": A PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL OITOCENTISTA	139
V.1 "PAISAGEM: CARÁTER E NATUREZA DO BRASIL"	139
V.2 EMIL BAUCH: UM OLHAR SOBRE O NOVO MUNDO	147
V.3 O OLHAR MODERNO SOBRE A CIDADE: O PANORAMA DE VÍTOR MEIRELES	154
V.4 O RETRATO: A PAISAGEM E O SER NA FICÇÃO DAS IMAGENS	164
V.5 UMA LIÇÃO DE ANATOMIA: A NATUREZA MORTA NA PINTURA DA ACADEMIA	172
V.6 "SEGUINDO VIAGEM": MEMORIALISMO, SUJEITO E A PAISAGEM	177
VI. "VISÕES DO BRASIL" OU UMA NATUREZA REVISITADA... CONCLUINDO MAS NÃO TERMINANDO ...	184
VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
ANEXOS	201
ANEXO I: ENSAIO SOBRE A LITERATURA ARTÍSTICA NA BIBLIOGRAFIA BRASILEIRA	202
ANEXO II: IDENTIFICAÇÃO E LOCALIZAÇÃO DE PERSONAGENS OU PONTOS GEOGRÁFICOS NAS TELAS <i>MORTE DO PADRE FILIPE BOUREL</i> , <i>BATALHA DOS GUARARAPES</i> , <i>BATALHA DO AVAÍ</i> E <i>PLANTA DA CIDADE MAURÍCIA</i>	206
ANEXO III: RELAÇÃO DAS OBRAS ESTUDADAS: ACERVO DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES	210

QUEM EXPÕE SE EXPÕE...

À MANEIRA DE UMA NOTA PRELIMINAR

Por que fazer uma apresentação?¹ Pode parecer à primeira leitura algo atípico, transgressor das normas científicas que permeiam os trabalhos acadêmicos para titulação. Entretanto o faço por motivos que no decorrer do texto torno-os explícitos.

Peço a compreensão de todos que a lerem, pois para chegar até este momento, o percurso foi árduo, em cujo caminho as dificuldades surgidas se apresentavam quase intransponíveis e tornavam ameaçadora a possibilidade de conclusão do curso de Mestrado.

A inclusão desta parte no trabalho não compromete o todo da monografia, sua leitura é facultativa e não contém argumentação teórica. Contudo, lê-la é conhecer-me, viajar por meu tempo pretérito preparador e embrião deste momento. Obrigado por você compartilhar comigo do agora e incluir-se nos meus segredos mais íntimos, nas minhas dúvidas, inquietações e dificuldades. Aqui vamos...

Comecei minhas atividades profissionais fazendo o último ano do curso de graduação, em 1981, no Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro — MHERJ, em Niterói, popularmente conhecido por Palácio do Ingá, e por sermos uma pequena equipe (sete profissionais, incluindo a direção) dividía-mos as tarefas de forma indistinta. Este tipo de atuação, ao invés de conferir restrições, ofereceu a possibilidade do exercício freqüente da descoberta das

1. Esta iniciativa deve-se ao fato de nossa participação em um encontro, em dezembro de 1992, no Museu Lasar Segall/SP, cuja temática era a própria trajetória da instituição. Tudo foi analisado desde a criação do Museu Lasar Segall, incluindo, nas análises, o percurso da "vida" institucional e funcional. Uma espécie de Memorial.

grandezas e limitações de minha formação acadêmica e o confronto com o trabalho museográfico que acabara de iniciar.

Ao mesmo tempo, pude me aperceber das potencialidades que o exercício profissional em uma instituição museológica podia oferecer. Embora o MHERJ tivesse sido criado para ser o guardião da história do antigo Estado do Rio de Janeiro (antes da fusão com o Estado da Guanabara em 1975), os objetos que nele estão guardados formam um acervo eminentemente artístico constituído de pinturas, esculturas, mobiliário e arte decorativa, entre outros.

O período aproximado de dez meses de minha permanência no MHERJ e o contato freqüente com o público visitante permitiu que meu interesse se acentuasse cada vez mais na análise e leitura do objeto artístico, culminando com a montagem de uma exposição retrospectiva da obra de Lucílio de Albuquerque no 2º semestre de 1981.

Esta exposição teve intensa repercussão, pois foi a primeira grande exposição que o MHERJ organizava ao público niteroiense. E entre seus visitantes esteve presente o recém-nomeado diretor² do Museu Nacional de Belas Artes que reconheceu e elogiou o empenho de toda a equipe na recuperação e divulgação da obra do artista. Ao perguntar sobre a curadoria ficou surpreso ao saber que parte dela foi desenvolvida por um aluno do curso de Educação Artística da UERJ. Procurou-me e, parabenizando-me, fez um convite para integrar a equipe de trabalho que ora ele reorganizava no MNBA.

Destino ou maldição? O tempo ainda o dirá. Entretanto, no primeiro momento o impacto do convite foi suplantado por uma alegria incontida. Refeito da honraria, pois assim senti-me estupidamente "honrado", preparei a documentação necessária e fui devotar corpo e alma ao novo trabalho, participando do projeto Museus IV da Fundação MUDES (Movimento Universitário de Desenvolvimento Social, com sede no Rio de Janeiro).

O trabalho iniciou em março de 1982 na área de educação em museus³, na qual permaneço até a presente data e cujos objetivos primam em redefinir o espaço de um museu de artes não como mero expositor ou apresentador de objetos reconhecidos e

2. O cargo foi exercido entre outubro de 1981 e 17 de dezembro de 1990.

3. Esta área foi legitimada em todos os museus brasileiros no final dos anos 70.

institucionalizados da Cultura, mas através deles, fazer com que o vedor da obra perceba que ele também é um potencial criativo produtor de um saber e fazer artístico, se assim o desejar.

Pautei, portanto, no decorrer destes longos onze anos⁴ uma atitude espartana de compromissos com a sociedade brasileira, guardiã e mantenedora de um acervo inigualável e para quem deve ser exposto para o conhecimento de todos irrestritamente. Os projetos que desenvolvíamos para este intuito foram sempre bem recebidos pelos professores, alunos e as camadas mais populares dos nossos usuários. Em contrapartida tínhamos um grupo mais ortodoxo que refletia bem o discurso oficial, no qual a Educação não é prioridade. Mas ainda estamos na luta enquanto resistirem as forças.

Verifiquei também que, com o passar do tempo, nossas propostas e conceituação se esgotavam paulatinamente, visto não possuímos, e nem tão pouco ser uma prática institucional, uma vivência acadêmica que oferecesse a realimentação permanente de idéias, teorias e a aplicação efetiva da interdisciplinaridade sempre necessários às instituições dinâmicas, como é o caso dos museus.

Resolvi, portanto, retornar aos bancos universitários e fazer uma complementação pedagógica concluindo o curso de Pedagogia⁵. Entretanto se fazia necessário o estudo mais aprofundado do meu objeto de trabalho, a obra de arte, sua história e as teorias da produção artística. Fui então buscar estes conhecimentos no curso de Especialização em Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ⁶, devido a sua notoriedade nos círculos acadêmicos da época.

Sucesso total! O curso extremamente bem articulado possuía um corpo docente dedicado e incentivador. Ao concluí-lo fui encorajado por minha orientadora a prosseguir os estudos candidatando-me ao Programa de Mestrado em História da Arte na EBA-UFRJ. E aqui estou⁷.

-
4. Iniciei em 1982 pela Fundação MUDES; em janeiro de 1983 até fevereiro de 1985, contratado por serviços prestados e de março de 1985 efetivado no quadro permanente do MNBA.
 5. Fiz a habilitação em Supervisão Escolar (1987), posteriormente concluí a habilitação em Administração Escolar (1989), ambas na UERJ.
 6. Este curso é dividido em quatro semestres letivos, com um elenco de doze disciplinas. Está vinculado ao Departamento de História.
 7. Para freqüentar o curso foi necessário que eu trabalhasse em regime de plantão, aos finais de semana para compensar as oito horas semanais (em 40 h. de trabalho) em que me ausentava para assistir as aulas. Esclareço, aqui, que esta monografia em toda a sua totalidade refere-se ao estudo do acervo do MNBA e foi toda preparada durante os meus períodos de férias.

Ambos os cursos propiciaram uma nova atitude de trabalho com referenciais teóricos atualizados — desconhecidos na quase totalidade pelos demais técnicos do MNBA⁸ —, promovendo a implementação dos projetos já desenvolvidos, assim como o desdobramento em ações mais eficazes.

Entretanto, a maldição se faz cumprir com a malfadada “reforma” administrativa implantada pelo governo federal que se instalara em 1990. O mesmo diretor que me incluiu⁹ em sua equipe pede o meu afastamento de maneira juridicamente imotivada em julho do mesmo ano.

Desespero! Uma década de serviços prestados à sociedade brasileira, com dedicação e eficiência, se via ruir sem nenhuma explicação por parte da direção do Museu.

Novamente preparei toda a documentação, desta vez não mais para iniciar novo trabalho mas sim para resgatar o direito às atividades, prematuramente amputadas de forma cruel e planejada, e portanto recorri à justiça uma avaliação dos meus direitos trabalhistas¹⁰.

Justiça! Quatro meses depois o vínculo empregatício foi restabelecido e o retorno ao MNBA foi garantido através de mandado judicial aplicado, inclusive, com “força policial” conforme termos da juíza da 39ª JCI/TRT-RJ¹¹.

Após toda esta peregrinação e sucessivas vitórias, ocorreu a mudança na direção do museu. Todo o quadro funcional é reorganizado e apresentamos à nova administração nossas credenciais. Após análise da documentação, os servidores são remanejados e empossados em novas funções. Foi assim que em outubro de 1991 fui empossado na função de responsável técnico da área de educação do MNBA.

A partir de então, resgatei meu potencial espartano e reestruturei uma equipe e redefini

-
8. Em um universo de 130 servidores, apenas dois possuem curso de aperfeiçoamento, três, curso de especialização e três, curso de mestrado. Nesta estatística incluo minha titulação.
 9. Nem todos que iniciaram suas atividades no MNBA permaneceram no decorrer dos anos. Seus contratos não eram renovados. Houve, portanto, uma seleção durante estes anos.
 10. Durante estes meses tivemos o pagamento suspenso, dificultando nosso cotidiano. Até o momento não recebemos estes quatro meses, aguardando a sentença final do mérito. Neste ponto, vale destacar que o 2º semestre de 1990 foi bastante tumultuado por todos os motivos expostos e pelas freqüentes audiências no TRT, e assim não pude cumprir com as exigências burocráticas do curso de Mestrado, tendo encaminhado via SEDEX os trabalhos acadêmicos das disciplinas Elementos de Pesquisa em História da Arte no Brasil e Pintura do Brasil no Século XIX que, embora dentro do prazo fixado, os mesmos não passaram pela inspeção da Coordenação do Curso e, portanto, seus conceitos foram decrescidos de uma pontuação em seu valor (de A para B).
 11. Toda a documentação encontra-se no processo nº 1408/90 do TRJ/RJ e tem servido de orientação a processos congêneres.

nossa política de ação educativa-cultural¹² para o Museu. Nesta nova luta estabeleci como fundamentação teórica a aplicação do modelo conhecido no universo acadêmico como Metodologia Triangular do Ensino da Arte¹³ que se baseia; na história da arte, no fazer artístico (ou produção) e na leitura da obra de arte (fusão entre crítica e estética). A partir desta Metodologia argumentamos todos os nossos projetos, estudos e investigação em História da Arte.

Portanto, esta monografia, para obtenção do grau de Mestre, materializa exatamente a primeira etapa da Metodologia Triangular por nós desenvolvida no museu. Embora numa atitude solitária, muitas vezes incompreendida, que se transforma cotidianamente em posturas “guerreiras” na proteção do patrimônio artístico-cultural e na investigação do objeto artístico. Destaco, também, a ausência total de uma política cultural preservacionista do patrimônio, acarretando seu sucateamento, que é fato verificado em toda a imprensa nacional.

Enfim, é pelo exposto que faço do meu cotidiano uma prática espartana na investigação artística, numa luta contra a amnésia da memória artística nacional que a política pública tenta implantar, negando o saber ao poder do povo, e aproveito para reproduzir o diálogo entre o editor Garamond e o narrador Cassaubon: “[...] Mas é que a investigação precisa, como hei de dizer, de um certo espírito espartano. Do contrário, não se acreditaria nela.”¹⁴

12. Encaminhei memo nº 41/92/SEPEC-MNBA ao presidente do IBPC, apresentando estas novas propostas.

13. Movimento iniciado na década de 80 nos Estados Unidos pelo professor John Swift do Getty Center for Education in the Arts, intitulado DBAE — Discipline Based on Art Education. No Brasil a DBAE foi adaptada por Ana Mae Barbosa (ECA-USP), sob a denominação de Metodologia Triangular do Ensino de Arte.

14. Eco, Umberto. *O Pêndulo de Foucault*. São Paulo, Difel, 1989, p. 224.



IMAGEM 1

Luiz Fernando VERÍSSIMO

charge

Domingo, n. 867, ano 17
Jornal do Brasil, 13/12/1992

I. INTRODUÇÃO

“Estamos rodeados por coisas que não foram feitas por nós e que têm uma vida e estrutura diferente da nossa: árvores, flores, selva, rio, colinas e nuvens. Desde há séculos que nos inspiram curiosidade e respeito, e têm sido objetos de nosso prazer. Têmo-las recriado na nossa imaginação refletindo assim os nossos estados de espírito. E temos pensado nelas como elementos de uma idéia a que chamamos Natureza. A pintura de paisagem marca as fases da nossa concepção da Natureza.”¹

O que nesta citação pretende o autor ao dizer com “refletindo nossos estados de espírito” ou então com “marca as fases da nossa concepção da Natureza”? Que interpretação do olhar pretende Keneth Clark, ao fazer estes comentários?

É fato que este texto² delineia uma nova atitude deste historiador da arte em relação às obras que apresentam a pintura de paisagens. Estas análises não foram agrupadas³ nem estudadas como categoria em si, nem através de exposições⁴ ou de publicações, quando muito, as encontramos de forma diluída em alguns títulos ou em mostras expositivas⁵ de forma geral.

O tratamento da paisagem em pintura, embora dividido em categorias de naturalista e clássico, pitoresco e sublime, deriva sempre da observação da natureza.

1. Clark, Keneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa, Editora Ulisséia, s.d., p. 19.

2. O texto integral data de 1949 e foi a primeira tentativa sistematizada do estudo da pintura de paisagens.

3. A Professora Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo da FAU-USP desenvolve uma pesquisa analítica intitulada *Os pintores viajantes e a visão da Natureza*. Esta abordagem se inicia a partir do século XVI indo até as primeiras décadas do século XX.

4. A pesquisa *Os pintores viajantes e a visão da Natureza* está dividida em módulos cuja proposta é também fazer uma exposição ligando a pesquisa acadêmica às imagens estudadas, para uma melhor compreensão do público.

5. Na reorganização da Galeria de Arte no Brasil — Século XVII ao XIX no MNBA — se teve a preocupação em reorganizar estas obras em uma única lateral da galeria, para melhor análise do público.

A interpretação imagética⁶ da natureza tem seu aparecimento⁷ e desenvolvimento desde a Idade Média, porém é nos setecentos⁸ que assistimos ao nascimento de temas específicos do paisagismo em pintura. Não só as artes plásticas viram essa natureza. Esta experiência se verifica, também, em uma extensa literatura⁹ que se produziu a partir dos séculos XVII, XVIII e ao longo do século XIX e que se debruça sobre as relações entre arte e a visão da natureza¹⁰.

“Estes escritos delinçiam uma nova sensibilidade em relação à paisagem e ao entorno da existência humana que é indissociável da própria questão do conhecimento e instauram um novo significado e uma nova função para a arte e para a arquitetura. Entretanto, essas reflexões em torno de temas comuns desdobram-se de maneira diferenciada e cristalizaram noções, atitudes e formas que, embora muitas vezes até mesmo antagônicas, estiveram sempre associadas à mesma palavra — ‘natureza’.”¹¹

É certo que essas incursões possuem implícitas a obsessão pela origem. Esta observação entendida como o “começo histórico”¹² ao invés da gênese ou a atemporalidade, pois se

“a origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo, de lado dos deuses, e para narrá-la se conta sempre uma teogonia, o começo histórico seria baixo, irônico.”¹³

Assim, os pintores de paisagem se encontram diante de “vistas” bem definidas, de lugares famosos pela beleza ou pela história. compostos de elementos naturais e humanos a serem imortalizados. O pintor paisagista fará sua peregrinação entre o campo — “mais anônimo e

-
6. Nossos referenciais são para a pintura no Ocidente. Somente nos meados do século XIX é que pintores conheceram a arte do Oriente no movimento do “japonesismo”.
 7. Ver esta abordagem na Introdução do livro de Keneth Clark, *A Paisagem na Arte*.
 8. A Itália teve uma escola de pintura dedicada ao “vedutismo” (veduttas), na qual Canaletto e Francesco Guardi foram seu ponto máximo na pintura.
 9. Além da literatura oficial cabe destacar os diários de viagem e as cartas das descobertas das “terras novas”. Como exemplo, a carta de Pero Vaz de Caminha sobre a descoberta do Brasil.
 10. Ver os verbetes Natureza e Mundo, ambos de Gianni Micheli na Enciclopédia vol. 18. Einaudi.
 11. Ver Margareth Pereira, em *Arquitetura Brasileira e o Mito*, *Revista Gávea*, n. 8, Rio de Janeiro, 1990, p. 3.
 12. Flora Süssekind também analisa este postulado em seu livro *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, cap. 1.
 13. Foucault, M. Nietzsche, a Genealogia e a História, em *Psicofísica do poder*, p. 18.

universal em termos geográficos naturalistas”¹⁴ — e a cidade, mais estruturada e identificada com novos referenciais em consequência da intervenção humana.

Ao mesmo tempo observamos uma obra de ficção para estas paisagens, nas quais são incluídas freqüentemente ruínas numa atmosfera enigmática na reconstrução de um passado ou presente momentâneo. Um outro aspecto é o da reprodução fiel das localidades¹⁵ como “precisas identidades geográficas, visitadas ou a serem visitadas”¹⁶.

Nesta relação arte-natureza temos o princípio aristotélico da arte como imitação da natureza¹⁷. Seu postulado enuncia que

“[...]o princípio orientador na relação é dado pelo momento objetivo que, porém, sendo também uma substancialização dos critérios que inspiram a arte, traz em si o momento subjetivo como elemento constitutivo. A acentuação da objetividade da natureza é, no entanto, significativa em si mesma e plena de consequências”¹⁸.

Portanto, os pressupostos da corrente aristotélica fornecem os primeiros indícios de resposta às indagações de Keneth Clark, abolindo, assim, a idéia abstrata de natureza na Renascença e assumindo uma pluralidade de significados.

Na cultura brasileira o binômio arte-natureza assume um perfil fugidio e misterioso na sua diversidade¹⁹, ou exemplar. A interpretação da natureza, no Brasil, nunca representou uma idéia abstrata, ao contrário, foi evocada ora como o domínio da ordem, ora como o domínio do caos²⁰.

Esta pintura da paisagem brasileira teve sua implantação²¹ e expansão por pintores viajantes²². Alguns deles buscavam o exótico na paisagem ou o princípio documentalista e

14. Letts, Rosa Maria. Acenos históricos sobre a representação da paisagem noturna italiana. In: *Itália ao Luar*. (catálogo de exposição no MNBA), p. 15.

15. No Romantismo era comum a introdução nas pinturas de ruínas inexistentes as localidades pintadas.

16. Letts, Rosa Maria. *op. cit.*, p. 15.

17. Texto *A Poética* de Aristóteles.

18. Gianni, Michele. *op. cit.*, p. 47.

19. Ver Margareth Pereira. *op. cit.*, p. 5.

20. Os panoramas de Vítor Meireles sobre o Rio de Janeiro expressam bem esta noção.

21. No caso deste trabalho iniciaremos com as obras de Frans Post.

22. Apresentei o rastreamento das obras destes artistas em um trabalho para a disciplina Elementos e Pesquisa e Análise da História da Arte no Brasil — EBA/UFRJ.

forneceram vasto material para álbuns iconográficos que se publicaram²³ e que foram muito divulgados em grandes centros da Europa. Não só estes álbuns²⁴ tiveram grande repercussão mas vale destacar também que os pintores viajantes do século XIX se instalaram muitas vezes em ateliês de renomados artistas locais ou então fundavam suas próprias oficinas²⁵.

Observa-se, ainda, que os pintores viajantes que por aqui andavam expunham seus trabalhos nas Exposições Gerais de Belas-Artes. É necessário então entrelaçar a vida cultural brasileira com a transformação estilística da época na Europa, pois os artistas imigrantes²⁶ contribuíram para estruturar a criação artística no Brasil²⁷. A pintura e a escultura apresentavam-se, nos oitocentos, mais diversificadas graças a sua laicização progressiva da temática e em especial com a expansão da retratística, para qual negligenciar a colaboração dos pintores viajantes é reduzi-la ou esteriotipá-la pela aplicação de conceitos estéreis.

O acervo da produção destas imagens representa fato imprescindível de análise nas artes visuais nacionais, pois estas obras figuraram com freqüência nas Exposições Gerais, ganhando corpo próprio e fortalecendo a pintura de paisagem a tal ponto que, na Exposição Geral de 1859, foi apresentada uma série de quadros cujo conjunto intitulou-se “Paisagem — caráter e natureza do Brasil”. Verifica-se que estas obras deram, inclusive, um impulso a que paisagistas renomados — ao verem a beleza e fascínio de nossa vegetação representadas em telas, viessem ao Brasil e projetassem famosos jardins²⁸ no urbanismo brasileiro como, por exemplo, Glaziou ao reformar o Passeio Público do Rio de Janeiro, a Quinta da Boa Vista e o projeto do Parque São Clemente, em Nova Friburgo, que conserva quase a totalidade de seu traçado original. Só a visão conjunta²⁹ do número de obras desses artistas permite o estudo adequado da dimensão dos europeus itinerantes vindos ao Império do Brasil e a compreensão do significado do acervo artístico iconográfico produzido por estes pintores³⁰.

23. Analisar-se-á, neste trabalho, o álbum iconográfico de Emil Bauch guardado na coleção do MNBA.

24. Os diários de viagem fornecem também valioso material literário e iconográfico. O próprio D. Pedro II em sua viagem ao Nordeste produziu um deles e está guardado no Museu Imperial. Vale lembrar, também, os álbuns iconográficos das expedições científicas.

25. O artista Briggs teve no Rio de Janeiro sua própria oficina.

26. Inventariaram-se 243 artistas no século XIX.

27. O primeiro teórico brasileiro a abordar este capítulo na Arte Brasileira foi o professor Mário Barata.

28. Este capítulo na história do urbanismo brasileiro merece ser revisto, recebendo um estudo sistematizado.

29. Localizou-se em coleções públicas no Rio de Janeiro um total de 550 obras, não se incluindo as peças isoladas dos álbuns de viagem.

Porém, é de se observar que estes mestres que aqui chegaram eram artistas categorizados no seu ambiente de origem e transmitiam seus conhecimentos aos artistas locais, moldados no universo simbólico dos estilos dominantes na Europa e por vezes totalmente distanciados da realidade brasileira. Acoplado a esta prática havia o modelo oficial imposto pela Academia que fora estabelecido por uma relação de poder através de um sistema de arte ligado ao mecenato do Estado.

Estes episódios da arte no Brasil, desde há muito tempo, vêm sendo salientados para uma necessidade sistematizada de estudo. Em 1949 o historiador norte-americano Robert Smith assinalava:

“[...]é preciso que seja feito um apelo especial com relação ao desprezado século XIX [...] O período do Brasil Imperial com sua Academia constitui um dos capítulos mais brilhantes da Arte da América Latina.”³¹

Mas recentemente na apresentação do catálogo *Arte Moderna no Salão Nacional*, o professor Mário Barata diz: “A história do academismo no Brasil ainda não foi escrita. A da modernidade vem sendo levantada [...]”³². Com base nesta declaração verifica-se que, na trajetória das artes visuais no Brasil, o período que fundamenta a “natureza” do ver na cultura brasileira é esquecido em detrimento de movimentos mais atuais por, talvez, serem estes, de maior facilidade de análise, pela proximidade e reconstrução do espaço/tempo.

Entretanto, os movimentos que construíram a modernidade brasileira têm sua origem nas inquietações dos artistas que, preocupados entre tradição e ruptura, ousaram questionar e intervir no ensino da Academia de Belas Artes e, desta forma, contribuíram com a origem das transformações nas artes plásticas do Brasil.

Observa-se, porém, que para fazer o levantamento da história do academismo no Brasil é necessário percorrer as galerias do Museu Nacional de Belas Artes, pois este é o guardião da

30. Espera-se que a professora Dra. Ana Belluzzo consiga concluir a pesquisa *Os pintores viajantes e a visão da Natureza*.

31. Smith, Robert. *Manual de bibliográficos de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, Gráfica Editora Souza, p. 24.

32. Mário Barata in Catálogo *Arte Moderna no Salão Nacional*. Rio de Janeiro, FUNARTE (apresentação).

maior coleção pública de arte no Brasil do século XIX. Todavia, analisar somente a produção artística deste período é empobrecer a historiografia da arte brasileira, pois recorrer à produção destas imagens sem verificar a formação da Academia, de seus professores e os conceitos teóricos-formais e métodos aos alunos, assim como a proteção e financiamento do ensino artístico pela Família Imperial, é ser impreciso na exploração das imagens e desgastá-las pelo uso abusivo de teorias estético-formais que analisam as artes visuais no Brasil oitocentista com os mesmos conceitos da produção artística europeia daquele período³³.

Desta forma, é necessário que não só se organizem museograficamente as exposições mas que se explore os acervos transdisciplinarmente, pesquisando-os e formulando teorias que decodifiquem as imagens produzidas de um período no espaço-tempo em uma cultura. E que técnicos e curadores responsáveis por estes acervos devolvam à sociedade uma análise sistematizada dos mecanismos da produção imagética e de suas possíveis significações.

Assim sendo, quando se apresentou o ante-projeto para esta dissertação, dividiu-se em quatro tópicos, ou linhas de ação para a pesquisa, que foram separados, destacando-se:

- 1) a formação do artista brasileiro e as concepções estéticas orientadoras da visualidade brasileira no século XIX, principalmente os textos teóricos das aulas inaugurais e os discursos feitos pelos diretores para a Congregação da Academia. Levar-se-á em consideração as reformas e orientação do ensino feitas no 1º Reinado, 2º Reinado e na República até as duas primeiras décadas deste século;
- 2) Avaliação dos critérios de julgamento dos Salões, pois são estes os precursores da crítica de arte no Brasil e de como os pintores viajantes residentes aqui contribuíram com uma nova proposta formal. Neste ponto é fundamental os Prêmios de Viagem e o intercâmbio com outros centros europeus;
- 3) o reconhecimento das artes plásticas brasileiras no cenário mundial com a participação do Brasil nas Exposições Universais, a partir de 1862, obtendo premiações internacionais.
- 4) uma análise do movimento que ficou conhecido como a “Revolta dos Modernos” (1888) até

33. Devem-se analisar as teorias estéticas trazidas por Debret e os quadros da Missão Artística Francesa, assim como as contribuições dos Prêmios de Viagem inovados em 1845.

detonar no Salão dos Independentes (1889) que foi o 1º marco da modernidade nas artes visuais no Brasil, como também os influenciadores da reforma de ensino da Academia.

Portanto, estudar as Exposições Gerais e, posteriormente, os Salões era a linha pontual do anteprojeto que tinha como título *O Brasil que insiste em pintar*, aforismo de Manuel Bandeira que dizia: "O Brasil insiste em pintar. A prova disso é o Salão de nossa Escola de Belas Artes. [...] Assim, o Salão representa uma atividade considerável."³⁴

Entretanto era um projeto audacioso para uma empreitada solitária. Contudo rendeu seus frutos, pois no 1º semestre de 1991 através do convite da professora Dra. Ana Maria de Moraes Belluzzo (FAU-USP) se iniciou, em conjunto com outros pesquisadores daquela universidade, o rastreamento de artistas viajantes e suas obras relativas à pintura de paisagem em coleções públicas ou privadas no Rio de Janeiro³⁵.

Nesta nova proposta, e a partir do levantamento das obras, modificou-se a primitiva proposição e decidiu-se por uma análise específica das obras de pintura de paisagem na coleção do Museu Nacional de Belas Artes, intitulado-se esta nova fase "Solo és mãe gentil": a questão da "Paisagem: caráter e natureza do Brasil".

Esta reviravolta não se deu de forma oportunista como fruto de um pensamento ambientalista culminado com a Rio- 92³⁶. Lembra-se aqui que esta redescoberta do "paraíso" já há muito se vinha ensaiando, inclusive com as novas tecnologias da imagem, na qual a TV produziu séries jornalísticas e novelas³⁷ que abordaram, de forma inusitada, a temática da paisagem natural e cultural no território brasileiro.

Como objetivo neste trabalho, analisar-se-ão as questões que permearam a visão da natureza na pintura de paisagem, na coleção do acervo do Museu Nacional de Belas Artes e se fará caminho, transitando pelas descobertas dos pintores viajantes ou não, e se interpretará a

34. Artigo publicado no jornal *A Província*, São Paulo, 13/9/1928.

35. Nesta dissertação utilizar-se-á somente o conjunto de obras da coleção do MNBA.

36. Reunião ocorrida em junho de 1992 no Rio de Janeiro, envolvendo países ligados à ONU, e que discutiu os destinos ambientalistas de preservação ecológica do planeta.

37. Destaca-se em especial a TV Manchete com o vídeo *Amazônia* e as novelas *Pantanal* e *Ana Raio e Zé Trovão*. Ressalta-se que os críticos de TV analisavam estas obras como se tivessem uma linguagem "Zen" em suas imagens.

“visão exótica” do mundo tropical, (des)velando as estratégias do imaginário contidas nestas obras.

Confrontar as observações da natureza por estes artistas, tornando-as um foco para a apreciação da diversidade do mundo natural que até então não havia sido explorado e descoberto esteticamente em séculos anteriores, excetuando-se, no caso brasileiro, Leandro Joaquim (século XVIII) no Rio de Janeiro.

Porém, enquanto exploradores, estes pintores extraíam elementos característicos da flora, fauna ou gentio e como geógrafos escolhiam recantos de plenitude natural ainda não atingidos pela mão humana nas terras do Novo Mundo que tinham sua própria luz, suas cores, seus próprios rebanhos e flores.

Portanto, é interpretar/analisar a produção artística destes pintores que começava a assumir uma postura narrativa na qual a nova realidade, que surgia com a descoberta das “terras novas”, servia como base para uma inventiva criação estética a ser apreciada.

Assim, este estudo sobre a pintura de paisagem e a visão da natureza desenvolveu-se a partir da formulação de três hipóteses:

- que a pintura de paisagem denota uma dualidade no jogo “Afirmação-Homem” contra “Presença-Natureza”³⁸;
- postular sobre as questões da visão da natureza e seus desdobramentos no binômio natureza-artifício³⁹, no qual a intervenção humana redefine o mundo natural ao seu redor; e
- de como natureza-artifício torna-se um princípio paradoxal, no qual a intervenção da arquitetura redefine os espaços, antes puramente naturais, entre afirmação-homem e presença-natureza através da elaboração da pintura dos panoramas que testemunhavam as naturezas artificializadas em eterna mutação, determinadas por um mundo sempre em movimento nas questões da modernidade.

38. Ver Margareth da Silva Pereira, *op. cit.*, p. 3.

39. *Idem, ibidem.*

Metodologicamente, o trabalho se estruturou apoiado no levantamento das obras⁴⁰ cujas imagens se referem as questões da arte-natureza, estudando artistas que de uma forma ou de outra lidaram com a especificidade da pintura de paisagens, quer sejam paisagens naturais — cenas do campo ou da cidade —, quer sejam paisagens culturais — urbanismo ou o gentio local.

Para tanto buscou-se, basicamente, apoio teórico em autores que privilegiam, na abordagem da História da Arte, as questões da visualidade. Portanto o primeiro pressuposto teórico é retirado de Panofsky, no qual conceitua a obra de arte como um “objeto feito pelo homem que pede para ser experimentado esteticamente”. Comparando forma e conteúdo, esse teórico desenvolve o conceito de que a idéia pode ser equilibrada e mesmo eclipsada pelo interesse da forma. O segundo postulado é de Keneth Clark ao analisar que a pintura de paisagem “marca as fases da nossa concepção da Natureza”.

Assim sendo e a partir do cruzamento destes dois postulados dividiu-se em quatro momentos a pintura de paisagem da Arte no Brasil, através, com quase total exclusividade, das coleções do Museu Nacional de Belas Artes⁴¹:

- 1º momento: A pintura do século XVII e as questões da visão do paraíso e a possível reedificação do paraíso terrestre como forma de implantação de um novo sistema de poder;
- 2º momento: O século XVIII e a pintura de paisagem como propaganda de Estado. A natureza artificializada com a intervenção estatal na suposta ideologia do bem-estar social e as conseqüências ao homem público;
- 3º momento: O ensino sistematizado de arte no Brasil — século XIX e a pintura de paisagem *in locu*. As vistas panorâmicas e a redefinição do olhar do espectador com a criação dos panoramas circulares e o novo olhar sobre a paisagem local, assim como sobre a pintura da natureza morta;

40. Optou-se em agrupar as imagens, que servem de análise ao nosso estudo, na abertura de cada capítulo, com o objetivo de facilitar a leitura das mesmas, assim como, de propiciar a melhor compreensão do texto.

41. Ressaltamos que é parte integrante desta dissertação um vídeo que procura sintetizar imagicamente as idéias pontuais deste trabalho. Este desdobramento, embora não entre na análise acadêmica como requisito para avaliação final, teve como objetivo reunir e destacar o conjunto total de obras pesquisadas, que se encontram expostas ou acondicionadas nas diversas reservas técnicas do MNBA.

— 4º momento: A natureza compreendida como representação da “natureza humana” legada à história humana, pela qual a arte não cessa de elaborar e questionar. Neste jogo de sedução estabelecido entre o modelo humano e a concepção do artista se estabelece um fluxo renovado de sensações e metamorfoses que podem, quem sabe, ocultar intenções distanciadas do modelo original.

Portanto, a partir destas abordagens, tentou-se demonstrar que o sistema de arte apresenta os mesmos questionamentos e contradições que caracterizam um determinado momento sócio-político-econômico⁴². E, também, verificam-se traços específicos que permitem constatar verdadeiros subsistemas de produção visual, facilmente observáveis na pintura de paisagem na arte no Brasil e em especial, nos colecionadores.

42. A Escola de Comunicação da UFRJ ofereceu, no 1º semestre de 1991 na Disciplina *Teoria dos meios de comunicação I*, o curso “Visões do Brasil”, com o prof. Joel Rufino dos Santos. O objetivo do curso era analisar, em textos luso-brasileiros, as diversas visões do Brasil implícitas ou explícitas em textos literários clássicos.



IMAGEM 2

Nicolau Antonio FACCHINETTI
São Tomé das Letras, MG 1876 (detalhe)
óleo sobre tela
56 x 93 cm



IMAGEM 3

Nicolau Antonio FACCHINETTI
São Tomé das Letras, MG 1876 (detalhe)
óleo sobre tela
56 x 93 cm

II. A ARTE E A NATUREZA

A noção de natureza, ou a que dela formamos, é uma idéia cultural ligada à verdade do homem e sua interpretação do mundo, que tanto por meio da arte, da filosofia e da ciência se expressa, não cessando de elaborar, refletir e questionar. A idéia de natureza ou qualquer outro sentido que a ela se atribui, dependendo do período e do meio próprio de expressão, tem no binômio arte-natureza um jogo de espelhos múltiplos com perguntas como: a arte espelha a natureza, ou a natureza é o espelho da arte ou seriam um e outro o reflexo do espírito?

II.1 DO BELO NATURAL AO BELO ARTÍSTICO

“O Filósofo — Estamos curiosos. Sendo tão rústica em tuas montanhas, em teus desertos, em teus mares, gostaria de saber como te revelas, no entanto, tão engenhosa em teus animais, em teus vegetais.

A Natureza — Minha pobre criança, quer que eu te diga a verdade? É que me foi dado um nome que não me convinha: chamam-me natureza, mas sou inteiramente arte.

O Filósofo — Essas palavras perturbam todas as minhas idéias. Como? A natureza não seria senão a arte?

A Natureza — Sim, sem dúvida. Não sabes que existe uma arte infinita nesses mares, nessas montanhas que achas tão rústicos? Não sabes que todas essas águas gravitam para o centro da terra, não se elevando senão por leis imutáveis, que essas montanhas que cinzem a terra são os imensos reservatórios das neves eternas que produzem sem descanso essas fontes, esses lagos, esses rios, sem os quais meu gênero animal e meu gênero vegetal pereceriam? E quanto ao que se chama meus reinos animal, vegetal, mineral, não vês mais que três; aprenda que

eu os tenho aos milhares. Porém se tu consideras somente a forma de um inseto, de uma espiga de trigo, do ouro e do cobre, tudo te parecerá maravilhas da arte”¹

Neste diálogo escrito por Voltaire em 1764, entre o Filósofo e a Natureza personificada, se reconhece na natureza uma manifestação artística que difere, somente, da arte humana pela maior perfeição e pelo seu aspecto infalível. O diálogo acima materializa um pequeno fragmento da extensa proposta literária ou filosófica iniciada no século XVII com questões que envolviam as relações homem-arte-natureza.

A natureza é um modo de ser do pensamento, à sua determinação exterior nas relações homem-natureza. Neste contexto cultural as diferenças de avaliação referem-se essencialmente às modalidades de formulação da finalidade da natureza. Assim, nós apreendemos a natureza apenas através da idéia que dela formamos: uma idéia cultural, ligada à verdade do homem e do mundo que a história humana, por meio da arte, filosofia e da ciência não cessa de elaborar e questionar. Portanto,

“A arte aparece como epifenômeno da natureza que pode, segundo os casos e a sensibilidade do comentador, tomar o aspecto de excesso, de conclusão ou traição, porém apesar de tudo, deve a origem de sua existência a uma imitação da natureza.”²

Então, a natureza é o que existe para além da atividade humana que possui a facilidade de agir na natureza e pensar sobre ela.

Na história da filosofia pode-se propor interpretações da idéia de natureza — qualquer que seja a referência que a ela se atribui dependendo da época, um meio próprio de expressão — que analisam, em diferentes épocas, a presença “todo-poderosa”³ da ideologia naturalista nas correntes do pensamento filosófico, que em alguns momentos assegura ao homem uma tranqüilizadora noção da presença materna. Uma noção de Natureza *mater*, “Filhos da Pátria”⁴

1. *Apud* Clément Rosset, *A Anti-Natureza*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989, p. 57.

2. Rosset, Clément. *A Anti-Natureza*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989, p. 13.

3. *Idem, ibidem*, p. 10.

4. A literatura brasileira do século XIX, assim como os hinos nacionais alimentavam subliminarmente esta idéia.

num paralelismo entre o social e o cósmico. O desenvolvimento da *natio*, unidade de todos os seres que têm vínculos de parentesco com a natureza, unidade de todos os seres que surgiram sobre a face terrestre.

“Assim, o primeiro contato do homem com a natureza não foi, com certeza, o do pensamento com as coisas, mas o de um ser vivo isolado, fraco, pobre em tudo e apenas rico em necessidades, com um imenso ser vivo, infinitamente mais forte e mais estável que ele, e, portanto, infinitamente mais digno de respeito, princípio de sabedoria e, simultaneamente de fruição. O homem entrega-se primeiro à Natureza como se entrega aos seus pais e daí surge a expressão persistente da Natureza *mater*, podemos entender a transformação que o homem terá de operar para se colocar perante a natureza como ‘amo e senhor’.”⁵

Neste contexto estabelecem-se as regras — que bem definidas, determinarão as relações entre homem e natureza com as coisas existentes no seu conjunto — isto é, de processos de controle demarcados da realidade natural e humana. Ao longo desse percurso dialético, as relações entre arte e natureza são ambíguas, onde nas quais a questão da arte não é imitação da natureza e nessa viagem a natureza não é simples desvio mas início, e mesmo reinício. A natureza é pois livre jogo do ermo e do diverso, símbolo da moralidade (Kant). É preciso compreender, porém, que a imitação, acima referida é o contrário de cópia, é a observação recriada, pensada em todo o significado de uma essência e na amplitude de uma destinação. O encontro entre uma cultura artística e o testemunho do saber filosófico.

A fórmula arte-natureza foi a doutrina aristotélica pela qual inúmeros artistas invocaram significado que fazia parte das críticas que inspiraram a arte no momento subjetivo do ato criador, é a acentuação da objetividade da natureza observada. No Renascimento, a primeira tentativa da observação do mundo natural se deu com a pintura (em especial em Florença) do corpo humano e da figura humana com a preocupação do colosso da estatura humana. Este naturalismo florentino é o naturalismo da pintura de afrescos. É uma pintura em grandes proporções (devido as dimensões das paredes) e uma pintura de memória, isto é, “uma constante colaboração do Renascimento; um certo idealismo é obrigatório neste realismo”⁶.

5. *Apud* Michel Giani, *Natureza in Natureza, Esotérico. Exotérico*. Lisboa, Einaudi, 1990.

Como desenvolvimento da pintura de cavalete, o realismo torna-se mais minucioso indo ao pormenor e rivaliza-se com a imagem natural em sua cópia. É um naturalismo limitado, no qual o espetáculo real é decorativo e a paisagem assume papel de fundo cenográfico, assumindo o caráter convencional e repetitivo em todas as pinturas.

Ainda no século XVIII, Diderot e d'Alembert fundariam a *Enciclopedia*, obra que conteria verbetes analíticos sobre arte, filosofia e ciência. Diderot faria vários escritos sobre estética e análises críticas dos Salons franceses do século XVIII. A idéia que domina a estética de Diderot é a imitação da natureza; na natureza deve-se imitar não a verdade mas o verossímil. Para Diderot, o artista não deve copiar unicamente a natureza, mas escolher o que deve ser reproduzido —, assim, a obra de arte ultrapassará a natureza. Portanto, o trabalho do artista é pois embelezar, idealizar uma qualidade, depois, reunir as qualidades esparsas.

Ao longo do percurso do século XVIII, Rousseau apresenta uma estética literária que iria influenciar o pensamento artístico da época. Expressa ele em especial, analisando o teatro, vendo-o como uma arte em que tudo é jogo, tudo é artifício. Rousseau vê no teatro uma escola de vícios deformadora da natureza humana na qual buscava um estado de inocência e de pureza. Desta forma, não é temeroso afirmar que Rousseau é um precursor do romantismo, sendo o amor à natureza o ponto que desenvolve em suas principais obras: *Études de la Nature* (1784) e *Paul et Virginia* (1788). Posteriormente escreveria *Du Contrat Social*, que postula essencialmente sobre uma moral em sociedade, embora assumindo posturas reducionistas ao homem enquanto uma categoria de ser social.

Entretanto foi a estética alemã do século XVIII que analisou a sensação como fonte do conhecimento, acompanhada de repercussão afetiva, constituindo o elemento essencial do que se convencionaria chamar; o belo.

Vários filósofos no século XVIII dissertarão sobre a teoria do belo. Leibniz, assim como Platão, tem a concepção do universo dominada por uma visão estética. É sobre a definição do belo que contrói todo o seu sistema interpretativo. Para Leibniz, o universo é concebido como uma imensa hierarquia de seres vivos e sensíveis, formando um conjunto harmônico. Neste

6. Bayer, Raymond. *História da Estética*. Lisboa, Editorial Estampa, 1979, p. 102.

sistema, a fealdade é inconcebível, pois no universo só haveria harmonia. Em Leibniz, amor, beleza, ordem e perfeição estão ligados, regressando, por este sistema quaternário, à velha identidade metafísica.

“A sua concepção é a de um universo saturado de forças, de formas, e obedecendo à finalidade, composto por um número infinito de forças espirituais ativas, de almas harmônicas que se desenvolvem harmoniosamente sem se conhecer; este universo, que tem por lei a unidade na variedade, encarna a própria lei de toda a estética.”⁷

Os poetas da Renascença ajudaram na descoberta da natureza. Embora a natureza ainda não seja controlada pelo homem do renascimento, ela não assume o perfil de ente temível ou maldito, e foi São Francisco de Assis, na Idade Média, quem nos mostrou uma natureza de reconquistada familiaridade, atingindo seu ápice no poema o *Cântico do Sol*. O que só veio reforçar a orientação clerical medievalista de que o artista imita a natureza, mas porque a natureza é um ser vivo de Deus.

Porém, o homem do Renascimento descobre que a vida não é só contemplativa, ela explode num império dos sentidos e a obra de arte, reflexo do momento, é a plenitude de todo o ser humano. Um humanismo que encontra em Alberti⁸ o seu primeiro teórico e intérprete. Em seus trabalhos Alberti não aderiu cegamente à teoria da *mimesis* aristotélica incluindo a imitação da natureza à procura da beleza, restabelecendo e redefinindo as concepções de natureza naturante em oposição à concepção clássica de natureza naturada⁹.

Alberti, para certos críticos, é o precursor de Leonardo da Vinci, para o qual a arte é inseparável da ciência. Leonardo trabalha em duas correntes; a imitação da natureza ou a substituição da realidade por um ideal. Pressupostos facilmente observados nas obras, a *Gioconda* e a *Virgem dos Rochedos* numa arte não só mimética mas numa arte vista como

7. Bayer. *Op. cit.*, p. 177.

8. *Idem, ibidem*, p. 105.

9. Natureza naturante e natureza naturada — expressões surgidas no século XII nas traduções latinas dos textos de Aristóteles. Natureza é o impulso indiviso, a causalidade produtora imanente que pertence à obra na formação, desenvolvimento e características dos seres. A natureza naturada é o conjunto de seres produzidos pelas operações criadoras da natureza naturante.

fantasticamente valorizada pelo seu caráter ilusionista da pintura, procurando trazer a terceira dimensão a um espaço plástico bidimensional.

A estética do século XVII irá caminhar por outros trajetos e pode ser sintetizada no aforismo: “Só a verdade é bela, só a verdade é amável”¹⁰. A arte no século XVII consiste na representação direta e clara da verdade. É um século dominado pela concepção francesa da arte do racionalismo estético. Este racionalismo é bipolarizado: um é a esfera da sensibilidade, a *facultas inferior* e a outra a esfera superior, a razão. A esfera inferior é a da sensibilidade, é a esfera do instável. A esfera superior é a do entendimento, do estável, é a esfera da regra, da lei.

O racionalismo prende, assim, toda a organização da França monárquica e dos outros países europeus que se modelaram na organização francesa. A cabeça da hierarquia está em Deus e o padre e o rei são o seu representante terrestre. Portanto, a arte estará em geral subordinada a regras, a leis, estará ao serviço do rei, da lei real, da moral e da religião.

A Poética de Aristóteles — no século XVII há uma busca à antigüidade clássica, “mal conhecida, aliás, e mal interpretada”¹¹ — influenciaria aos racionalistas estetas aceitando a inspiração, o dom, as musas. Por um lado, a arte do século XVII consiste na imitação, na representação ou substituição do observado por outro, é uma arte que tem um fim moralizador. Os artistas do século XVII entendiam por natureza a natureza humanizada e civilizada — os estetas daquele século invocarão Descartes, que analisa na imitação da verdade uma missão moralizadora da arte, é a razão o seu instrumento.

Descartes, em seu *Discurso do Método*, não dedicou explicitamente nenhuma parte de sua obra à filosofia da arte, porém, sua obra aborda a teoria do belo. Para ele um objeto é tanto mais belo quanto diferenciados são seus elementos e proporcionais as relações entre eles. A estética cartesiana é uma estética racionalista identificável ao domínio do belo e da verdade. O próprio prazer dos sentidos obedece a leis e por conseqüência é racional; ao processo estético e psicológico em geral está o belo fisiológico (dos sentidos) do ser. Os sentidos evocando emoções, num dualismo que divide o ser humano em alma e corpo, pensamento e extensão.

No século XVII será Poussin que por intermédio de suas cartas escreverá uma espécie de

10. Bayer. *Op. cit.*, p. 129.

11. *Idem, ibidem*, p. 130.

estética por seu testemunho artístico. A pintura de Poussin fez seus primeiros exercícios na observação da Antigüidade Clássica não para transpor para os seus quadros mas para dela se impregnar. Para ele, há leis imanentes às coisas que o artista deve seguir; está ele no domínio da essência, da substância, da metafísica artística. Chega a doutrina dos místicos estetas, entre eles Platão, Plotino e Schelling. Para Poussin é preciso descobrir o ser sob as aparências, a intuição e não já ao entendimento. Assim, ele se devota ao estudo da natureza na sua aparência exterior; é reproduzir pela aparência externa a ordem interior e essencial das coisas, uma ordem lógica que é todo o desenho, sendo a cor apenas passageira. Dar a impressão de “coisas nobres”, mesmo que a fidelidade à natureza seja sacrificada por esse ideal.

Assim o século XVII irá desenvolver o **verdadeiro simples** como cópia da natureza tal como o observamos e o **verdadeiro ideal** sendo a escolha das diversas perfeições mesmo não encontradas em um só modelo, mas no mundo do perfeito e ideal da natureza.

Os filósofos do século XVII se debruçaram então, nas questões da natureza e da criação divina e sobretudo do problema moral. O objeto artístico é penetrado pela racionalidade, mas é o sujeito da ação espiritual que lhe confere a sua significação. Assim, para o século XVII, as leis da natureza, manifestações de um mundo inteligível — são uma linguagem de Deus ao homem —, revelam pela “beleza natural” a unidade e a harmonia de que o espírito humano faz sua contemplação estética.

O século XVII foi o século da razão e da moral na constituição de uma sociedade construída por pessoas de bem sob a “égide da razão que representava o senso comum”¹². Mas, também, o século XVIII foi o século da razão, não a do senso comum, mas a de uma potência crítica. O século XVIII substituiu o ideal de “homem honesto” para o modelo do filósofo, acima de tudo sábio, crente no progresso e pregando a tolerância e a humanidade.

Neste novo alvorecer de teorias tem-se a do Padre André que propõe a teoria do belo essencial, belo sensível e belo inteligível. O belo essencial é independente em toda a instituição, mesmo divina. O belo sensível é o que percebemos nos corpos e o belo inteligível é o que percebemos nos espíritos, essência. O Padre André subdivide ainda uma outra

12. Bayer. *Op. cit.*, p. 157.

categoria, a do belo visível em: belo visível essencial¹³, belo visível natural e em belo visível arbitrário ou artificial. O Padre André faz também a distinção para o belo moral ou belo dos costumes que tem por princípio a ordem.

Trilhando os destinos da estética do século XVIII temos, também, o Abade Du Bois que em sua obra procura os princípios que fundam os nossos juízos artísticos e a maneira de apreciar e de explicar a obra de arte. A obra de Du Bois coloca-se entre o racionalismo do século XVII e a crítica impressionista do século XIX. Não renega a razão mas atribui ao sentimento uma das regras para julgar a obra de arte. Poder-se-ia dizer que a estética do Abade Du Bois é precursora da estética psicológica. A obra do Abade Du Bois apresenta, também, questões da influência do país e do clima, na produção artística, um dos princípios da crítica de arte científica do século XIX¹⁴.

Os contemporâneos de Leibniz não compreenderam facilmente suas concepções demasiado sistemáticas, inclusive tentando reduzi-las a um sistema de metafísica leibniziana e o próprio Kant foi penetrado, de início, por esta errônea compreensão.

Entretanto é em Kant e em sua procura do supranatural que o filósofo acha uma via de acesso na própria natureza e nos objetos do mundo. Sendo esse o objetivo focal em sua obra *Crítica do Juízo*. Nesta obra, expõe que o que nos comove na natureza é que através do simbolismo de suas formas e cores, parece nos presentir, como se a natureza fosse artista, numa linguagem que ela nos dirige.

“Que a natureza em suas leis empíricas especifique a si mesma assim como é requerido para uma experiência possível como um sistema de conhecimento empírico, essa forma de natureza contém uma finalidade lógica, ou seja, de sua concordância com as condições subjetivas do juízo quanto à conexão possível do todo de uma experiência.

[...] É de notar ainda: que é quanto à técnica na natureza, e não quanto a essa causalidade dos poderes-de-representação do homem que se denomina arte (na significação própria da palavra), que a finalidade é aqui investigada como conceito regulativo do juízo, e não é buscado o princípio da beleza artística, ou de

13. Belo essencial - o arquétipo, belo natural - a própria natureza, belo arbitrário - prática das artes (moda, adorno etc.).

14. Ver autores como Ruskin, Spencer, entre outros.

uma perfeição artística, embora a natureza, se se a considera como técnica (ou plástica), por uma analogia, segundo a qual sua causalidade tem de ser representada com a arte, possa ser denominada, em seu procedimento técnica, isto é, de certo modo artística.

[...] O julgamento da beleza artística terá de ser considerado, posteriormente, como mera consequência dos mesmos princípios que estão no fundamento do juízo sobre a beleza natural."¹⁵

Assim, a bela natureza tal como a arte deve estar liberada do desejo no qual a imaginação e o entendimento, mutuamente exaltados acarretarão o prazer da reflexão, numa satisfação que "o espírito encontra na harmonia de seu próprio funcionamento: é a própria experiência do prazer estético"¹⁶.

Kant não nega que o belo artístico possa prevalecer sobre o belo natural. O belo natural pode inspirar, de imediato, um interesse sem que haja a mediação de um conceito ou bagagem cultural, categorias necessárias à interpretação do belo artístico. Mas, enfim, para Kant, a supremacia do belo natural sobre o belo artístico reside além do prazer, pois na Natureza as belas formas são libertadoras de nossos desejos e inclinações. O belo artístico é uma experiência de prazer com divertimento, para o qual o interesse pela beleza formal ou o prazer que se experimenta é subjugado mais pela descoberta de quem é o autor da obra,

"o que é suficiente para corromper a pureza de meu juízo de gosto, o qual, sem ele, pode salvar a presença do gênio na obra de arte, pois o gênio, esse dom concebido ao artista pela natureza, aproxima-a de mim. Por isso a arte é bela se disfarça seus artifícios para oferecer as aparências da natureza"¹⁷.

Em oposição às diversas posições sobre o racionalismo do século antecessor, o século XIX leva a teoria de um outro belo, a do espírito histórico. Para alguns estetas do século XIX, a arte está sob a dependência do clima, da história, da cultura, dos costumes, da religião e, por

15. Kant (II). *Coleção Os Pensadores*. São Paulo, Editora Abril, 1980, p. 179 e 203.

16. Ribon, Michel. *A Arte e a Natureza*. Campinas, Papirus, 1991, p. 30.

17. *Idem, ibidem*, p. 35.

fim, do desenvolvimento cultural de um povo. Em uma poesia, Lamartine expressa este princípio norteador do século. Em seu texto *Harmonias poetiques et religieuses* diz:

“E nós estamos em paz com a natureza
 E amávamos estes prados, este céu, este suave murmúrio,
 Estas árvores, estes rochedos, estes astros, este mar;
 E toda a nossa vida era um só amor
 E a nossa alma, límpida e calma como a onda,
 Em alegria e paz refletia o mundo;
 E os traços concentrados neste brilhante meio
 Formavam uma imagem, e a imagem era... Deus”¹⁸

Entretanto, este mesmo século XIX, além de considerar o universo só harmonia e beleza — não só as naturais mas até a suprema que é Deus —, manifesta os primeiros indícios de uma escola sociológica que analisará a arte pela arte, por uma estética de uma arte social que analisa uma arte de fundo (fim social) e não de forma. É uma estética que passa pelos filósofos Saint-Simon e Proudhon que seguiu a teoria da educação estética de Schiller, afirmando o papel educativo e coletivo da arte. Em Taine suas propostas são de um método naturalista, em suma ele aplica às ciências morais o determinismo das ciências naturais. Já o filósofo Guyan escreve uma estética de biologista e de moralista, para ele “a arte é vida concentrada”. “O princípio da arte, em nossa opinião, está na própria vida, a arte tem pois a seriedade da vida”¹⁹.

Ainda no século XIX surgiria o naturalismo, que dominaria toda a sua segunda metade. Os filósofos e escritores não têm já um ideal de beleza, dedicam-se a procurar o método das ciências, da filosofia e da história. O século XIX viu surgir também as teorias do simbolismo como uma estética dos estados sentimentais e sensuais que refletia um temperamento atormentado e por vezes estranho. A estética do simbolismo analisa a obra de arte, que tenta atingir a beleza pura pela expressão e pela idéia. Para a estética do simbolismo todo o mundo material é aparência e símbolo.

18. *Apud* Bayer, p. 263.

19. Bayer. *Op. cit.*, p. 278.

O romantismo surge no século XIX como reação ao racionalismo crítico e intelectual e é um apelo ao sentimento inspirado nas obras de Schiller e de Goethe. No romantismo a finalidade estética seria transformar o instinto em arte e o inconsciente em saber.

A beleza corresponderia, na estética do romantismo, a um equilíbrio dos dois princípios — instinto e inconsciente. Porém, para os românticos há sempre preeminência de um ou do outro.

É nestes postulados que surge a avassaladora filosofia de Nietzsche, para quem a arte tem sua relação com a vontade de poder; é a afirmação da existência e o estimulante do sentimento da vida. Em verdade a filosofia de Nietzsche é uma teoria da civilização, civilização que se exprime pela sua arte. Em Nietzsche “a arte é uma imagem da eternidade e imita à sua maneira a ordem do mundo. A arte fixa os aspectos do mundo em mudança. É uma eternização, vontade de superar o devir. É a imagem simbólica do eterno retorno do cosmos”²⁰.

Um cosmos que é a própria natureza. Uma natureza que serve de modelo interpretativo aos artistas que a concebem e imaginam e pelo gesto criador estabelece-se um fluxo renovado de sensações em relações múltiplas, muitas vezes ambíguas, entre arte e natureza.

II.2 A ARTE IMITA A NATUREZA

“Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo a linguagem e a harmonia usando estes elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados imitam caracteres, afetos e ações”²¹

O termo *mimesis* era para a antiga Grécia, em especial o teatro grego, a mímica, a expressão através da dança por uma linguagem do corpo e da voz.

20. Bayer. *Op. cit.*, p. 328.

21. Aristóteles. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986, p. 103.

Em toda a sua obra, a *Poética*, Aristóteles irá apresentar o aforismo de a arte imita a natureza e que se nos parece que foi levado a termo por seus contemporâneos, pois tem-se que Zêuxis ao pintar um cacho de uvas tinha tornado sua aparência excessivamente natural que os pombos iam bicá-las e que o pintor Apeles reproduziu a imagem de Alexandre de forma fidedigna, que o cavalo do imperador se enganava diante do retrato do seu dono.

Estas duas²² passagens demonstravam que diante destes simulacros, da ilusão causada por estes duplos, houve o engano dos seres irracionais. Os seres humanos não seriam enganados²³ pelo simulacro, pela representação ou cópia do modelo exterior. Este naturalismo estético, como ambição de colocar diante do observador uma semelhança convincente, é mera ilusão. Na verdade ao artista caberia não a habilidade técnica em fazer da obra um duplo do objeto mas torná-la transparente em essência para que através dela se possa fruir o representado.

Pascal qualificaria de paradoxal o fato dos seres racionais admirarem na pintura aquilo que não observam nos modelos de origem. Esta imitação implica num jogo racional de analogias. Portanto, a analogia é para o fruidor a consciência da diferença entre os dois entes produtores do analógico e do espaço em que se inscrevem. O próprio Aristóteles já analisava este fenômeno, de que apreciamos as “imitações”:

“Pois gostamos de olhar para exatas reproduções de coisas que são, por si mesmas, desagradáveis de se verem como, por exemplo, as formas dos mais repugnantes animais ou dos cadáveres. A razão disso é que a aprendizagem é muitíssimo agradável não só para cientistas mas também igualmente para o resto do gênero humano, embora em grau mais limitado. É por isto que as pessoas gostam de ver ilustrações, pois, ao estudá-las, granjeiam conhecimento e fazem inferências no que respeita à classe de coisas a que cada qual pertence. Porque, se o observador alegar não ter visto o objeto antes, a ilustração não lhe causará prazer como “imitação”, mas em virtude da sua execução, ou da sua cor, ou de alguma outra coisa semelhante.”²⁴

E faz idêntico pronunciamento na retórica:

22. O filósofo contemporâneo Michel Ribon trabalha com outros exemplos no seu livro *A Arte e a Natureza*.

23. Wolflin e Merleau-Ponty abordam este princípio em seus ensaios.

24. *Apud* Harold Osborne. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo, Editora Cultrix, 1978, p. 64.

“É visto que a aprendizagem e a admiração são agradáveis, disso se segue necessariamente, que são agradáveis as coisas ligadas a elas, como por exemplo, as artes da imitação, como as da pintura, da escultura e da poesia e tudo o que é bem imitado, ainda que o objeto imitado não seja agradável. Pois o prazer não reside no objeto, mas na referência de que a imitação e a coisa ilustrada são idênticas, de modo que se realiza um ato de aprendizagem.”²⁵

Enfim a obra de arte, para Aristóteles, transitaria entre as formas visíveis e tangíveis de uma pródiga natureza a quem ele denominou de natureza naturada e entre as operações criadoras da natureza que leva a forma visível e por ele convencionalizada como natureza naturante. Entretanto, estes axiomas não solucionariam as questões aos artistas, pelo contrário trariam a eles a questão: a natureza imitaria a arte?

Na Renascença, Leonardo, em seu *Tratado de Pintura* afirma que a pintura louvável é a que com exatidão imitaria as obras da natureza. Assim,

“a pintura não era simplesmente o espelho das aparências naturais, mas um meio de conhecer as razões ou as causas dessas últimas e de realizar uma encarnação da substância da natureza: as formas da natureza naturada deviam tornar sensível a ação da natureza naturante”.²⁶

No século XVII seria o pintor-filósofo Poussin que definiria o ato de pintar como uma imitação por meio de linhas e cores de tudo que se vê sob o sol, sendo o seu fim o deleite. No século XVIII o Abade Du Bois afirmaria que a arte com seu poder de agradar, não saberia se igualar à natureza, da qual retira sua substância e beleza.

Os artistas buscam essa “substância” que, também, segundo Aristóteles, gosta de permanecer secreta. Porém, terão os artistas o poder de revelar o que a natureza oculta? Enfim, a arte “imitaria” a natureza nas suas operações criadoras. E será Paul Klee, no século XX, que se aproximará daquelas inquietações e dirá que a arte deve revelar e tornar visível o invisível, fórmula que será retomada por Merleau-Ponty.

A religião traduziria, ao longo das épocas, esta interpretação a seu modo, atribuindo

25. Apud Harold Osborne. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo, Editora Cultrix, 1978.

26. Ribon, Michel. *A Arte e a Natureza*. Campinas, Papyrus, 1991, p. 57.

poderes mágicos ao representado. Assim, a arte assume em sua trajetória mais esta idéia religiosa, quer dizer, a do poder simbólico dos objetos. A estratégia de unir o sensível como uma realidade finita de conciliações entre a natureza e o triunfo da subjetividade infinita.

Esta religiosidade faz com que homens descubram sua natureza essencial, a sua interioridade e destinação individual. A representação deste homem e de sua nova atitude diante do mundo que lhe rodeia revelaria na pintura de paisagem, mais que representar a natureza fielmente, exprimiria um prolongamento das emoções experimentadas a partir dela, reveladoras das angústias e expectativas do homem diante de seu próprio destino traçado pela natureza e aprisionado nas revelações pictóricas da tela. Não se encontrará nestas pinturas, na maioria das vezes, a presença da figura humana²⁷, uma vez que, nessa natureza humanizada, a figura humana está implícitamente oculta em seu habitat natural. Na “arte da paisagem pictórica”²⁸ no Brasil, verifica-se este dado de forma diferenciada, pois as figuras humanas representariam exatamente estas dúvidas sobre o seu destino²⁹. Portanto, nesta prática pictórica o artista inconscientemente faz sua deificação, acrescentando à criação uma nova criação, exercitando a dialética criatura x criador.

Assim, quais são os laços que unem a obra à subjetividade do seu autor? Sabe-se entretanto que a obra forma seu autor tanto quanto é produto dele. As obras de arte reúnem a ordem sensível e a ordem inteligível, oferecem a imagem estética da resolução simbólica de uma idéia ou de um gesto, em cuja fruição imagética afetarão ao vedor. Portanto, a obra de arte que nos afeta é o produto de uma *mimesis* da nossa condição e natureza humana, residindo neste aspecto a sua dimensão de universalidade.

A obra de arte, então, é de fato uma linguagem cuja intenção de significar está em busca de significantes destinados a comunicar algo a alguém. Significantes organizados por convenções, códigos, modelos de um vocabulário ou sintaxe do repertório dos predecessores que, reorganizados, exprimem novas condições semiológicas³⁰ de representação da natureza.

27. Em capítulo específico nesta dissertação o assunto é estudado na dualidade Paisagem x Ser.

28. Ribon, Michel. *Op. cit.*, p. 67.

29. Ver em especial as obras de Frans Post e Leandro Joaquim.

30. Ver esta abordagem no ensaio de Hubert Damisch intitulado Oito teses a favor (ou contra?) de uma semiologia da pintura. In: *Revista Gávea*, n. 1, Rio de Janeiro, PUC, 1984, p. 94-102.

“Assim, a representação plástica da natureza está, no mais das vezes, muito mais submetida à semiologia da representação da natureza que às aparências perceptivas. Para o pintor, o próprio objetivo de sua pintura não é na verdade o objeto que pinta, mas, através desse último, seu estilo de representação. Por conseguinte, compreende-se que a escolha do objeto por pintar seja determinada pela linguagem e pelos meios semiológicos de que o artista dispõe. Bom para pintar, o objeto (o “tema”) por si já se anuncia à semelhança da obra: ele já é seu duplo virtual, que o artista a captará ao seu estilo.”³¹

Na fruição do objeto artístico e na codificação da representação da natureza, a obra de arte faz descobrir que a pintura de paisagem ou a visão do mundo natural só é apreendida pelo viés da nossa cultura artística. A obra de arte é pois, não uma imitação da natureza mas uma iniciação à nossa percepção da natureza. Porém é o artista que com sua iniciativa devolve tanto à natureza quando ao espectador da obra uma vitalidade até então não experimentada.

Assim, a natureza transforma-se em um repositório que, depois de tê-lo estudado, o artista contrói seu texto-imagem-cor na sintaxe de seu estilo, para lhe atribuir contribuições e ressonâncias inauditas. A arte deve ter a aparência da natureza, ainda que se tenha consciência de que é arte, dizia Hegel, assim como a natureza e a realidade são fontes nas quais a arte não pode deixar de beber dizia Kant.

O princípio aristotélico de *A arte imita a natureza* centraliza a obra na realidade, e obedece a um mecanismo que naturaliza os signos e encobre o deslocamento dos significantes, análogo ao do decalque ideológico, então concebido como matéria de discurso autônomo. Assim, *mimesis* é traduzida a partir de *imitatio*, no caso da pintura de paisagem na arte no Brasil, se torna imitação da imitação, que nos leva a compor ou a valorizar estes produtos culturais em função de sua conformidade com o padrão metropolitano que as produziu. O ato de *imitatio* na pintura de paisagem brasileira é enfrentar o aspecto mutável do contemporâneo e é a própria conquista da forma, fixando-a no produto. Portanto, *mimesis* é, também, escolha de permanência, uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança.

A *mimesis* não é imitação exatamente porque não se encerra com a confrontação do que

31. Ribon, Michel. *Op. cit.*, p. 84.

lhe serviu de objeto. A matéria que constitui sua forma, na obra de arte, se deposita como um significado, apreensível pela semelhança que apresenta uma situação a ser (re)conhecida pelo vedor, que se diversificará a um novo espaço/tempo com nova interpretação de significante perante um novo momento histórico que então lhe emprestará outro significado.

A imitação é uma afecção produzida interiormente e que, ao mesmo tempo, se manifesta a si mesma e manifesta o objeto que a provocou. A imitação/representação se faz ver a si mesma e faz ver o objeto que a produziu. A representação que vem em primeiro lugar é então o discurso do mundo, a sua apresentação significativa ao homem.

“Em primeiro lugar vem a representação, e depois o pensamento que, pela sua loquacidade própria, exprime pelo discurso aquilo mesmo que experimenta pelo fato da representação”.³²

Existe, portanto, uma ligação entre a representação de origem sensível e a representação de origem intelectual, que assenta, antes de mais, na sua natureza designativa, e mesmo no que se refere ao conceito. O conteúdo significativo da representação destina-se a identificar o representado: a simulação principal do fato articula-se com a descrição material de um fato — cada interpretação do percebido é, em princípio, uma proposição; ao representar o objeto, a representação lança um enigma sobre ele.

A fórmula **semelhança do representante com o representado** recobre uma coisa bem diversa, a saber que a representação de origem sensível assenta na percepção das semelhanças entre as coisas. A representação de origem sensível é uma percepção interpretada, um sensível é (por intermédio de conceitos) uma descrição. Assim, a natureza humana é tal que, à mínima excitação por um objeto externo, ela é capaz de causar imediata e instantaneamente em si mesma as espécies das coisas exteriores, é capaz de as representar, de se lhes tornar semelhante.

Assim a mecânica de ligação entre o real e a sua representação, o objeto e o sujeito, o exterior e o interior se revela, assumindo que

32. Gil, Fernando. *Mimesis e Negação*. Porto, Imprensa Nacional, 1984, p. 56.

“O real é tão subjetivo quanto objetivo, e, por conseguinte, a solicitação vem do real que é o mundo para o real que nós somos, e vai do real que nós somos para o real que é o mundo; é uma solicitação recíproca e simultânea, dentro do mesmo regime de fascinação”.³³

II.3 A PAISAGEM NA ARTE

A pintura de paisagem é uma categoria que ganha corpo na obra de arte a partir dos oitocentos. De mero artifício cenográfico para compor a cena principal é no século XVII, em especial na Flandres, que a adoção de retratar os aspectos da natureza, como objeto principal de observação assume o lado transgressor e se torna norma de vigência estética. Observar a representação do mundo natural em telas se nos parece na atualidade questão rotineira. Entretanto o ato de representar a natureza³⁴ não pertencia ao “espírito humano” de homens civilizados e urbanos e a pintura de paisagem por si só não existia e nem era concebível.

Porém é no século XIX, que a pintura de paisagem se tornou a arte dominante³⁵, em parte porque esta pintura conduz à pintura de nossa época devido ter sido o exercício diante da visão da natureza que levou inúmeros artistas ao desenvolvimento de novas técnicas e surgimento de estilos que ainda permanecem a suscitar experimentações no século XX.

A pintura de paisagem em seu início teve seu caráter simbólico e a compreensão e aceitação destes símbolos como realidade depende da familiaridade e acesso que temos a eles. Como exemplo, pode-se citar as pinturas de paisagem na Idade Média que representavam os objetos naturais sem a preocupação da relação com a sua real aparência. Porém, quando o homem debruçou o seu olhar a pormenores da natureza, o hábito de simbolizar ganha significado e a natureza não é apenas agradável aos sentidos mas protótipos do divino.

“Assim, os objetos naturais foram em primeiro lugar observados individualmente e simbolizando qualidades divinas. A etapa seguinte, em direção à pintura de paisagem, foi a sua observação como formando um conjunto que pudesse ser abrangido pela imaginação e que era no seu todo símbolo de perfeição”.³⁶

33. Gil, Fernando. *Op. cit.*, p. 85.

34. Excluindo-se as representações das culturas primitivas, nas quais o aspecto mágico da natureza sempre foi representado.

35. A postura dos pintores viajantes e das expedições científicas exploratórias foi determinante.

A paisagem então assumiria o seu poder de força ativa e de remanso, local tranqüilo longe de agitação e introspectivo. E Petrarca é provavelmente o primeiro a exprimir esta experiência da qual tanto depende a existência da pintura de paisagem. Mas é na própria Idade Média que temos a noção de controle da natureza pela representação do jardim fechado. A proteção de uma natureza controlada e aprimorada diante de um mundo natural vasto e aterrorizante. É o princípio dos *Jardins do Paraíso* e encontraremos esta representação em muitos quadros com cenas da *Virgem e o Menino Jesus*. Cabe lembrar, também, que esta nova representação confere um novo sentido e princípio de representação do espaço. Um espaço dominado e controlado pelo olhar, onde a paisagem, quando a alcançamos, é de miragem em que as leis da representação plástica são desafiadas em perspectivas diversas, em que o ponto de fuga revela ao espectador um estado fugidio do olhar.

A pintura de paisagem, portanto, revela ao espectador características de que a vista do homem está cada vez mais ligada ao mundo natural e por isso o artista deve buscar na natureza sua inspiração. Os artistas buscam a representação do que Keneth Clark convencionou chamar a "paisagem dos fatos"³⁷. Esta categoria dada a partir de observação das pinturas do século XVII na Holanda, servirá intimamente ao nosso estudo da pintura de paisagem do século XIX, no Brasil. Divide o autor a paisagem dos fatos em três ordens: a ordem sociológica, a ordem filosófica e a ordem da própria arte.

A paisagem dos fatos de ordem sociológica é a dos retratos como forma burguesa de arte. E a Holanda do século XVII, época de grande burguesia mercantil, fez na retratística uma "arte que refletiu o desejo de ver retratadas experiências reconhecíveis"³⁸. O patronato na arte é uma prática constante, entretanto não é de influência negativa à retratística.

A de ordem filosófica primava pelo questionamento do homem acerca do funcionamento da natureza. Há uma retomada das questões da Renascença antes reprimidas pela Contra-Reforma. As guerras religiosas tendo acabado, torna-se possível a dedicação à ciência. Foi a época da revalorização da botânica, pois os detalhes da natureza são examinados e

36. Clark, Keneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa, Ulisséia, 1949, p. 22.

37. Clark, Keneth. *Op. cit.*, capítulo II.

38. *Idem, ibidem*, p. 50.

classificados. Esta é a época de Frans Post no Brasil que, com suas paisagens paradisíacas, revisitou o mundo natural numa visão colonizadora do Velho Mundo sobre as terras novas do Novo Mundo. Neste período de pós-guerra na Europa e expansão de território nas terras descobertas, estas pinturas de paisagem possuem um sintoma de calmaria para “distração do homem contemplativo”³⁹.

Já a paisagem dos fatos com questões da própria arte representa cenas de agrado de colecionadores ou aquelas que o momento produzia como uma moda a ser aceita. Nestas pinturas há um grande exercício da paisagem de fantasia, na qual a técnica do desenho é imprescindível e valorizada no mercado de arte. Nestas características podemos analisar as relações do homem com a natureza tais como se refletem na trajetória da representação da paisagem na pintura da Arte no Brasil.

No Brasil estas três ordens são bem identificadas junto aos movimentos que constituíram o imaginário da visualidade brasileira e que foram materializados através das premiações nas Exposições Gerais de Belas Artes, em destaque aos prêmios de viagem ao exterior. Não se pode negligenciar, desta forma, a produção de arte feita na Europa, com destaque as remessas ao país dos alunos bolsitas, como também e principalmente dos artistas estrangeiros que por aqui passaram ou fixaram residência, criando inclusive ateliês. A pintura e a escultura apresentavam-se nos oitocentos mais diversificadas que na época colonial, devido à laicização crescente de sua atividade, com expansão em especial da retratística e da paisagem, para as quais muito colaboraram os pintores viajantes. Alguns destes pintores buscavam o exótico e forneceram, assim, vasto material para álbuns iconográficos que se publicaram naquele período e foram muito difundidos em capitais européias. A produção deste material iconográfico foi, por inúmeras vezes, exposta nas Exposições Gerais e na exposição de 1859; obras foram apresentadas com o título genérico de *Paisagem: Caráter e Natureza do Brasil*. Na trajetória da pintura no Brasil, a paisagem forma um capítulo especial. Os documentos iconográficos de participação dos pintores viajantes, quer sejam através de seus diários ou anotações, quer sejam por intermédio das pranchas dos desenhos de observação, em

39. Clark, Keneth. *Op. cit.*, p. 51.

expedições científicas, viagens transcontinentais ou missões diplomáticas, são a matéria viva deste legado. As observações da natureza pelos pintores viajantes tornavam-se um foco para a apreciação da diversidade na natureza, que até então não havia sido explorada e descoberta esteticamente em séculos anteriores. Esta nova forma de categoria para a pintura, trazida pela atividade dos pintores viajantes na tradição acadêmica do neo-clássico, transformava a pintura de paisagem numa observação da cena natural, com fortes impactos de perspectiva e equilíbrio cromático de luz e sombra. Os artistas viajantes construíram uma autocrônica pictórica para sua referência às descobertas ecológicas e a sua realidade social. Suas atividades de pintores situavam-se especialmente nestas esferas, porém as peculiaridades das cidades antigas, as ruínas, os monumentos e artefatos, tornavam-se lentamente temas para suas composições.

Pode-se, de certo modo, analisar esta produção artística como verdadeiros documentos históricos que trazem a diferença entre o estilo colonial de arte e a nova proposta estética incrementada pelo intercâmbio com os artistas estrangeiros que, fascinados com a natureza, a pintavam dominando-a ou interferindo na própria criação do mundo natural. Entretanto, em seu aspecto histórico, os pintores viajantes narravam eventos e descreviam costumes de uma época, pintando pessoas ilustres com suas condecorações militares, posição política ou social. Porém, enquanto exploradores, estes pintores extraíam elementos característicos da flora ou fauna e, como geógrafos, escolhiam recantos de plenitude natural ainda não atingidos pela mão humana nas terras do Novo Mundo, que tinham sua própria luz, suas cores, seus próprios rebanhos e flores.

As primeiras representações pictóricas das terras brasileiras encontram-se em Frans Post a sua materialização. As pinturas de Frans Post revelam uma fascinação sobre a paisagem do desconhecido, as terras do mundo novo exerciam sobre ele uma enigmática revelação do homem diante do mundo natural. A imensidão das terras a serem exploradas, um horizonte infundável a ser conhecido, matizes de verdes luminosos a serem aprisionados nos pigmentos das telas, frutos exóticos com formas curiosas, animais de anatomia desconhecida e pássaros de plumagens multicoloridas era o universo com que Post se defrontou.

Suas paisagens das terras novas, revelariam ao velho mundo europeu as paisagens

paradisíacas de um universo a ser dominado pelos conquistadores. As telas de paisagens de Frans Post revelariam aos seus contemporâneos uma convicção de que os conhecimentos e a compreensão do mundo são adquiridos através de quadros que mostram o que há no mundo. Estas obras confrontam o observador diretamente com a paisagem tropical, apresentando-se como terra estranha, porém acessível.

Esta experiência do que há no mundo é percebida, também, nas obras de Leandro Joaquim que, em suas telas, as que representam a pintura de paisagem, revela o cotidiano no Rio de Janeiro, permitindo ao espectador perceber o instante, um estado das paisagens e cenas de costumes (uma antevisão do instantâneo e do cenográfico).

Leandro Joaquim em suas telas deu à cidade uma beleza onírica e de precisão brilhante de postal colorido. Parece que o objetivo de suas pinturas de paisagens era narrar as próprias histórias da cidade, a aspiração de produzir uma documentação das localidades.

Embora se possa afirmar que estas telas tenham tido uma intenção de propaganda de governo, elas revelam a posição de um artista que vivenciou sua sociedade com um "olhar de visitante" à cidade. Leandro Joaquim viu a sua cidade com um olhar duplo, tanto de dentro da cidade quanto fora dela. Viu a cidade como uma nova atitude diante do mundo, registrando as oscilações da sociedade da época, representando a sistematização de uma vivência que expressa a cultura setecentista; viu nas paisagens que pintou a descoberta da natureza como fenômeno estético.

Entretanto, já nos oitocentos, com o ensino artístico da Academia Imperial de Belas Artes, de orientação neoclássica, os artistas viam na pintura de paisagem uma atividade de menor importância e de escassa significação cultural.

"Era a paisagem um elemento tributário aos temas principais dos quadros, visto não ser ela entendida como uma representação objetiva do real mas apenas como simples complemento ao conjunto de relações ideais que era a própria estrutura épica e narrativa das cenas mitológicas típicas dos cânones acadêmicos"⁴⁰.

40. Levy, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm. In: *Aspectos da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, p. 59.

Assim, estas peculiaridades de figura/fundo serão abordadas nos capítulos que se seguem, reformulando as relações entre o modelo observado e as análises diversas que o objetivo em estudo apresenta.

II.4 A PINTURA DE PAISAGEM: “O REAL E O SEU DUPLO”

As pinturas de paisagem, na arte brasileira, assumem, no século XIX, a revelação da paisagem natural, que começa a ser introduzida por Nicolau Taunay. Estas pinturas de paisagem revelam o mundo natural como um fenômeno vivido e observado. É um retorno à natureza. É uma atitude que une, ao contrato exclusivamente social, de participação junto ao mundo natural, o estabelecimento de um novo contrato natural de simbiose e de reciprocidade, onde a relação humana com os objetos deixa o domínio de posse pela contemplação e pelo respeito, onde conhecer não mais implica a ação de propriedade ou dominação.

O século XIX vê, também, surgirem duas revoluções, ambas de repercussão igualitária: na primeira, temos a retomada, pelo povo, dos seus direitos políticos, com os quais os proletários usufruem dos frutos materiais e sociais de seu trabalho; e na segunda, uma busca pelo equilíbrio e justiça, mas, agora, entrando o coletivo, enfim, o “mundo como ele é”⁴¹.

O contato com os pintores viajantes ressaltaria estas duas questões e reforçaria a idéia de que o “mundo como ele é” pressupõe que, no contrato natural, a ação humana não deve ser parasitária; ao contrário, a relação do homem com a natureza é o que este deve restituir a ela, transformada em “sujeito de direito”⁴².

A própria pintura de paisagem assume o poder de objetos que se tornam sujeitos de direito e não mais suportes passivos para a apreciação, mesmo que esta seja coletiva. O direito de observação sobre os objetos visuais limita a ação parasitária, destrutiva e abusiva da mão humana, pois o próprio objeto representacional se torna o sujeito de direito, na manutenção de uma lei de equilíbrio, em que a permanência da natureza, por uma repetição visual do ficcional

41. Serres, Michel. *O contrato natural*. Tradução de Beatriz Sidoux, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 31.

42. *Idem, ibidem*, p. 51.

através da imagem confere ao representacional atributos em que o olhar, nela, encontra o espaço mais durável dos grandes ambientes naturais. Porém,

“As constantes de uma lei, por sua vez, são variáveis de uma lei mais geral, algo assim como os mais duros rochedos tornando-se matérias moles e fluidas na escala geológica de um milhão de anos. A cada nível, é com relação a grandes objetos permanentes na natureza que um sujeito da lei experimenta sua própria impotência em repetir e descobre que essa impotência já está compreendida no objeto, refletida no objeto permanente, onde ele vê sua condenação. A lei reúne a mudança das águas à permanência do rio.”⁴³

O ideário imagético da pintura de paisagem no Brasil, que aponta esses princípios nacionalistas defendidos pelos artistas, estava, em maior ou menor grau, comprometido com uma visão européia de mundo. As pinturas de paisagem (re)velavam um nacionalismo feito de exterioridades, mais por paisagens naturais do que por uma essência humana. Faz-se ausente nas pinturas de paisagem um sentimento “íntimo” de brasilidade, pelo fato de vários artistas viverem à sombra do poder e do ideário oficial neoclássico da Academia, que os comprometiam irremediavelmente com a classe dominante. Em troca, os artistas, quer viajantes ou locais celebraram a natureza tropical, mitificaram as regiões, teatralizaram o índio; enfim, criaram uma arte conservadora.

Em geral, esse tipo de pintura foi uma união de elementos pitorescos dos habitantes do Novo Mundo, com elementos europeus do mito do bom selvagem, que, agrupados em visões idealistas que reuniam a verossimilhança das características etnográficas locais, davam um aspecto verídico à representação imagética de um universo material que ainda não tinha sido desculturado pelo colonizador.

O olhar dos pintores de paisagem, lançado sobre o mundo natural, ainda que originário de múltiplos pontos de observação, unifica-se, incorporando infinitas leituras do mundo natural, pontuadas por concepções universalizantes. A interpretação das imagens deflagram, a relação homem/mundo natural e as relações dos homens entre si, confrontando este novo espaço

43. Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 23.

representacional. Esta nova atitude é reveladora das diversidades culturais e históricas, cujo entrecruzamento sistematiza múltiplos exercícios de leitura.

A charge de Luiz Fernando Veríssimo materializa este exercício de leitura, incorporando reflexões e experiências de participação numa prática simbólica de apropriação imagética do espaço pictográfico, que se descortina em dimensões interpretativas das singularidades do mundo natural, ao mesmo tempo que questiona e refuta a materialização abrangente e simplificadora. Nesta charge o observador, explora a relevância das imagens, estabelecendo a necessária correlação entre ponto de observação, meios de expressão e seu sistema de atividade produtora. A visão que o observador faz da sua paisagem emoldurada por uma janela é uma polarização centralizadora, a partir da qual suas representações “resumem” o mundo observado.

O observador tenta fazer um jogo múltiplo, colocando a questão mundo natural x mundo humano, na qual estes dois pólos se interrelacionam num ponto de convergência que é a própria tentativa de aprisionar o espaço enquanto relação complementar que, paradoxalmente, se referem à construção dos significados do espaço, por uma apropriação ou territorialidade simbólica. Assim, o nosso observador, em causa, produz imagens que, mesmo se negadas, por ele logo em seguida, ele próprio as traz à luz do mundo em que só o que foi concebido pode ser visto e que o que foi concebido foi inventado. A revelação de uma paisagem teve uma origem Ocidental ou intencional, porém, nos dois aspectos, houve a preparação para o novo, o qual só pode ser interpretado contextualizando-se esta preparação prévia. Portanto, a pintura de paisagem expressa a emoção da qual depende a sua própria existência, quer dizer, o desejo de fugir à agitação do mundo urbano para a apreciação pacífica do mundo natural.

Entretanto, ao observarmos a obra de Facchinetti, detectamos sua perspectiva em “vão de pássaro” revelando dois pintores — posicionados no alto de uma elevação e sob uma tenda — que, diante da imensidão do cenário vislumbrado, têm como espetáculo uma natureza infinitamente variada, com cenas abertas para múltiplos repertórios de imagens ficcionais. A posição dos pintores divide a tela em dois eixos referenciais: um, voltado para a natureza ainda intocada e o outro, que se descortina a uma natureza civilizatória, com a presença parasitária

da cidade. Diante desta paisagem cenográfica descortina-se um Brasil-natureza, a guiar os protagonistas, construtores e receptores da imagem, em direção às matas virgens e à sua grandiosa variedade de espécies ou ao domínio civilizador e desmedido do homem.

Fitar esta paisagem nos proporciona reflexões sobre a própria condição do pintor/vedor na afirmação imponente da própria natureza brasileira que, observada pelos protagonistas construtores da imagem, que, em suas incursões exploratórias, permitem-se desenhar e revelar o cenário local e, ao mesmo tempo, definem a postura adequada para contemplá-la, em uma observação reafirmadora de sua singularidade majestosa para, momentos mais tarde, sublinharem as belezas e encantos naturais do país.

Assim, de várias maneiras, a pintura de paisagem assume uma parceria, de interesse mútuo, entre o universo interpretado e o seu intérprete, segundo suas afinidades. A resposta a estas afinidades consiste, justamente, numa redefinição da nova idéia de espaço e de luz. A natureza, que os homens percebem pelas funções dos sentidos, interpretam-na pelo intelecto, adaptando-a às necessidades de suas ações. Pois,

“A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças. O ‘pitoresco’, tanto quanto na pintura, expressava-se na jardinagem, que era essencialmente um educar a natureza sem destruir a espontaneidade; mas diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar barrascoso, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o da sua pequenez. Ou, num louco acesso de soberba, imaginar-se um gigante, um semideus ou mesmo um deus em revolta que incita as forças obscuras do Universo contra o Deus criador. Não mais agradável variedade, mas assustadora fixidez; não mais concórdia de todas as coisas de uma natureza própria, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança.”⁴⁴

Por conseguinte, a pintura de paisagem produz um espaço como uma unidade, como uma percepção contínua e global de fragmentos que, reorganizados numa estratégia estético-visual,

44. Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 19.

conferem ilusão, ao mesmo tempo que delimitam a leitura, e a orientam, num olhar tátil, em que o olho-percepção atribui à leitura uma propriedade ergonômica. A interpretação das paisagens ativa, no operador da leitura, a potencialidade de apreender o espaço representacional como o próprio lugar, incorporando e contextualizando-o processualmente, elucidando os elementos que caracterizam o processo pictográfico, a partir do objeto primeiro de observação — a própria pintura do mundo natural.

Trata-se do mesmo princípio dos poetas do Romantismo, que aqui é resgatado, no mesmo tom nostálgico dos que foram pela memória das terras revisitadas ou pela expressão documentalista que transitava no ideário romântico:

“Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.”⁴⁵

Nesse sentido, mudam não só os interlocutores mas a própria representação do universo natural, à medida que a observação do espaço natural sai da esfera literária para a dos círculos pictográficos. Eis, aqui, um processo metafórico, em que o mundo natural deixa de ser expressão inacabada para se tornar lugar privilegiado do exercício civilizatório. A proposta reside em situar esse novo espaço representacional como elemento de uma nova sensibilidade que lentamente se estrutura por novas relações sociais, antes baseadas na subordinação ser humano/mundo natural e agora, vinculadas ao total domínio da natureza. Assim, a paisagem natural, em sua representação pictográfica não é mais uma adversidade conflitante, ela se mostra, portanto, um agente transformador e inovador.

A pintura de paisagem, desde sua origem nas artes visuais, pressupõe uma concepção que se contrapõe ao crescimento desmedido das concentrações humanas e do urbanismo das cidades, dimensionando, enfim, princípios de uma nova estética. Esta organização corresponde, tanto por parte dos pintores quanto dos fruidores a uma seleção informativa, em

45. Gonzaga, Sergius. *Manual de Literatura Brasileira*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987, p. 48.

que o ato de criação da pintura de paisagem é uma mensagem viva, correspondente a uma atividade didática que permite uma pedagogia do olhar, dinâmica no processo de recepção.

Não se pode negligenciar o fato de que a pintura de paisagem vai registrando as mudanças verificadas no ambiente natural, as transformações e a crescente europeização que se processava no universo brasileiro. Tal gênero de pintura, entre nós, mescla a “carência brasileira” com o “luxo europeu”, ilustrando de forma eloqüente, esse tipo de transição. O simulacro de urbanidade, assim como a aparência de beleza tropical, que a visão da natureza circundante à cidade, proporcionava ao estrangeiro impressionava-o em líricas exaltações imagéticas de um espetáculo incessante. Assim, a pintura de paisagem é a materialização de um mundo físico, que é o primeiro que se apresenta aos sentidos do observador (artista), com sons, formas, cores e odores que, por uma estratégica reorganização de combinações, envolvem e dominam o fruidor. As relações entre o criador/vedor revelam amplos horizontes, quer seja de uma visão realista e objetiva do que está diante dos indivíduos, quer seja a retratação da ambientação natural.

Esta específica arte pictórica transforma o fato observado, vinculando-o à ilusão de um duplo. As paisagens pictográficas nos fazem perceber o mundo exterior sob um aspecto singular que, por vezes, se torna inteligível ao vedor. A plasticidade das imagens evocam lembranças que reduplicam a percepção do mundo atual, no ato de sua observação. O que importa é que o vedor estabeleça sentido na duplicação do acontecimento observado, pois se, de um lado, a sua manifestação é imediata, do outro é aquilo que ela manifesta que oferece sentido à composição. O ideário imagético das paisagens pictográficas fornece um duplo exato do observado, tornando impossível dissociar o fato representacional do objeto representado. Assim, a imagem ficcional não é mais um objeto ou acontecimento qualquer do mundo exterior, mas o próprio sujeito produtor do ato ficcional.

Portanto, a pintura de paisagem revela o real, protegendo-o e perpetuando-o. Sua estrutura, ao invés de conferir restrições à percepção do real, desdobra-o em múltiplas interpretações, diante do espetáculo dos objetos que atingem, imediatamente, o binômio pintor/vedor. Do real captado ao objeto representado, a pintura de paisagem transita entre a

instância imortal e a relação de mortalidade do sujeito contemplador. A paisagem que o pintor projeta é um duplo imortal, encarregado de colocar o pintor/vedor a salvo de sua própria temporalidade. Paradoxal ou ilusório vamos transitar e participar desta tênue e efêmera condição do Ser, diante da pintura de paisagens da Arte no Brasil.



IMAGEM 4

FRANS Janszoon POST

Olinda

óleo sobre tela
79 x 111,5 cm



IMAGEM 5

Roelandt Jacobsz SAVERY

O Paraíso Terrestre

óleo sobre madeira

95 x 91 cm



IMAGEM 6

Autor Desconhecido
Morte do Padre Filipe Bourel
óleo sobre tela
110,5 x 133,5 cm

III. FRANS POST E AS PAISAGENS TROPICAIS

A descoberta das terras do Novo Mundo revelaria ao Velho Mundo europeu paisagens paradisíacas de um universo a ser conhecido e controlado. Frans Post apresentaria nos setecentos uma nova atitude pictórica que se mescla a princípios científicos da cartografia. Suas telas confrontam o observador diretamente com a paisagem tropical que se apresenta como terra estranha, porém acessível.

As pinturas de Frans Post revelam uma fascinação sobre a paisagem do desconhecido. As terras do Mundo Novo exerciam sobre ele uma enigmática relação do homem diante do mundo natural.

III.1 SAUDADES DO BRASIL

Para pintar uma paisagem o pintor necessita, entre outras coisas, estudá-la e por extensão entender o modelo sujeito de sua pintura. A compreensão deste modelo é objeto de modificação no decorrer dos séculos conforme é também modificado o entendimento dos homens face a esta visão da natureza.

As paisagens brasileiras de Frans Post revelam este confronto entre o exercício de dominação dos homens e uma exuberante natureza enigmática e diversificada. Desconhecida na quase totalidade para os homens europeus cujos olhares, certamente, atônitos se entrecruzam pela paisagem tropical de encostas verdejantes e no azul da fusão do céu com o horizonte oceânico. Estas pinturas de paisagem nos (re)velam um texto "postiano" em

primeira aparência simples e tranqüilo, mas conotativo de uma verdade diversificada e complexa.

Frans Post foi um dos artistas trazidos por Maurício de Nassau, cuja incumbência foi a implantação¹ de um governo de domínio holandês em terras do nordeste brasileiro. A Missão de Nassau revelaria o que “nenhuma outra missão humanista no Brasil realizou e constituiu legado tão conseqüente e perene”². Embora pareça utópico a um intuito de dominação, a missão nassauviana agregou o conhecimento de pintores, naturalistas, geógrafos, biólogos, botânicos, entre outros, que vieram somar o conhecimento das diversas áreas para abordar e entender o desconhecido.

A missão nassauviana trouxe Frans Post e Albert Eckhout como pintores e Zacharias Wagner, soldado alemão alistado na frota de Nassau, que por sua habilidade em desenho foi aproveitado, na missão. Abrão Willaerts, pintor de marinhas e retratista que pouco tempo ficou em terras brasileiras, sendo logo mandado para Angola e regressando à Europa, foi apelidado de o “Índio”. Gilles Peters sem muita projeção na Missão porém com obras que retratam o porto de Recife datadas de 1637. Há ainda na Missão um sexto pintor que permanece no anonimato, sendo constantemente associado ao cartógrafo Vingbovns ou ao astrônomo e filósofo Maregrave, ambos dotados de um talento para o desenho, o que certamente causa a dúvida nos historiadores. Dúvida esta iniciada por conta de próprio punho quando, antes de morrer, Nassau oferece por carta a Luis XIV um grupo de telas com pinturas de temática brasileira, destinadas a modelos para tapeçarias³. E referindo-se à obras atribuiu-as a seis pinturas que o teriam acompanhado em sua missão ao Brasil⁴.

Entretanto, na obra *Albert Eckhout - Pintor de Maurício de Nassau no Brasil, 1637-1644*⁵,

-
1. Em 1623 foi fundada por mercadores holandeses a Companhia das Índias Ocidentais, a qual incumbiu o conde Maurício de Nassau de tirar dos portugueses o domínio de Pernambuco. O domínio holandês no nordeste brasileiro durou de 1630 a 1654, e o conde de Nassau governou no período compreendido entre 1637 e 1654. Porém, as obras de Frans Post e Eckhout situam-se nos sete primeiros anos de governo.
 2. Valladares, Clarival do Prado. *Albert Eckhout - pintor de Maurício de Nassau no Brasil, 1637-1644*. Rio de Janeiro, LivroArte, 1981, p. 10.
 3. Em 1654, Nassau doou a Luis XIV um conjunto de quarenta e duas telas que serviram de modelos à Manufatura dos Gobelinos. As tapeçarias foram executadas e utilizaram somente o repertório do pintor Eckhout. O Museu de Arte de São Paulo possui cinco exemplares destas tapeçarias que faziam parte da série “Anciennes Indes”.
 4. Guimarães, Argeu. A pintura no Brasil holandês. *Revista IHGB*, n. 235, Rio de Janeiro, IHGB, , p. 232.
 5. Valladares, Clarival do Prado. *Op. cit.*, p. 17.

o autor Clarival do Prado Valladares indicará Zacharias Wagner, que foi dispenseiro-escrevente do conde de Nassau, como sendo o sexto artista. O autor assim procede baseando-se nas informações do biógrafo de Wagner, o alemão Enrico Schaeffer, que descobriu o livro Thierbuch (livro dos animais) de autoria de Wagner. Esta obra, segundo Schaeffer, contém precisa iconografia sobre animais, plantas, frutas, costumes e população, contribuições e paisagens nordestinas não sendo, portanto, temeroso atribuir-lhe a classificação de verdadeiro exemplar de relíquia brasileira.

O período nassauviano modificou o perfil do nordeste brasileiro sendo graças a ele o surgimento, no século XVII, de cultura e arte, enquanto no resto do Brasil e das Américas ainda permaneciam subalternas e submissas a governos coloniais de “horizontes escassos”⁶. A história da arte e arquitetura no Brasil alcançou neste período conhecimentos e amplitudes até hoje desconhecidos na sua totalidade. A Missão de Nassau institui uma cultura estética que incluía planos urbanísticos⁷ com aterros e terraplanagens para arruamentos, abertura de praças, edificação de cidades, pontes, monumentos e habitação. Nesta empreitada de reedificação de uma nova cultura, Nassau se empenhou na construção de uma cidade, com seu próprio palácio, cercada de jardins com vegetação nativa transplantada⁸ para o local, dando ao ambiente ares de um “recanto do paraíso”⁹.

Um paraíso cercado, limitado, que institui o mesmo princípio dos “Jardins do Éden” ou “Jardins das Delícias”¹⁰, que no seu interior guardam e protegem os seus cidadãos do mundo externo. Entretanto, metaforicamente, é um paraíso doméstico dentro do paraíso terrestre que as terras do Novo Mundo ofereciam aos exploradores europeus ávidos por conquistarem e aprisionarem como troféus as terras novas ainda selvagens e puras, não contaminadas pela cobiça dos guerreiros e mandatários de governos inescrupulosos.

As terras novas descortinavam aos conquistadores um mundo exótico, desconhecido e não

6. Guimarães, Argeu. *Op. cit.*, p. 215.

7. Ver em especial o capítulo “Os holandeses e a vida urbana”, na obra de José Antonio Gonsalves de Mello, intitulada *Tempo dos Flamengos*.

8. Mello, José Antonio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos*. Recife, Editora Massangena/Fundação Joaquim Nabuco, 1987, p. 103.

9. Expressão de Frei Manuel do Calado, citada no texto de Argeu Guimarães. *Op. cit.*, p. 217.

10. Ver o capítulo II, parte deste trabalho.

classificado pela ciência vigente. Cabe destacar que Frans Post adotou em suas telas um caráter decorativo e exótico comum ao gosto europeu. Enquanto Albert Eckhout registrou em retratos as raças constitutivas da população local¹¹. Embora não seja objeto deste estudo, abordo aqui a questão de que, pela dimensão monumental das obras¹², elas devem ter tido a função de causar impacto aos habitantes europeus e a alguns governantes, fazendo-os crer que as terras novas eram habitadas por seres “gigantescos”¹³, provocando assim, por este referencial imagético, uma reavaliação de suas estratégias de expansão de domínios na conquista do Novo Mundo.

Estes seres gigantescos habitavam o imaginário europeu que, diante da visão de um mundo desconhecido, expressava seu ideário visual por imagens ficcionais de índios “canibais” em rituais e danças tribais ou em visões paradisíacas do “bom selvagem”.

Colombo em sua carta de 1493 tentaria desmistificar o imaginário europeu, narrando que “Nessas ilhas eu até agora, não vi nenhum monstro humano, como muitos esperavam...”¹⁴

Já Camões, em *Os Lusíadas*, a eles se refere três vezes em atitudes guerreiras, se utilizando para isto da mitologia clássica, muito comum no quinhentismo europeu. Em um de seus cânticos, a eles, assim se refere:

“Nunca tão vistos raios fabricou
 Contra a fera soberba dos gigantes
 O grão ferreiro sórdido que obrou
 Do enteado as armas radiantes;
 Nem tanto o grão tonante arremessou
 Relâmpagos ao mundo, fulminantes,
 No grão dilúvio donde sós viveram
 Os doces que em gente as pedras converteram.”¹⁵

11. As telas de Eckhout foram oferecidas por Nassau ao rei da Dinamarca, em 1654, e estão expostas no Museu de Copenhague, e fazem parte das coleções de etnografia. Segundo comentário de Clarival do Prado Valladares, estas telas decoravam os salões do Palácio de Nassau.

12. Estas obras medem em média 269 x 170 cm. O aspecto monumental das obras levantaria uma curiosidade em Alexandre von Humboldt, em 1847, e nos etnólogos Paul Ehrenreich, em 1894, e em Kristian Bahnson, em 1889. Porém, será com a visita do imperador Dom Pedro II ao Museu Nacional de Copenhague, em 1876, que teremos estas telas reproduzidas em dimensões menores pelo pintor-copista Niels Aagaard Lützen e que estão hoje incorporadas ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro.

13. Ver comentário de Clarival do Prado Valladares na obra citada à página 26.

14. *Apud* Clarival do Prado Valladares. *Op. cit.*, p. 26.

15. Camões, Luis de. *Os Lusíadas*. Porto, Padrão Livraria e Editora, 1979, p. 287.

Mas é somente na descrição de Pero Vaz de Caminha que a imagem do indígena das terras do Novo Mundo assume a visão do olhar “encantado” do europeu com o universo paradisíaco a ser conhecido, classificado e explorado pelas mãos inexcrupulosas do colonizador. Diz o missivista:

“A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como mostrar o rosto.”¹⁶

Contudo, as pinturas de paisagem de Frans Post tem sido analisadas em menor escala como expressão de uma personalidade artística autônoma e, mais, como testemunhos do domínio de Nassau do que como também sendo uma documentação do exotismo do gosto europeu. Entretanto, o tempo de permanência de Post no Brasil o influenciou tanto que, mesmo retornando à Europa, continuou preso às paisagens que vira com seus próprios olhos no longínquo mundo.

“Uma coisa é saber da história segundo historiadores, e outra é vê-las através dos olhos que a viram. Por mais verdadeiro que possa parecer um documento, por mais nítida que seja uma crônica e por mais ressonante que seja uma tradição, nada se assemelha à pintura feita por quem apenas desejou deixar para sempre a imagem porventura contemplada.”¹⁷

E os olhos de Frans Post ainda continuaram voltados para as terras novas mesmo do seu regresso a Holanda:

“Tendo perdido o objeto de contemplação direta, o paisagista Frans Post persistia em pintar paisagens tropicais distante dos trópicos, e sua atitude observada hoje poderia ser considerada um simples ato de esperteza, para encontrar uma brecha lucrativa no saciado mercado holandês de arte do século XVII, através da

16. Caminha, Pero Vaz de. Carta do achamento do Brasil. In: *Novo Manual de Português*. Rio de Janeiro, Globo, 1988, p. 713.

17. Valladares, Clarival do Prado. *Op. cit.*, p. 15.

especialização. E sem dúvida ele a encontrou, pois enquanto as paisagens holandesas de Van Goyen rendiam apenas 20 florins, Post ganhava com suas paisagens tropicais de 120 a 130 florins.”¹⁸

Estes olhos que viam e retratavam o mundo tropical tinham também bases no programa político-cultural do conde de Nassau que, com o mérito de retratar os elementos até então desconhecidos, compuseram um relatório ilustrado sobre a flora, fauna e os diversos grupos populacionais que habitavam a terra brasileira intitulado “*Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*”, que possui cerca de oitenta pranchas com motivos brasileiros¹⁹ oriundos de desenhos dos pintores da Missão de Nassau.

As paisagens de Frans Post revelam uma impressão de proximidade, atraindo uma característica de que tivessem sido recortadas numa ambigüidade para a margem da tela ou para além dela. A representação dos elementos móveis — animais e figuras humanas — assume uma postura quase que fotográfica, congelados por instantes e aptos ao retorno de suas atividades logo que o momento de inércia se lhes cesse. As paisagens de Post assumem, também, a composição e estilo das paisagens planas holandesas, com o horizonte geralmente em linha reta acima do terço inferior do quadro, para o qual o espaço do céu assume a plenitude reveladora da autêntica paisagem tropical com sua “vastidão e sobretudo seu hermetismo”²⁰.

Estas paisagens revelariam ao espectador europeu as sensações do universo tropical. Preocupação, ainda, mantida por Post em seus quadros pintados na Holanda, em cujas pinturas a superfície do quadro revelaria:

“Os conhecimentos e informações sobre o mundo, o que podia ser realizado por dois caminhos, na opinião de Karel van Mander, o mais importante teórico de arte da época: ‘através da vida’, ou seja, através do mundo visível, ou ‘a partir do

18. Zimmermann-Thiel, Gisela. As paisagens tropicais do Brasil de Frans Post. In: *Humboldt*, n. 61, Bonn, 1990, p. 94.

19. A obra *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* é uma coleção encadernada em 7 volumes, que integrariam posteriormente a obra *Libri Picturati*, e que encontra-se na Biblioteca Jaglielo, em Cracóvia, Polónia. A obra divide-se nos seguintes volumes: *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae, Libri Picturati*, 4 volumes com 400 estudos em óleo e desenhos; *Handboeken – Libri Picturati*, 2 volumes com 350 aquarelas; *Miscellanea cleyeri – Libri Picturati*, 1 volume com 32 desenhos.

20. Zimmermann. *Op. cit.*, p. 94.

espírito', ou seja, recorrendo ao celeiro de lembranças visuais. Retornando à Holanda, Frans Post seguiu o segundo caminho."²¹

A paisagem de Post pintada no seu regresso à Holanda tornou-se mais detalhista embora distante do observador que fixa seu olhar pelas cores vigorosas e emolduradas por palmeiras ou outras árvores tropicais²². Enquanto os quadros pintados no Brasil confrontam o olhar do observador com a paisagem tropical, embora desconhecida, ela se revelava legível ao fruidor sensível e atento.

Destaca-se, também, que as pinturas de Post possuem um ponto de observação elevado, como se numa posição mais alta o espectador fitasse sem interferir, como um fruidor anônimo e, porém, constante na obra. Todos os elementos na obra de Post possui em um preciosismo técnico, que revela uma objetividade e

“seguem a tradição de uma arte que pretende alegrar os olhos do observador e, através da observação, ampliar seus conhecimentos do mundo como ele é, ou melhor, como ele também é”.²³

As paisagens de Post assumem um espaço cênico harmônico, no qual os conflitos de interesses entre os habitantes portugueses, indígenas, holandeses e os escravos africanos dão a impressão de superados, assumindo, assim, a convivência pacífica com pessoas de origens e de aparências diferentes. As obras de Post apresentam uma atmosfera “domingueira”²⁴.

Portanto, os modelos de Post revelam que mesmo:

“Comparados com as notícias fabulosas que continuavam circulando sobre o Novo Mundo e comparados também com a História do Brasil de 1656, que o conde de Nassau encomendou ao teólogo Caspar van Baerle e que Post ilustrou, obra esta repleta de relatos preconceituosos, os documentos ilustrados sobre o Brasil distinguem-se por fornecerem um relato descritivo do mundo estranho dos

21. Zimmermann. *Op. cit.*, p. 94.

22. Nas telas pintadas no Brasil encontramos somente em um dos lados estas representações. Parece que a intenção ao incluir este elemento na composição é que este é denotativo de um ícone alusivo as terras do Novo Mundo.

23. Zimmermann. *Op. cit.*, p. 95.

24. *Idem, ibidem*, p. 95.

trópicos brasileiros que, se não é crítico sob o aspecto social, é imparcial e se baseia numa visão desprovida de preconceitos culturais”.²⁵

III.2 UM OLHAR TOPOGRÁFICO SOBRE A PAISAGEM BRASILEIRA

Diante da obra de Frans Post nos deparamos com um impulso experimental — não um improvisador purista —, e honestamente experimental, que visa se auto-realizar e realizar seus projetos de arte “diferentes” e materializados após sistemática pesquisa formal. Na obra de Post seu imaginário é meticulosamente estudado, é um experimento fértil. A imaginação criadora, em Frans Post, aplicada a sua pesquisa formal explica o triunfo e o potencial imagético-plástico de suas paisagens. Poder-se-ia mesmo afirmar que a obra postiana revela marcos aparentemente paradoxais entre região, tradição e modernidade.

Post soube já a seu tempo revelar a relação entre regiões ensolaradas e pintura luminosa, numa constante afirmação entre natureza e cultura e entre meio físico e dinâmica cultural. Atitudes, estas, possibilitadoras da dinâmica que, defrontada com certas situações culturais, potencializam a qualidade da luz e favorecem, de modo particular, nessa região, o desenvolvimento de certo estilo e características de pintura sendo verdadeiros “hinos à luz”²⁶. Uma luz pernambucana que, na análise do cientista alemão Konrad Guenther, é “considerada diferente não só das luzes da Europa como de outras luzes dos trópicos”²⁷.

É também uma luz reveladora da paisagem brasileira, de suas várias formas e cores, da população que a miscigenação vem criando nos trópicos para observação, deleite e representação dos pintores. Numa poética-visual sistemática de temas originalmente brasileiros, porém amplamente universais em seus apelos ou em suas formas. Post, assim, com este repertório, interpreta a paisagem e tipos brasileiros com audácia de traço e na aplicação da cor no aparecimento de uma postura supranacional. Portanto, são as cores dessa pintura que, sozinhas exprimem, por um lado, o nordeste brasileiro de sobrados e engenhos e, por outro, o

25. Zimmermann. *Op. cit.*, p. 95.

26. Freyre, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 159.

27. *Idem, ibidem*, p. 159.

da plebe indígena e africana numa aparente fusão de contrários, reveladora de uma síntese particularmente brasileira. “Democraticamente brasileira. Coloridamente brasileira”²⁸.

A obra de Frans Post o revelaria um homem perfeitamente adaptado às raízes desta terra. Raízes essas que o prendem amorosamente ao nosso povo, porém, por uma arte capaz de comunicar a outros povos em outras terras. Uma arte que se desenvolve com seu poder universal de comunicação, podendo-se até afirmar que vibrantemente moderna em sua expressividade. Portanto, libertou-se transgressivamente de uma atitude de esterilizante sujeição às normas européias, buscando novos rumos de criação e novas formas de expressão aos rumos e formas que, sendo materialização de um regionalismo, são por isso mesmo expressão de uma universalidade plástica. Num temperamento que, sendo o de um experimental, seduzido pelo novo, não deixava portanto de ser o de um lírico.

Um lírico de admiráveis interpretações telúricas do trópico brasileiro, ao mesmo tempo universal nas projeções que sua admiração à terra a revela com os princípios maternos de um solo que, por sua natureza harmônica, abriga povos de diferentes origens diante de um solo gentil construtor de uma nova pátria amada.

São criações artísticas que se tornam a cada descoberta²⁹ obras potencialmente universais, pois representam, antes, a harmonização de diferenças num olhar simplista — desprovido de preconceitos e estandardização — do estilo da força da paisagem do Brasil que revela, desde o século XVII, a capacidade de ser um só sendo uma variedade de brasis, que se completam pelos seus diferentes modos na trilha de uma vasta civilização desenvolvida numa gente mestiça por uma redefinição, ao mesmo tempo, do mestiço e do trópico que espontaneamente reabilita uma civilização pioneiramente moderna em espaço tropical, capaz de reafirmar a posição de Frans Post na mais elevada condição humana. Sua obra inovadora revela e reabilita ao mesmo tempo a condição do mestiço e a do trópico.

Compreende-se, assim, que sua arte é a interpretação de uma natureza e de uma gente que se encontram em um tipo de homem e um tipo de paisagem, integradas um no outro — quer dizer interpenetrados. Da pintura de Frans Post se afirma que é uma pintura simbiótica, na

28. Freyre, Gilberto. *Op. cit.*, p. 165.

29. Ver o texto de Gisela Zimmermann.

qual as figuras humanas e suas cores aparecem integradas a formas de outras espécies pontilhadas na paisagem brasileira. Em formas que deixam de se distinguir pelo que nelas é distintamente humano com relação ao inumano, o puramente natural em relação com o puramente cultural, para se apresentarem caracterizadas por uma terceira sistemática de expressão — a integrativa — de vida em conjunto. Um conjunto "denominado menos pela técnica do homem civilizado que pelo seu amor ao mesmo trópico e pela sua compreensão dos particulares que o caracterizam"³⁰.

Em Frans Post há uma aventura no tempo como uma rara fidelidade ao espaço brasileiro que sua arte interpreta em multiplicidades dentro do tempo, através do qual se estende sua existência, sua experiência da qual depende a obra que realiza num espaço-tempo especificamente culturais e naturais. Esse espaço-tempo, tendo agido sobre o artista com uma constância raramente interrompida, provocou nele uma profunda identificação com a gente e a paisagem da terra, que procura por sua pintura que as formas e as cores tropicais tenham esteticamente um sentido também tropicalmente de expressão de vida, de natureza e de homem. As pinturas de paisagem de Frans Post contam de suas experiências — diante da visão inebriante da natureza das novas terras —, confundindo-nos como se fossem as de um originário do Novo Mundo. Reside então neste dado, o fato de pertencer-lhe, que retira o caráter de aleatoriedade de pertinência às terras representadas. Detecta-se que nas representações das pinturas de paisagem, o observador — o pintor — assume uma atitude de testemunha num olhar em perspectiva, distanciando do objeto observado. Um "eu" anônimo, porém, presente em todas as composições³¹. Numa postura que lhe confere a condição de se conhecer o sujeito sem no entanto sermos aptos em descobrir sua real posição. É uma pintura cuja configuração afeta não só com indagações a posição do corpo do espectador como, também, faz redimensionar a própria noção do corpo entre observador e objeto observado. A presença daquele que observa — pintor e, agora, o fruidor contemporâneo — faz parte da encenação do sentido. A dualidade móvel observável entre pintura e fruidor encarna não uma intenção — o que o pintor desejara expressar — mas a presença de um atuante, ou melhor, a

30. Freyre, Gilberto. *Op. cit.*, p. 171.

31. Este tipo de abordagem teve um aprofundamento no capítulo que aborda a obra de Leandro Joaquim.

dupla função de pintor/autor e ator. Esta ambigüidade referenda uma narrativa que não depende somente de identificação da intenção do pintor senão da imanência de se nos revelar a presença da posição do corpo do pintor que a manifesta. Um corpo determinado pela postura relacional triádica de pintor-objeto (tematizado) — fruidor que, na obra de Post, detecta-se como um verdadeiro, ou quase, sistema científico de observação da natureza. Tem-se, assim, que a pintura de paisagem de Frans Post revela uma perspectiva simbólica de aprisionamento de todo o espaço em observação³². Esta perspectiva revela que as imagens estão condensadas através de um curioso efeito obtido quando se olha por uma luneta na posição invertida, quer dizer, utilizando-se a lente convexa como ocular. Assim obtém-se o mesmo espaço cenográfico que a obra de Post nos revela. Tal recurso demonstra que o resultado obtido é uma vista condensada, agrupada sem, no entanto, apresentar deformações. São paisagens que nos aproximam em sensações de abraçar todo o espetáculo cênico da representação com o olhar reflexivo e de indagação.

Esta nova atitude do pintor, além de apresentar uma nova concepção de paisagem apresenta, também, uma nova atitude filosófica do observador. É reveladora, portanto, de uma invenção do redimensionamento de uma filosofia do espaço, na qual o próprio pintor é partícipe e solidário na determinação deste espaço instalando, por esta prática, uma nova relação entre sujeito e mundo. É portanto a revelação de uma postura traçada pela história social das categorias de percepção e pensamento (científico-cultural) como sujeitos de um novo sistema de referências plásticas³³.

Estes espaços em perspectivas simbólicas nos ajudam a estabelecer uma aliança entre o intérprete e a massa (o povo, objeto de representação), já que os dois se completam e ambos são sujeitos de determinações mais amplas de um sistema de valores operados nesta relação em sociedade. Os espaços perspectivados simbolicamente são espaços urbanos determinados por um emolduramento da visão do mundo natural, numa atitude de aprisionamento da vida social num “sistema fixo de valores e de poder”³⁴.

32. Leite, José Roberto Teixeira. *A pintura do Brasil holandês*. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1967, p. 47.

33. Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981. Em especial, os capítulos “La question de la perspective” e “La perspective comme forme symbolique”.

34. Matta, Roberto da. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, 1991, p. 49.

Frans Post, nesta prática, ordenaria o conjunto de vivências que corresponderiam ao patrimônio (o qual ele vivenciava na experiência de dominação) de experiências que coexistem com outras tantas de modo implícito reveladoras e partícipes do sistema cultural a ser implantado pelo governo holandês. Suas cenas, assim, revelariam o espaço de vivência nas ruas, fora do limite do poder público ou privado, distante dos espaços de poder, para existirem enquanto um todo articulado em qualidade e forma de organização. A prática de Frans Post e a representação em sua obra da rua como representação do urbano e determinante de um espaço cênico é reveladora de uma nova dimensão social e individualizada, permeada pela miscigenação que interliga a, também, nova orientação geral oriunda de entidades diferenciadas, porém atuantes em cada posição da vida fomentadora deste espaço representacional, em uma sociedade viva e fecunda de variações e combinações em operações lógicas, na qual cada elemento representado é capaz de totalizar o outro nas situações e abordagens imagéticas na paisagem postiana.

Poder-se-ia mesmo dizer que a paisagem de Post é uma alusão ao mundo pastoril que repensa, assim como redefine, a abordagem renascentista que reproduziu a paisagem clássica sem chegar a senti-la nem compreendê-la, como também a paisagem concebida sob uma forma panteísta, na antiguidade pagã desfeita na abstrata simbologia da Idade Média. Portanto, Post não utiliza a paisagem em sua obra como algo acessório a ser reparado, mas sua pintura antecipa o conceito de envolvimento entre cena representada, sensação do pintor e emoção no observador, numa paisagem que adquire, já em seu tempo, a categoria estética que sublimará a do romantismo.

As questões entre o pitoresco e o sublime são pertinentes, também, à literatura universal contemporânea a Frans Post e são bem materializadas na obra de Miguel de Cervantes, O Engenheiro Fidalgo D. Quixote de la Mancha, que revelará nesta obra, sob o artifício da loucura do cavaleiro andante e a situação campesina do seu companheiro, a essência do universo pastoril. O espaço ficcional revelado por ambos os autores surge como uma instância crítica que não pretende propor ou expor nenhuma nova verdade, entretanto a questiona enquanto verdade constituída³⁵. Embora o intervalo que medeia o texto de D. Quixote e as

pinturas de paisagem de Frans Post localize-se em torno de trinta anos, a contemporaneidade das obras se processam pelas situações que ressaltam os pontos fracos e insuficientes impressões da verdade constituída. Tanto as questões da paisagem quanto as cenas pastoris, quer em Frans Post ou na narrativa de Cervantes, nos levam a pensar em um cenário geográfico, no qual aventuras irão se desenrolar num raro retrato topográfico de contrastes onde, na condição de hóspedes ou peregrinos, revitalizariam os romances cavaleirescos em suas disputas e conquistas cujos temas ainda hoje universalizam-se cada vez mais, transformando-se numa ampla e filosófica concepção do espírito humano.

A dualidade do hóspede e peregrino de Post nas terras brasileiras ficaria bem expressa na unidade que ele atribui na obra *Panorama Brasileiro*, no Rijksmuseum de Amsterdam. Nesta composição, Post revela um céu ocupando dois terços do espaço, uma vegetação abundante, pontilhada por um casario cuidadosamente observado e tudo sendo emoldurado por flores e frutos tropicais. Obra rara no universo postiano, porém reveladora de suas intenções com os quadros menores de cavalete que denotariam facilidade de transporte para observação das cenas neles apresentadas. Pois geralmente estas cenas, com o processo ótico de perspectiva oriundo da “luneta invertida”, mostram uma paisagem vista de longe com preocupações miniaturistas próprias de uma cartografia com estratégia militar.

Assim, Post nos revelaria um processo cartográfico e topográfico da geografia humana e regional do nordeste brasileiro que serviram, certamente, muito bem aos propósitos de conquista do conde de Nassau. As obras da coleção do Museu Nacional de Belas Artes nos revelam em seu conjunto os arredores de uma dada região minuciosamente estudados, representados e articulados entre si, numa geografia que serviria em primeira instância para fazer a conquista — a guerra de dominação. Em verdade, as paisagens brasileiras representadas nas telas de Post apresentam um discurso pedagógico que desvenda o espetáculo do mundo, dissimulando — por uma estratégia militar implícita — aos olhos de todos o temível instrumento de poder que a sua geografia das imagens revelava para aqueles que detinham o poder.

35. Lima, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991. Ver o capítulo “O transtorno da Viagem”.

“Pois, a geografia serve, em princípio, para fazer a guerra. Para toda a ciência, para todo saber deve ser colocada a questão das premissas epistemológicas; o processo científico está ligado a uma história e deve ser encarado, de um lado, nas suas relações com as ideologias, de outro, como prática ou como poder. Colocar como ponto de partida que a geografia serve, primeiro para fazer a guerra não implica afirmar que ela só serve para conduzir operações militares; ela serve também para organizar territórios, não somente como previsão das batalhas que é preciso mover contra este ou aquele adversário, mas também para melhor controlar homens sobre os quais o aparelho do Estado exerce sua autoridade. A geografia é, de início, um saber estratégico estreitamente ligado a um conjunto de práticas políticas e militares e são tais práticas que exigem o conjunto articulado de informações extremamente variadas, heteróclitas à primeira vista, das quais não se pode compreender a razão de ser e a importância, se não se enquadra no bem fundamentado das abordagens do saber pelo saber”.³⁶

Assim as paisagens de Post revelariam uma descrição metodológica dos espaços físicos, como também de suas características sociais, culturais, econômicas, demográficas, organização política local submetidas a um olhar soberano, colocadas a serviço de uma prática de poder intencionado ao controle e à organização de homens que povoam seu território a serem subjugados aos aparelhos do novo Estado que prepara a “guerra” de dominação. A *geografia imagética* de Post aciona um conjunto de representações e de conhecimentos bem variados, visto em sua relação com o espaço observado e o representacional que confere a sua obra um potencial de prática de poder, formador de um saber claramente percebido como estratégico pela minoria dirigente holandesa, que o utilizará como instrumento de poder revelador de uma análise geográfica estreitamente ligada a práticas militares, políticas e financeiras que ficou convencionado chamar “geografia dos estados maiores”³⁷. “Mas essa geografia dos estados maiores é quase completamente ignorada por todos aqueles que não a executam, pois suas informações permanecem confidenciais ou secretas”³⁸.

As paisagens tropicais de Frans Post apresentariam subliminarmente esta “geografia dos estados maiores” numa análise bem precisa dos ambientes geográficos, das relações entre os homens e as condições naturais, tratando justamente de observá-la e captá-la em imagens para

36. Lacoste, Yves. *A Geografia – isso serve em primeiro lugar para fazer a guerra*. Campinas, Papirus, 1989, p. 23.

37. *Idem, ibidem*, p. 26.

38. *Idem, ibidem*, p. 26.

posteriormente modificar o ritmo e o habitat, estruturando e redefinindo numa geografia dos exploradores que preparam a conquista da colônia para a sua valorização capitalista. As paisagens postianas revelariam, portanto, o território com seu espaço e sua população, não somente para o exercício da força militar mas sendo ele também parte integrante dos fatores que agem sobre a conquista, nem que seja para tornar visível o cenário no qual se constituirá o teatro de todas as operações de guerra. Assim, a pintura de paisagem de Post dissimulava a idéia de seu saber geográfico. É um poder em suas mãos, capaz de revelar nas suas representações espaciais os meios de ação e instrumentos políticos, impregnados por imagens — mensagens geográficas difusas, rearticuladas em um novo e até então não explorado poder imagético. É preciso, pois, procurar as causas que ainda hoje assolam os teóricos de arte em suas miopias diante das “ideologias imagéticas”³⁹ e, sobretudo, desenvolver a reflexão, compreendendo por que o significado político se nos escapa, enquanto aos mecanismos do estado foi perfeitamente consciente.

A pintura de Frans Post apresenta, em contrapartida, as relações entre as estruturas de poder e a sua orientação na organização do espaço. Muito embora, numa observação menos atenta, não nos sejam reveladas permanecendo mascaradas, em grande parte, para os que não estavam no poder. Entretanto, a paisagem postiana apresenta um processo de especialidade perspectivada que leva, a nível coletivo, os observadores a um saber pensar o espaço, isto é, à familiarização de cada um dos observadores, com um instrumento conceitual que lhe é determinado pelas próprias experiências do fruidor que permite, a cada um, articular, a seu modo, as múltiplas representações espaciais que lhe são conveniente distinguir, quaisquer que sejam sua configuração e sua escala, de maneira a dispor de um instrumental de ação e de reflexão.

Assim sendo, se nos parece que Frans Post, não ficou somente aprisionado pelo exótico, mas que este exótico, também, a ele se apresentava como objeto de estudo, e estava Post bem consciente de que analisando os espaços ele fornecia ao poder informações que permitiriam agir sobre os homens que vivem nesses espaços. Post em verdade não foi um espectador

39. Hadjinicolaou, Nicos. *História da Arte e movimentos sociais*. São Paulo, Martins Fontes Ed., 1978. O livro trata sobre a questão da ideologia imagética.

impotente, mas um agente de informações, quer queira quer não, a serviço do poder. Suas paisagens se revelam como um saber estratégico, e um saber estratégico é um saber perigoso que nas representações das paisagens brasileiras possuíam, em cada conjunto espacial, elementos que guardam, entre si, relações mais ou menos complexas, em cujos conjuntos os cidadãos atuais devem repensar melhor o seu espaço vivido⁴⁰.

III.3 UM NÁUFRAGO COMO ESPECTADOR

“Calibã — preciso comer meu jantar. Esta ilha é minha por intermédio de Sicorax, minha mãe que vós, de mim, roubastes. Logo que chegastes, vós me acariciáveis, fazíeis caso de mim, dáveis-me água com bagas dentro, ensináveis-me o nome do grande e do pequeno luzeiro que iluminam o dia e a noite. E então gostei de vós e mostrei-vos todas as riquezas da ilha: as frescas fontes, as fontes salinas, os lugares áridos e os lugares férteis [...] Maldito seja por haver assim agido! Que todos os feitiços de Sicorax, sapos, escaravelhos e morcegos caíam sobre vós! Porque sou o único súdito que possuís, eu que já fui meu próprio rei! E aqui me encerrastes nesta rocha deserta, enquanto me despojais do resto da ilha!

Próspero — Escravo mentiroso que só o chicote pode comover, não a bondade, eu te tratei, apesar de não passares de uma coisa imunda, com humana solicitude. Eu te alojei em minha própria gruta, até o dia em que procuraste violar a honra de minha filha”.⁴¹

Este trecho teatral da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, reproduz um dos diálogos entre Calibã⁴² — o protótipo e clichê do selvagem de uma ilha tropical, cujo próprio nome é uma espécie de anagrama para canibal — e Próspero — um duque de Milão, detentor do cargo de negócios do Estado e que possuía poderes mágicos, e que fora destituído do cargo por seu próprio irmão. Próspero⁴³ e sua filha Miranda foram atirados à fúria do mar e, nesta tempestade, lançados a uma ilha tropical, lá encontrando o selvagem Calibã.

40. Sobre as relações entre o homem e seu espaço vivido, ver a obra de Gisela Pankow intitulada *O homem e seu espaço vivido*, da Editora Papyrus.

41. Shakespeare, William. *A Tempestade*. In: *Obra Completa*, vol. II, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1988, p. 924.

42. Calibã é descrito como uma figura monstruosa que se converte em agressão aos olhos, ao olfato, à sensibilidade ético-estética.

43. O próprio nome Próspero designaria as virtudes e possibilidades do mundo civilizado europeu.

O texto de *A Tempestade* é um sintoma comum ao longo dos séculos XVI e XVII, influenciados pelos relatos dos viajantes que ousaram ultrapassar os limites europeus. Esta literatura de ficção surge, em especial, após a descoberta da América, a qual o contato com as sociedades indígenas⁴⁴ e o início do processo de colonização redimensionaram o pensamento europeu diante da sociedade dos homens.

Um mundo desconhecido tornava-se agora evidência e novas relações entre os homens surgiam. Homens totalmente livres em contato direto com a natureza eram descritos pelos viajantes como selvagens⁴⁵ prontos à dominação e ao exercício escravo. A afirmação aristotélica de que o homem é naturalmente livre ou escravo⁴⁶ é resgatada. Entretanto, será este selvagem⁴⁷ representado no texto shakespeariano que revelará a Próspero — o cidadão letrado que ora é um naufrago fragilizado e destituído de um poder nobiliárquico, sem utilidade às suas necessidades na primitiva ilha — o fascínio da Ilha, sem saber que as artimanhas da civilização letrada irão aprisioná-lo em seus próprios domínios insulares.

O diálogo entre Próspero e Calibã prossegue:

“Calibã — Oho! Oho! Bem quisera que houvesse acontecido! Vós me impedistes, se não fosse assim, teria povoado esta ilha com Calibães.

Próspero — Escravo repugnante, que nunca abrigará um bom sentimento, sendo capaz de todo mal! Tive pena de ti. Tive o trabalho de ensinar-te a falar. A todo momento, eu te ensinava uma coisa e outra. Quando tu, feito um selvagem, ignorando tua própria significação, balbuciavas como um bruto, dotei teu pensamento de palavras que o deram a conhecer. Mas, embora conseguisses aprender, tua vil origem tinha em si qualquer coisa de insuportável para as

44. No século XVII, ainda recente a descoberta da América, houve casos de serem exibidos índios mortos como curiosidade. A casa do conde de Nassau, em Haia, foi palco de uma dança tribal executada por índios Tapuias, levados pelo próprio conde, nus, que mostraram aos convivas de Nassau danças selvagens que chocariam os espectadores.

45. No caso específico da colonização holandesa no nordeste brasileiro, ver a obra *Tempo dos Flamengos*, de José Antonio Gonsalves de Mello, em especial, os capítulos “Atitude dos holandeses para com os negros e a escravidão” e “Atitude dos holandeses para com os índios e a catequese”.

46. Sobre o escravo natural, cf. *Poética*, de Aristóteles.

47. Ver Perrone-Moisés, Leyla. *Vinte Luas – viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil: 1503-1505*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. Este livro aborda a viagem do comerciante francês Gonneville que, em uma de suas viagens na busca das “belas riquezas das Índias”, perde a rota e aporta no litoral brasileiro e passa a conviver com os índios Carijós, e ao retornar para a França, leva o filho do cacique, prometendo devolvê-lo no prazo de “vinte luas”. Este episódio só vem a demonstrar o fortalecimento do imaginário europeu a respeito da natureza e povos do Novo Mundo.

naturezas retas. Eis aí o motivo pelo qual fostes, com justiça, confinado neste rochedo, tu que havias merecido mais do que uma prisão.”⁴⁸

E é assim que mais uma vez os valores do Velho Mundo conflituam-se com a experiência atávica do Novo Mundo. Uma experiência em que, aos olhares contemporâneos europeus o “violar a honra de minha filha” e o “povoado esta ilha com Calibães” assumem a conotação ameaçadora do surgimento de outros povos dominadores⁴⁹ e em que a ideologia européia desenvolve a prática do extermínio dos “povos canibais do mundo humano”⁵⁰.

Entretanto, no texto *A Tempestade*, o “mundo humano” é representado pela gruta que serve de abrigo a Próspero e a sua filha e será nesta mesma gruta que eles receberão os novos náufragos⁵¹ que à ilha são lançados. E serão nela narradas a historicidade e ficção de suas vidas e será aos novos náufragos, na gruta, que Próspero traçará também a segurança dos seus destinos. Diz o mago e náufrago, Próspero, aos recém-chegados:

“Próspero — Senhor, convido Vossa Alteza e comitiva a penetrarem em minha pobre gruta, onde podereis descansar durante esta noite somente, da qual uma parte utilizarei contando tais histórias que, não tenho dúvida, farão com que ela passe rapidamente. Contarei a história de minha vida, os acidentes particulares acontecidos desde minha chegada a esta ilha e, ao amanhecer, eu vos conduzirei ao navio. Velejaremos para Nápoles, onde tenho esperança de assistir às solenidades das bodas de nossos bem-amados filhos. Depois, vou retirar-me para meu Milão, onde, de três em três pensamentos, um será dedicado ao meu túmulo. Alonso — Estou impaciente por conhecer a história de tua vida, que deve encantar estranhamente meus ouvidos.

Próspero — Contarei tudo. Além disto, prometo mares calmos, ventos auspiciosos e velas tão rápidas que breve tereis alcançado vossa real frota. Meu pequeno Ariel, isto está a cargo. Depois, volta livremente para os elementos e agora adeus! [...] Aproximai-vos, por favor.”⁵²

48. Shakespeare. *Op. cit.*, p. 924.

49. Camões, no texto d’*Os Lusíadas*, fala sobre grupos de gigantes guerreiros.

50. Lima, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 100. “Vitoria admitia que o sacrifício humano pode não ser natural ao impulso de prestar homenagem a Deus; mesmo se este Deus não é o verdadeiro, é inegavelmente poderoso. Mas sua prática pelos indígenas, mais uma vez, indicava que eles possuíam uma visão embaçada da realidade, que, em questões cruciais, deixavam de interpretar corretamente os *prima praecepta* da lei da natureza (Pagden, A., p. 1982-90)”, transcrição da obra de Luiz Costa Lima.

51. Estão velejando para a ilha, depois do casamento na África da princesa de Nápoles. Na comitiva real estão Alonso, Sebastião, Gonçalo, Trínculo (bufão do rei), Frei Nando e Antônio, irmão de Próspero e seu inimigo, o responsável por sua tragédia.

52. Shakespeare, William. *Op. cit.*, p. 961.

Neste diálogo entre Próspero e Alonso, perante alguns membros de sua comitiva real, Shakespeare restabelece a temática, desenvolvida em todo o texto, da dimensão da colonização, na qual Próspero, o usurpado, não deixa de ser também um usurpador. A ilha sob seu domínio — até mesmo das forças da natureza — é, portanto, a condição necessária para que almeje a reconquista de seus direitos, e na qual a gruta é a fonte de seu poder fictício. Esta prática restabelece aos náufragos suas propostas ideológicas de reformadores da moral. E que pode ser exemplificada neste trecho da peça⁵³;

“Gonçalo — Em minha república, realizaria todas as coisas ao contrário. Não admiraria comércio algum, nem nome de magistratura; as letras não seriam conhecidas; a riqueza, a pobreza, a servidão, abolidas; nada de contratos, sucessões, limites, áreas de terra, cultivo, vinhedos; não haveria metal, trigo, vinho, nem azeite; não haveria ocupações; todos, absolutamente todos os homens seriam ociosos; e as mulheres, também, mas seriam inocentes e puras; nada de soberania [...]

Sebastião — Entretanto, ele seria rei.

Antonio — O fim de sua república justifica o princípio.

Gonçalo — A natureza produziria tudo em comum, sem suor e sem esforço. A traição, a felonía, a lança, o punhal, o mosquetão ou qualquer espécie de engenho acabariam, porque por si mesma a natureza fornecerá tudo em abundância, todo o necessário para alimentar meu inocente povo.”⁵⁴

A natureza então surge como forma apaziguadora das cobiças, uma terra promissora e prudente aos desejos mais íntimos do homem. O texto prossegue com alusões a uma nova moral (princípio das paixões), aprovada irrestritamente por todos os náufragos espectadores. Uma nova concepção — ainda que transgressora, porém ingênua — de sociedade e natureza humana é revelada como uma proposta explicativa da compreensão das diferenças entre os homens e os mundos que eles habitam. Embora a permanência na gruta seja breve, será na história de Próspero, narrada por ele mesmo, durante o período de exílio na ilha, que serão questionados os hábitos, costumes e valores do que a sociedade tinha por verdade, pois

53. Neste trecho parece que Shakespeare cita literalmente os *Ensaio*s, de Michel de Montaigne, que haviam sido traduzidos para o inglês, por Florio.

54. Shakespeare, William. *Op. cit.*, p. 932.

“o mundo representado em *The Tempest* se nos oferece com todas as incertezas que podiam nascer no espírito de um elizabetano lendo algum relato de viagem. Estas incertezas Shakespeare as tematiza e as projeta, por assim dizer, sobre a incerteza da obra teatral, que se torna discurso sobre o mundo e discurso sobre si mesmo.”⁵⁵

A leitura de *A Tempestade* revela a temática que expõe a arte à natureza, a mesma temática encontrada na obra de Frans Post, que também se defrontará com o mundo “selvagem” e “primitivo” dos trópicos. Percebe-se na obra postiana as mesmas inquietações entre Próspero — o homem cultivado, por analogia Frans Post, e Calibã — uma natureza a ser controlada e aprisionada, quer dizer, a mesma natureza “indomável” que Post representaria em suas paisagens. Assim:

“a oposição principal é entre os mundos da Arte de Próspero e da Natureza de Calibã. Calibã é a base da peça; como o pastor no gênero pastoril formal, é o homem natural contra quem se mede o homem cultivado.”⁵⁶

Uma relação entre arte e natureza, sendo revelada na vivência metafórica de uma ilha misteriosa em que os naufragos são sujeitos da observação, estrangeiros em terras recém-descobertas,

“o sujeito”, ‘eterno Adão’, de fato não pertence a elas, mas caberia a ele dar nome ao que vê, dar a partida para a inscrição de tais locais no ‘mundo dos brancos’, dos mapas, do tempo histórico. Sua chegada marcaria a origem dessas ilhas aos olhos do Ocidente e sua mudança de um estado de ‘pura natureza’ para uma corrida em direção ao que este visitante entendesse por ‘civilização’, somente a ser lançada por ele nessa terra que crê, paradisíaca ou infernalmente, em branco.”⁵⁷

Contemporâneo a estas indagações, expressas no texto shakespiriano, as revelaria, Frans

55. Lima, Luiz Costa. *Op. cit.*, p. 109.

56. *Idem, ibidem*, p. 111.

57. Süsskind, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 13.

Post, na representação das paisagens brasileiras em suas telas. Post então seria um atento náufrago espectador na ilha em que Nassau⁵⁸ construía o protótipo ideal de uma cidade. Um náufrago metafórico que revelaria nesta nova condição à Post um redimensionamento de sua posição perante a vida, suas paixões e perigos, numa indagação de ficar à margem ou intervir ativamente sobre ela, como é expresso pela primeira vez por Lucrecio na *Rerum Natura*⁵⁹ e retomado pelo filósofo contemporâneo alemão Hans Blumenberg. Assim se expressa⁶⁰:

“O naufrágio, neste campo de representação, é algo como a conseqüência ‘legítima’ da navegação, e o porto alcançado com felicidade, ou a serena calma do mar, são apenas o aspecto ilusório de um questionamento profundo. A contraposição de terra firme e mar irrequieto, enquanto esquema diretor para o paradoxo da metáfora da existência, permite-nos esperar que, para a intensificação das representações de tempestade marítima e de catástrofes, tem de haver uma configuração como que de realce que associe o espectador, que fica incólume em terra firme, ao próprio naufrágio.”⁶¹

E esta atitude reflexiva aconteceu a Frans Post, que chegou a terra — o Novo Mundo — e, ficando os pés em terra firme, admira-se com ela. Neste êxtase a terra observada não é, em primeira instância, a posição contraditória assumida pelo espectador, e sim a do náufrago, salvo, em que a firmeza e extensão territorial estão ali a sua frente para serem exploradas e experimentadas.

Pois:

“A contradição significa: o espectador goza não a sublimidade dos objetos que a sua teoria lhe revela, mas a autoconsciência perante o turbilhão atômico, pela qual é constituído tudo o que ele contempla e até ele mesmo. O cosmos já não é a ordem cuja contemplação preenche o espectador com eudaimonia⁶². Ele é,

58. Ver o anexo II. Nassau constrói na ilha de Antonio Vaz, um local de residência dos burgueses ricos e de sua própria residência.

59. Ver em especial o capítulo “Estética e Moral do Espectador”, na obra *Naufrágio com espectador*, de Hans Blumenberg.

60. Blumenberg, em sua obra, analisa a temática do reposicionamento do homem no mundo moderno, através dos textos de Sêneca, Pascal, Voltaire, Hegel, Heidegger, Nietzsche, entre outros.

61. Blumenberg, Hans. *Naufrágio com espectador*. Lisboa, Vega Editora, s.d., p. 25.

62. Do grego *eudaimonismós*/feliz. Referente a eudomonismo, doutrina que admite ser a felicidade individual ou coletiva o fundamento da conduta humana e moral.

quando muito, um resto da promessa de que em geral existe um tal fundamento inacessível ao elemento hostil.”⁶³

Frans Post descobriu e materializou este estado em suas paisagens, sua condição humana ao explorar o seu papel de espectador e não abandonar uma postura filosófica — a eudaimonós — perante e sobre o mundo natural que agora tinha a sua frente tão diferente do que havia deixado na Europa. Neste processo metafórico de “náufrago espectador” descobriu, Post, em suas pinturas, uma tática de transposição do limite da terra com o céu, numa fusão ofuscante de um com o outro, reproduzindo metaforicamente, ao observador, o risco real de um náufrago que se depara com os limites difusos e duvidosos, muitas vezes inatingíveis aos observadores, das relações de referência entre o oceano, o céu, o horizonte e a terra firme. Não é de se estranhar que os críticos de arte europeus contemporâneos a Frans Post, não entendessem sua proposta tática visual e se referenciem a este princípio na obra de Post como “doença do azul”⁶⁴. Eles próprios, ao cunharem pejorativamente a obra postiana, tinham a chave que decifraria as intenções de Post, entretanto analisavam sua obra com um olhar preconceituoso e estereotipado nos padrões da pintura de paisagem européia.

As pinturas de Post revelariam o impulso que empurra a espécie humana para transpor o limite das suas necessidades naturais, para além do limite da posse. Estímulo semelhante que move igualmente o deflagrar das guerras de conquista e dominação⁶⁵. É o mesmo princípio paradoxal de proporcionar espaço para que o homem se possa imortalizar:

“A terra é semelhante a grandes lages de pedra sobre as quais cada um quer escrever o seu nome. Ora uma vez cheias tem-se de apagar os nomes velhos para escrever novos no seu lugar. Que aconteceria se os monumentos dos antigos ainda existissem todos?”⁶⁶

63. Blumenberg, Hans. *Op. cit.*, 46.

64. Freyre, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 203. Os analistas de Frans Post reforçaram a idéia da “doença do azul”, pela permanência desta atitude inclusive nas obras que ele produziu após o seu retorno à Holanda.

65. Ver em especial a parte 2 deste capítulo.

66. Blumenberg. *Op. cit.*, p. 49.

As paisagens postianas revelam uma paixão documentalista destes antigos monumentos, em especial as ruínas das igrejas⁶⁷, ou melhor, as construções de outrem, numa tentativa de eliminação dos obstáculos que invadem agressivamente a natureza primitiva revelando, por esta prática, uma nova atitude e vontade empreendedora de uma nova racionalidade⁶⁸. A revelação de um “mundo às avessas”⁶⁹, em que a natureza revolta-se contra a cultura humana e resgata os códigos do mundo natural. Assim, as ruínas assumem a “condição de símbolo, traduzindo o inexorável avançar do tempo, que lança por terra todos os esforços humanos”⁷⁰. Portanto, a contemplação das ruínas⁷¹ é, em Frans Post, uma experiência estética reveladora de um modelo pitoresco, imortalizador de uma “continuidade histórica”⁷² numa constatação de ter no cotidiano um limite que não ultrapasse as fronteiras da natureza. Uma ruína que simboliza o aspecto da morte iminente em um naufrágio. Uma espectadora (a morte) constante, irônica e exagerada, alegoricamente, na desgraça terrena de uma “sabedoria pós-existente”⁷³, numa atitude estética que permanece existencialmente irrealizável⁷⁴.

Todavia, Frans Post como espectador tornara-se, também, não uma figura de uma existência de exceção, de um sábio à margem da realidade, mas tornou-se o próprio mecanismo das paixões, que tanto motivam como também põem a vida em perigo. Embora Post se nos revele não estar envolvido na aventura de dominação por si mesmo, ele está envolvido na atração das sensações que a entrega e abandono às imagens da terra se lhe revelava. É uma aventura postiana não de contemplação, mas sim de uma ardente curiosidade que visa a reflexibilidade do espectador, perante o segredo detonado pelos modelos — agentes de suas personagens —, o mundo natural e a natureza humana. Agora nós espectadores, náufragos do tempo-espaço postiano, acorremos ao espetáculo de suas paisagens, por curiosidade. Uma curiosidade estética que é um sentimento natural aos homens que, como

67. Ver a parte 4 deste capítulo.

68. Blumenberg. *Op. cit.*, p. 49.

69. Leite, José Roberto Teixeira. *A pintura no Brasil holandes.* Rio de Janeiro, Edições GRD, 1967, p. 51.

70. *Idem, ibidem*, p. 51.

71. Houve, no decorrer do século XVIII e XIX, um culto aos monumentos; em especial na arquitetura aqui no Brasil, Grandjean de Montigny seria o representante deste princípio.

72. Pereira, Margareth da Silva. *Arquitetura Brasileira e o Mito: notas sobre um velho jogo entre 'afirmação-homem' e 'Presença-natureza'*. In: *Gávea*, n. 8, Rio de Janeiro, PUC, 1990, p. 13.

73. Blumenberg. *Op. cit.*, p. 51.

74. Ver a parte 4 deste capítulo.

apreciadores do espetáculo postiano, empreendem seus esforços para salvarem-se do naufrágio cultural ao qual estão imersos na sua carência de vocabulário interpretativo. Embora seja uma experiência inquietante, é porém a única capaz de revelar a (re)flexão, ao espectador, da experiência de prazer, na qual este novo náufrago — o espectador — se compraz com a reflexão sobre sua própria incolumidade.

Assim Post nos revelará que sua postura de náufrago-espectador demonstra a fragilidade e extrema situação do homem na natureza, sendo este homem uma grandeza que se torna indefinível diante da natureza que é algo, igualmente, incomensurável. A representação da natureza (humana ou não) na obra de Post, estabelece o princípio de natureza inviolada por lugares seguros de potencial estético, modelos de uma situação real com potencial metafísico de uma dimensão moral e relacional à experiência do pintor.

Post apresentaria em suas paisagens um espetáculo visível das paixões em entendimento mútuo, reveladas diante de nossos olhos no desenrolar de um verdadeiro resultado da história do mundo, no qual a posição do espectador é determinada pelo olhar reflexivo, reconciliando-o com o próximo aspecto da história da qual eles — os espectadores, produtor e fruidor — são construtores, transfigurando o real, que parece injusto, em racional e harmônico. Estes espectadores olham os indivíduos na história e o seu declínio com compaixão do seu “calvário anônimo”, não só como vontade da natureza, mas, também, vontade do homem. Pois em Frans Post a grandeza do mundo, que antes nos preocupava, repousa agora em nós no grande teatro do mundo em que os homens são os atores e a natureza, o cenário para sua representação. São homens que se revelam, e que sua origem e seu destino sobrevivem numa natureza que mantém sempre uma “relação de continuidade: a natureza é história”⁷⁵. Uma história que em Frans Post motiva a pesquisa da origem, significando a busca de um *referendum* para o próprio ideário artístico postiano.

75. Pereira, Margareth Silva. *Op. cit.*, p. 10.

III.4 O TEATRO DO NOVO MUNDO OU ASCENSÃO E QUEDA DE UM PARAÍSO TERRESTRE

A representação⁷⁶ das terras do Novo Mundo nos revelam não uma reflexão sobre as terras descobertas mas sim uma visão estereotipada e deformadora das terras a serem dominadas. Esta intenção foi desenvolvida e espalhada pelos países conquistadores, entretanto algumas destas iconografias⁷⁷ revelaram uma imagem clássica e realista dos índios, para os quais os corpos respondiam aos critérios da estatuária renascentista e com os quais as cenas eram estruturadas num espetáculo que revelaria um Teatro do Novo Mundo⁷⁸.

Estes diários iconográficos nos apresentam um espetáculo revelado na mesma imagem, com elementos reais da vida dos povos conquistados, dos seus hábitos, costumes, com uma linguagem simples, porém impressionante. Nestas imagens revelam-se conteúdos estetizantes aos prazeres do olhar materializados pelos princípios de um ideal estético do seu tempo⁷⁹.

A nova proposta iconográfica se apresentaria como um grande teatro do mundo oferecendo, como assunto, o tema da vida humana, não importando onde se encontre, como uma encenação das obras humanas boas ou não, cujo intuito é evocar em sua narrativa imagética o questionamento da verdadeira existência e da eternidade.

Nestes questionamentos encontraremos Calderón de La Barca revelando-os no seu *Auto Sacramental Alegórico El Gran Teatro del Mundo* como um diálogo no qual a vida é uma comédia⁸⁰, o mundo um teatro, os homens atores e Deus o autor; porém estas relações em diádes revelariam, implicitamente, as questões de uma natureza que em verdade representa o próprio homem. Afinal, o texto de Calderón de La Barca nos mostra que as questões por ele apresentadas denotam que o personagem “Mundo” é a própria natureza e que esta não passa de uma das atitudes do homem diante de si próprio. Este Mundo/Natureza é ao mesmo tempo

76. Na coleção do MNBA, duas obras europeias do século XVII se destacam, em virtude de estarem sendo produzidas com um imaginário não mais abordado no próprio século que as contemplam. A obra *O Paraíso Terrestre*, de Savery, expõe uma visão da natureza paradisíaca, já ultrapassada pelos pintores viajantes. A outra obra, *Morte do Padre Filipe Bourel*, de um pintor anônimo português, revela um imaginário muito baseado nas narrativas imagéticas postianas.

77. Ver em especial a obra de Eckhout e o álbum iconográfico de Théodore Bry, conservado na Bibliothèque du Service Historique de la Marine, na França.

78. Ver o livro *Le théâtre du Nouveau Monde – les grands voyages*, de Théodore de Bry, Paris, Gallimard, 1992.

79. Bry, Théodore de. *Le Théâtre du Nouveau Monde*. Paris, Gallimard, 1992, p. 131.

80. Barca, Calderón de La. *Autos Sacramentales*. Madrid, Aguilar, 1987, p. 200.

o criador e a criatura que se concebe sendo assim expresso por Calderón em seu texto. N'O Grande Teatro do Mundo, à medida em que se conhece as coisas e as dominam pelo conhecimento que sobre ele produzimos, despertam as dimensões mágico-religiosas para as quais a morte é a expressão do eterno.

Calderón, ao iniciar seu Auto, revela as maravilhas de um mundo-natureza e neste diálogo inicial estabelece toda a sua proposição para o texto. Começa a cena:

“Autor: Hermosa compostura de esa varia inferior arquitectura, que entre sombras y lejos a esta celeste usurpas los reflejos, cuando con flores bellas el número compite a sus estrellas, siendo con resplandores humano cielo de caducas flores [...] Tu que siempre diverso, la fábrica feliz del Universo eres, primer prodigio sin segundo, y por llamarte de una vez, tú el Mundo, que naces como el Fénix y en su fama de tus mismas cenizas.

Mundo: Autor generoso mío a cuyo poder, a cuyo acento obedece todo, yo el gran teatro del mundo, para que en mí representen los hombres [...] En la primera jornada sencillo y cándido nudo de la gran ley natural, allá en los primeros lustros aparecerá un jardín com bellísimos dibujos, ingenios as perspectivas, que se dude como supo la naturaleza hacer tan gran lienzo sin estudio. Las flores mal despuentadas de sus rosados capullos saldrán la primera vez a ver el Alba en confuso. Los árboles estarán llenos de sabrosos frutos, si ya el áspid de la envidia no da veneno en alguno [...] y cuando solicitados montes fatiguen algunos a la tierra con el peso y a los aires con el bulto, mudará todo el teatro porque todo, mal seguro, se ver’;a cubierto de água a la saña de um diluvio.”⁸¹

Assim, Calderón de la Barca exploraria neste Auto Sacramental a concepção dialética do criador x criatura, numa indagação constante sobre a própria liberdade humana desencadeada para o domínio e o sentimento do mundo natural. Calderón de La Barca revela, portanto, o imaginário desta natureza nos seiscentos e seu texto se estrutura em cinco momentos como planos que se superpõem. No primeiro, Deus, o Autor em exposição grandiosa sobre o tema de sua obra dialoga com o Mundo numa síntese de tudo que vai realizar. O segundo momento é aquele em que os personagens se apresentam ao Autor. O terceiro momento é a representação da comédia propriamente dita. No quarto momento, após o término da “comédia

81. Barca, Calderón de La. *Op. cit.*, p. 203.

da vida”, o Mundo apresenta a cada personagem suas missões. Este momento é o revelador da morte e as questões sobre a eternidade e o retorno da alma no paraíso celestial. E no quinto e último momento, os personagens ainda continuam se apresentando ao Autor, porém já com a recompensa do paraíso através de uma insinuação à Cena Eucarística. Assim, nesta hierarquia dos cinco momentos, Calderón de La Barca apresenta uma ordem social segundo a doutrina tomista⁸².

É este imaginário seiscentista que o pintor Roelandt Jacobsz Savery⁸³ expõe em sua obra *O Paraíso Terrestre*. A sua tela mostra que:

“Entre os animais, alguns menos conhecidos como elefantes, leões e camelos fogem a proporções corretas, enquanto que outros, perfeitamente conhecidos, desdobram-se em variantes cheias de detalhes graciosos. Excelentes são suas criações de diversas aves e pássaros de todas as espécies provenientes dos quatro continentes até então conhecidos.”⁸⁴

A composição de Savery nos revela e fundamenta a construção de um Éden, em cujo centro da obra temos uma árvore, que desde a antiguidade representa a fonte da vida, ladeada por duas figuras humanas (ícones de Adão e Eva), em que seus corpos podem participar do universo, mas seus espíritos pertencem a outro reino, sendo facilmente identificado pela ascensão vertical da árvore que é o centro da imagem. A luz, como ponto focal da composição, encontra-se também na árvore e ainda, a própria terra que alimenta a árvore parece emergir das águas ou de um mundo submerso, no qual cada objeto tinha a sua forma e o seu próprio ser e que passa a ficar revelado sobre a copa desta árvore frondosa.

A obra de Savery revela já em seu título *O Paraíso Terrestre* que o homem e as coisas continuavam apesar de tudo a viver em Deus, sem a consciência do Bem e do Mal. O

82. Barca, Calderón de La. *Op. cit.*, p. 201.

83. Savery (Courtai 1576 - Utrecht 1639), pintor holandês contemporâneo do pintor flamengo Pieter Rubens (1577-1640), esteve na Corte de Praga (em 1604) a convite do imperador Rodolfo II, onde dedicou-se à pintura de paisagens e animais, os quais estudou nos gabinetes de curiosidades da Corte. A obra em questão faz parte de um conjunto que está disperso na coleção do Museu de Berlim, no Kunsthistorisches Museum de Viena e na Galeria Nacional de Praga.

84. Texto de abertura da Exposição Pintura Flamenga e Holandesa no MNBA, cuja curadoria foi de Zuzana Paternostro, responsável-técnico pela Seção de Pintura Estrangeira do MNBA.

cristianismo da Reforma e o da Contra-Reforma não mais divinizam as forças da natureza, porém está impregnado de amor a elas. O universo da palavra cristã não está circundado pela cidade ou pelo mundo urbano, mas sim pelo dos pastores. Savery em sua pintura soube explorar esta relação viva porque ambígua e paradoxal.

Sua obra revela uma floresta, sem ser o refúgio de feras e transmutando-se no útero gerador de formas diversas da natureza. Nela, homem-mulher e animal-vegetal agem para transformá-la a seu bel prazer: as suas relações não são de submissão, mas de entrega e compreensão harmoniosa do mundo natural. Ao incluir as figuras humanas na sua obra, Savery incorpora o conceito de finito e mortal, em que suas sobrevivências, em última análise, serão descobrir a natureza para dominá-la. Assim o homem passa a amar a natureza, porque percebe que ele é a própria natureza, pois ela não é diferente dele, e a conquista porque ela já não está mais assombrada por espíritos que não sabe controlar; pois é no homem que a natureza e a vida subsistem ainda irredutíveis. O homem situa-se num ponto de equilíbrio, no qual este é a própria natureza e ela não passa de um dos nomes da sua liberdade.

O Paraíso Terrestre de Savery revela uma narrativa imagética do texto bíblico *A formação do jardim do Éden*, no Gênesis⁸⁵. Na escritura sagrada o segmento do jardim paradisíaco se dá a partir da criação do homem. Diz a sagrada escritura do Gênesis: “E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, da banda do oriente: e pôs ali o homem que tinha formado.”⁸⁶.

E assim Savery, também, revelará a sua interpretação do Gênesis numa narrativa ao revés, quer dizer, escalona os acontecimentos, utilizando-se como estratégia a perspectiva. Savery, por uma perspectiva em profundidade, revela a formação do homem, que é em sua obra o ser mais distanciado na perspectiva da composição. O homem é o elemento mais longínquo do observador, é este mesmo homem que participa e comanda toda a criação da cena, ele controla e vivifica o espetáculo da criação dos seres. É ele que será através do sempre a testemunha do espetáculo. Neste ponto de fuga temos Adão e Eva (a partir dos nossos conceitos

85. BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Versão de João Ferreira de Almeida. Brasília. Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 2-3.

86. *Idem, ibidem*, p. 2.

interpretativos), que testemunham sobre um platô toda a cena que se descortina e nos é revelada pelo artista no quadro. Destaque-se, porém, que a figura masculina toca no tronco de uma árvore, como que, numa linguagem cifrada silenciosa, explicasse a sua companheira seu significado e importância.

Exemplificando, quem sabe, com o seu gesto, o teor das escrituras sagradas, pois embora a árvore esteja colocada em outro ponto da cena, posiciona-se, também, ao centro do quadro. O Gênesis assim nos revela:

“E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida: e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal [...] Mas do fruto da árvore que está no centro do jardim, disse Deus: não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.”⁸⁷

Uma morte simbólica que implica no auto-conhecimento, na auto-consciência das grandezas e limitações do homem diante de suas potencialidades de criatura e criador, que rivalizariam com o seu Criador, ameaçando-o com o mesmo domínio e conhecimento de todas as coisas que os circundavam. E o que os circundavam era a vida nativa repleta de sabedoria e de uma dinâmica própria e, que, ainda recorrendo ao Gênesis nos revelaria:

“E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços. [...] E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e guardar. [...] E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele.. Havendo pois o Senhor Deus formado da terra o animal do campo, e toda a ave dos céus, os trouxe a Adão, para este ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome.”⁸⁸

Savery, portanto, parece peregrinar com fidelidade nas Escrituras e nos mostra ao centro da obra a “árvore da vida”, que brota de uma ilha⁸⁹. Uma árvore em forma de pinheiro, cujas

87. BÍBLIA. *Op. cit.*, p. 2.

88. *Idem, ibidem*, p. 2.

89. A terra do Novo Mundo é exótica em aparência e faz parte da “grande obra de criação”, pois contém em essência o mesmo relato bíblico. Esta concepção foi narrada pela primeira vez nos relatos de Colombo, que acreditava na

folhas perenes são símbolos da imortalidade. É uma árvore conífera em forma piramidal que materializa, também, o símbolo da terra em seu aspecto materno; por isso imagina-o saindo das águas primordiais, que são a imagem da criação do universo, brotando do não manifesto, do líquido vital. O Gênesis assim o narra: “E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços.”⁹⁰.

O Paraíso Terrestre de Savery nos apresenta e revela, também, estes quatro afluentes ao nos repartir a composição em quatro grandes subdivisões, nas quais os animais são distribuídos, aos pares, fazendo talvez uma alusão as quatro partes do mundo, até então conhecidas àquela época como; Europa, Ásia (Oriente), África e América (o Novo Mundo).

A ilha ao centro da composição nos revelaria um sinal de refúgio que condensa as forças do universo criado e as irradia por toda a criação. A ilha na composição de Savery não é habitada, ela é símbolo⁹¹ de isolamento que não foi atingido pelas deformidades da vontade humana. É uma ilha da bem-aventurança que assume o valor de paraíso terrestre, que numa lenda medieval nos fala de uma árvore e de pássaros que a habitam e ao redor dela os rios se entrecruzam em significados míticos da juventude e da morte⁹².

Os rios em Savery também desembocam rumo ao espectador da tela. Nestes rios o fruidor defronta-se com um símbolo ambivalente, que corresponde simultaneamente à força criadora da natureza e do tempo. Simbolizam, portanto, a fertilidade pela irrigação da terra, assim como é um rumo irreversível. É afinal uma peregrinação marítima à procura do lugar paradisíaco, que será remanso ou cais e, quem sabe, num sentido mais amplo, o lugar do exílio. E é neste simbolismo que navegam os conquistadores seiscentistas as terras do Novo Mundo.

Uma peregrinação que se faz pelas viagens marítimas em que a água é o elemento mantenedor da vida que circula através de toda a natureza, é o líquido vital que “simboliza a

localização terrestre da paisagem bíblica. E, acreditava, ainda ele, que esta paisagem era uma ilha, conforme ele a descreve no seu diário de viagem. Para maiores esclarecimentos, ver a obra *Os descobridores de Daniel J. Boorstin*.

90. Para a interpretação simbólica das obras em análise, utilizou-se o *Dicionário de Símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, publicado no Brasil pela Editora Moraes.

91. Cirlot, Juan-Eduardo. *Op. cit.*, p. 66.

92. Ainda, a coleção de Arte Estrangeira do MNBA possui um exemplar de pintura setecentista, na qual há a representação de uma guerra. Porém, a composição só apresenta os animais em conflito. A figura humana é simbolizada por partes de uma armadura situada no canto inferior esquerdo da obra. Esta obra serve de contraponto à pintura de Savery. A obra em questão é *A Guerra*, de David Teniers (o jovem).

vida terrestre, a vida natural, nunca a vida metafísica”⁹³. E é aí, portanto, que Savery introduz em sua composição um elefante e um unicórnio que, ao lado da “árvore da vida” e da ilha, assume o valor emblemático da palavra de Deus e de castidade, resumindo, em tese, toda a trama d’O Paraíso Terrestre, em cuja narrativa imagética revelaria o Éden bíblico.

Já o elefante, Savery o posicionou atrás da “árvore da vida”, assumindo um sentido lato de forças — da sabedoria e da eternidade —, por isso está ladeando a árvore do conhecimento. A inclusão deste símbolo na tela revela o conhecimento, por parte do autor, da tradição iconográfica, na qual o elefante seria como cariátides, sustentando o universo na tradição védica, e assumiria, nesta composição, assim como a árvore da vida, o eixo de simetria do universo, em verdade o próprio eixo de simetria da tela *O Paraíso Terrestre*, na qual o observador atento é parte integrante de toda esta criação. É, pois, o homem que constrói e domina a natureza por seu conhecimento e revelação do universo.

Em sua obra, o ato de revelar demonstra uma dupla função em suas imagens: ao mesmo tempo, a manifestação e a demonstração. A revelação implica na produção de conhecimento. Apresenta algo ao olhar para que o olhar tome posse da revelação. Portanto, a interligação de significação da existência dos animais em sua pintura é uma metáfora de artifícios para os conceitos apresentados. Afinal, a interação metafórica das imagens atribui ao vedor um alcance plenamente ativo da obra.

O todo metafórico em Savery estabelece um vínculo a ser forjado entre percepção e o objeto, ou pontes a serem construídas entre a natureza e o inatural, pensamento e sonho. O que quer que seja, é a matéria pictórica em movimento ritualístico. Na pintura *O Paraíso Terrestre*, assim como no texto bíblico, a relação da “imagem e semelhança” assume uma amplitude que implica numa similitude física. Entretanto é nesta relação de similitude que Deus qualifica a figura do homem nas relações entre os animais. Além disso, supõe uma similitude geral entre Deus e homem, de natureza e inteligência, vontade e poder. Preparando, enfim, para o homem uma revelação mais alta: participação da natureza pela “raça”. E estas relações estão bem exemplificadas, na pintura de Savery, através do jogo de profundidade

93. Cirlot, Juan-Eduardo. *Op. cit.*, p. 66.

perspectivada que, em consonância com a simbologia bíblica, nos apresenta a revelação do paraíso a partir da criação do homem-criatura imagem do Criador.

Afinal, é uma perspectiva a partir também da árvore da vida, que é símbolo da imortalidade da própria criação. É a árvore centro do mundo, nascida no Éden que é o significado de jardim de Deus, sendo a oposição de deserto, local estéril, sem vida aparente. As terras de onde a árvore da vida brota são circundadas por correntes de água que formam rios em fluxo, que alimentam a terra deste paraíso, que é o viveiro natural de todas as formas. Em verdade o Éden, o jardim de Deus, foi traduzido nos textos gregos por paraíso e assim permanecendo por toda a tradição. A intenção é descrever um paraíso, não o localizar geograficamente, mas transformá-lo em narrativa a partir das velhas noções sobre a configuração terrestre. As escrituras sagradas não intentam em posicionar um jardim mas mostrar, por intermédio dele, a unidade terrestre, ao exemplificar os quatro grandes rios, o que é tanto narrado nas escrituras como também assinalado, por Savery, pelas águas que emolduram a ilha, formando “artérias vivas” que são os rios que vitalizam as quatro regiões do mundo e que têm sua fonte no paraíso. São rios que trazem a energia vital e que proliferam em vida abundante e para Savery são formas que se materializam através dos animais destas quatro partes do planeta.

Estes animais relacionam-se numa hierarquia de princípios. O leão, ao lado da árvore da vida, está no mesmo foco de luz que ilumina toda a cena da composição. Ele é, por existência, um símbolo solar. É o senhor da natureza ou o possuidor da força e do princípio masculino; está em oposição à água, o princípio materno da criação. Este felino simboliza a luz solar, a manhã, a dignidade real e a vitória que o homem — este está, na composição do quadro, no posicionamento oposto ao do leão — deverá manter durante sua permanência no paraíso. Pela postura que o pintor confere ao leão é fácil observar a intenção simbólica do peso destas energias de contrário, porém complementares e aditivas entre si. Vale ressaltar, também, em oposição ao leão, a imagem de uma onça que empresta ao seu par o leão, a força e a meticulosidade habitual aos felinos.

Contudo, tanto no centro da composição quanto na lateral esquerda da pintura, Savery,

inclui em seu “paraíso” as imagens dos bovinos (um touro e um boi), que se associaram aos pressupostos agrícolas — uma das missões conferidas por Deus ao homem —, como símbolos da paciência e do sofrimento. Ao mesmo tempo o boi, na tradição, é o símbolo da escuridão e da morte, das possíveis fraquezas humanas. É, também, relacionado com a lua sendo, portanto, uma oposição ao caráter solar do leão — um bovino pasta nas águas mansas observadas pelos felinos. Certamente a figura do touro dá a toda a cena a significação de força necessária aos atributos humanos.

Savery, contudo, estrategicamente localizaria os animais aos pares⁹⁴; ladeando a sua pintura, as figuras do cervo, cavalo e camelo. Os cervos estão associados à árvore da vida, em virtude de seus chifres (em forma de galho) simbolizarem a renovação e crescimento cíclico. Ao cervo associa-se inclusive uma relação com o céu e com a luz. Outra relação importante é aquela em que o leão e o cervo se apresentam simbolicamente como inimigos da serpente, que é reveladora da noite e dos mundos subterrâneos e, portanto, o leão, como símbolo solar, é destruidor das trevas e na tradição foi associado ao “sol subterrâneo”, quer dizer ao ouro.

Contudo, com referência aos cavalos, estes não possuem simbologia fixa, porém, com frequência, são associados, assim como os cervos, ao símbolo do movimento cíclico da vida manifesta e por este sentido Jung os relaciona à figura da mãe e não duvida que eles expressem o lado mágico do homem, “a mãe em nós”, a intuição do inconsciente. E por isso são identificados às águas, por sua significação de líquido vital. Mas, também, por sua velocidade, os cavalos podem significar as espumas das águas e, por extensão, o vento e o fogo.

Já as imagens dos camelos possuem a curiosa associação com as serpentes aladas pois, no Zohar, existe a referência de que a serpente do Éden era uma espécie de “camelo voador”. Assim, como se pode observar, a obra de Savery revela as questões entre luz x trevas e bem x mal.

É, portanto, fácil observar-se na pintura de Savery uma presença subliminar da “serpente vilão”, destruidora do paraíso terrestre. Contudo, na obra “Paraíso Terrestre”, as figuras aladas

94. Savery antecipa imageticamente o mito da Arca de Noé.

são unicamente os pássaros que ordenam, emolduram e dão o movimento a toda composição. Seus mistérios associam-se com frequência à força solar em oposição à energia líquida das águas. Os pássaros significam, ainda, uma força antagônica à da serpente — mais uma vez a dualidade luz x trevas e bem x mal — e por isso, simbolizam os estados superiores do SER. Os pássaros, também, surgem na mitologia como colaboradores intelectuais do homem, pois são emanações dos “grandes pássaros” — demiurgos dos primitivos portadores de poderes celestes. Na alquimia, os pássaros são a força em atividade e sua posição determina o sentido simbólico; em vôo expressam a sublimação e no solo, a condensação. E neste princípio alquímico, Savery soube dosar estes dois fundamentos, pois os pássaros estão planando sobre as imagens humanas e sobre a árvore da vida, enquanto os pássaros pousados se revelam, ao fruidor, em posturas bem próximas e em primeiro plano, numa atitude silenciosa, porém indagativa a todo o espectador que os fitar.

O conjunto destes pássaros nos fornece uma tríade formada por um pelicano, um par de galos e um par de falcões. A proximidade destas espécies, na obra de Savery, formando uma triangulação de sentido, nos revela mais uma vez a intenção do autor em reforçar os princípios da fé cristã. Ao inovarmos pela simbologia do galo, este foi sempre associado ao símbolo solar, ave da manhã e ao emblema da atividade. Por seus hábitos matutinos é símbolo da vigilância e seu ato de cantar ao nascer do sol atribui ao gesto a busca alegórica à iluminação (o sol = Cristo e crente = iluminação).

Reforçando esta idéia da saudação à luz, temos ladeando o par de galos a imagem do pelicano, que é uma conhecida alegoria ao Cristo, pois a ele é associado, lendariamente, por sua atitude extrema de amor a suas crias que chegava a alimentá-las com seu próprio sangue, abrindo o próprio peito a bicadas. E concluindo esta triangulação, temos no falcão o emblema da alma com sentido de transfiguração solar. Na Idade Média cristã foi associado como alegoria da má consciência do pecador. Foi, também, durante algum tempo representado em conjunto com a lebre e nestas aparições sempre destroçava, significando alegoricamente a vitória sobre instintos vulgares. Nesta luta, passou a ser simbolizado pela figura do grifo, cujas partes lutam entre si, revelando a dualidade do ser.

Savery, nesta fantástica materialização das escrituras, e numa simbólica narrativa imagética, posicionou estrategicamente um par de cães que, dentro do simbolismo cristão, é associado ao pastor e é o guardião do rebanho, sendo por isto uma alegoria ao sacerdote. Na composição de Savery, Adão é o pastor deste mito alegórico, porém na simbologia do cão, temos ainda que este significa o companheiro dos mortos em sua “viagem noturna pelo mar” e, portanto, é também associado aos símbolos maternos. Assim sendo, toda a obra de Savery é reveladora deste antagonismo e dualidades da luz e trevas, masculino e feminino ou vida e morte que, neste fabuloso mito agrário, define o universo cristão e redefine as funções do homem diante do mundo, tal como o seu criador que, ao se ver ameaçado, repensa a sua criação após o homem transgredir os postulados e apoderar-se da “árvore do conhecimento”, e:

“Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, cabendo o bem e o mal, ora pois, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente.”⁹⁵

Assim, o homem seria como o Criador e não, apenas, mais uma de suas criaturas que vê o mundo. Seria aquele que, através desse mundo, o concebe e no qual a teologia, ao que se nos parece nesta pintura, é metade ficção, metade crítica. Ressalte-se, porém que, na margem oposta ao par dos cães, observamos que um lobo está vigilante a esta cena. A figura deste animal é sempre associada à coragem e por esta alegorização encontramos sua representação como guardião de monumentos. Entretanto, na mitologia nórdica, o lobo é símbolo do princípio do mal, e o mito nórdico supõe que a ordem se dá pelo aprisionamento momentâneo e temporário da energia destrutiva do universo, e nos parece que Savery conhecia bem este mito, pois faz ocultar parte do corpo do lobo pelo camelo, fazendo com que esse guardião não se revele em toda a sua totalidade energética.

Entretanto, chama a atenção, na obra de Savery, um par de araras que é certamente revelador de uma alegoria das terras do Novo Mundo, tão cobiçadas no século XVII por seus conquistadores. Contudo, neste teatro do mundo, elas assumem um personagem simbólico que

95. BÍBLIA. *Op. cit.*, p. 2.

é significação, também, de mensageiro, símbolo da alma, que na obra *O Paraíso Terrestre* reforça ainda mais esta qualidade que os homens dos seiscentos buscavam no Novo Mundo: a imortalidade através do universo paradisíaco das terras ainda preservadas da maldade do mundo humano, corrompido pela cobiça e diferenças ideológicas que se apresentam em completa dissonância pela revelação imagética de Frans Post, contemporâneo de Savery.

O Paraíso Terrestre de Savery revelaria, aos olhares dos seiscentistas, que a vida de qualquer homem é expressão da natureza ou pela interpretação dos seus mitos, que ele não passa de uma forma da natureza viva, como os demais animais apresentados em sua tela. A composição de Savery revela que todos os seus elementos constituem a força natural mais ativa da terra e, diante deles, o homem — e nesse instante cada um de nós é esse homem — é o ponto limítrofe da organização do mundo. Porém, este mesmo homem não domina a cena — uma estratégia do pintor que lhe confere limitação, muito embora o centro da composição exerça a função simbólica da soberania —, ele está se diluindo e confundindo-se com a natureza, numa insinuação de perigo ou de destruição, ao negar sua relação que a ela o une.

No século XVII, o homem viu esta desintegração com as propostas belicosas de dominação de novas terras, deparando-se com a sua própria imagem, ainda inacabada, do homem-natureza, materializado na figura do indígena — que ainda convivía com o poder mágico da natureza — que conseguiu vencer o seu velho adversário, aniquilando-o. Mas a morte assumirá uma face bipolarizada, na qual a natureza é túmulo e renascimento. Assim, a perenidade, tanto desse homem quanto da natureza, é absorvida pela própria terra que redefine a ordem no caos onde os entes, desvitalizados num corpo a corpo interativo, voltam a encontrar a paz na sua única origem — a natureza.

O século XVII vê transformada a questão da morte em tema artístico e o próprio D. Quixote não procura fugir a ela, pois a encontra nos sonhos em que havia consumido a sua vida. Ao contrário, os sinais do anúncio da morte o trazem à razão: “Minha sobrinha, sinto-me próximo da morte”. Assim a pintura *Morte do Padre Filipe Bourel* revelaria estes mesmos princípios de uma sábia consciência diante de um fenômeno ao qual nada pode escapar.

A pintura em questão revela uma atitude de memorial do padre moribundo. É um

testamento de seus feitos e missão em terra brasileira. Esta narrativa imagética da morte do padre Bourel nos apresenta, como primeiro ato, uma vocação sobre a vida dos seres e das coisas amadas, num esboço reduzido dos feitos e atributos do moribundo. Após esta “lamentação”, vem o testemunho dos companheiros, dos assistentes que rodeiam o local da morte, e serão estes que nos revelarão a posteridade as imagens observadas.

O segundo ato desta pintura é aquele em que ela nos revela uma cerimônia pública presidida pelo próprio moribundo que, neste caso em especial, sendo um padre, a ela preside e lhe conhece o protocolo. É um espetáculo que busca impressionar os vivos pela idéia do que seja a sua própria morte, assim como, em Hamlet de Shakespeare, os observadores dos seiscentos estavam tão familiarizados com os mortos como com a sua própria morte.

Por outro lado, esta pintura não separa o homem da natureza, na qual este mesmo homem não pode mais intervir. A familiaridade, revelada nesta pintura, entre o homem, mundo-natural e morte é uma condição de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo da vida cotidiana, como, também, dos ciclos da vida. Portanto:

“O homem submetia-se na morte a uma das grandes leis da espécie e não pensava nem em se lhe esquivar nem em a exaltar. Aceitava-a simplesmente como justa, o que carecia de solenidade para marcar a importância das grandes fases porque todas as vidas devem passar.”⁹⁶

Afinal, esta pintura, em dialética ao *O Paraíso Terrestre* de Savery, apresentava alegoricamente um Juízo Final que introduzirá as questões de velhas idéias do destino coletivo da espécie, a particularidade de cada indivíduo e a transferência do juízo para o final de cada vida, no momento pontual da morte. Tratar-se-á, enfim, de interpretar esta cena como um verdadeiro juízo final?

Não propriamente. Deus não surge na composição como um ente personificado e facilmente identificável. Ele está subliminarmente (re)velado na natureza pujante do mundo tropical, que as terras exóticas e paradisíacas do Novo Mundo ofereciam aos conquistadores

96. Ariès, Philippe. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. Lisboa, Editorial Teorema, 1988, p. 30.

européus. Deus, portanto, já não aparece aqui com os atributos do juiz, ou melhor, os de árbitro. É antes testemunha camuflada na natureza em que as duas interpretações que se podem dar não se excluem, mas se sobrepõem. Ao contrário, a simbologia do juízo, nesta pintura, é reveladora da cena da morte como peculiar a cada indivíduo, e ninguém conhece ou traça o seu destino nem mesmo um missionário de Deus.

A pintura *Morte do Padre Filipe Bourel* expressa, simbolicamente, que, nesta natureza tropical, inatingida pelos conquistadores, Deus e a sua criação estão presentes para verificar como o moribundo se vai comportar no decorrer da prova que lhe é proposta rumo ao caminho da eternidade. Nesta pintura, o moribundo vê toda a sua vida, suas boas ações e suas tentações. Esta pintura opera entre a representação tradicional da morte no leito e a do julgamento individual de cada vida que tem, como principal testemunha, o próprio mundo natural. A iconografia desta morte é um rito apaziguador que reduz as diferenças entre os indivíduos. Tudo se passa em paz, num rito essencialmente coletivo que pede, através do tempo, a participação do espectador. Esta eterna participação é dada através do texto que é colocado no canto inferior direito da tela. Diz o texto:

“Padre Filipe Bourel⁽¹⁾
nascido nos anos mil e seiscentos Missionário no Brasil⁽²⁾
anteriormente ministro no Colégio da Companhia de Jesus⁽³⁾
da Bahia⁽⁴⁾
Adjacente no mar brasileiro⁽⁵⁾
Morre na presença de portugueses⁽⁶⁾
desprovido de toda assistência sacerdotal, na missão perto do lago Podi⁽⁷⁾
não muito longe de Olinda⁽⁸⁾
Rio Paraíba⁽⁹⁾
Leito⁽¹⁰⁾
Cabana⁽¹¹⁾
embarcação de brasileiros⁽¹²⁾.”

A leitura do texto nos faz, de forma atemporal, presidir a solenidade ritual da morte do padre Bourel, que assume um caráter dramático e uma carga emocional que nos faz materializar a presença do moribundo na cerimônia imagética da sua própria morte,

continuando, portanto, sendo o foco de nossa atenção e, no centro da ação a que presidimos, fazendo com que o fruidor, a cada observação, reveja a sua vida no momento de morrer, num único relance. A iconografia desta tela reúne, portanto, numa mesma cena, a segurança do rito coletivo e a inquietação das interrogações individuais.

A pintura em questão materializa uma relação nova, em que as riquezas terrenas já não são desejáveis por elas mesmas ou pelo prazer que proporcionam, mesmo que elas sejam a própria natureza que tanto o homem tenta dominar. Em verdade esta obra revelaria o declínio deste homem seiscentista, que busca dominar esta natureza que ele conquista mas não possui meios para o seu controle. Descobre novas terras sem, no entanto, controlar os ciclos da vida. Seu espaço social passa a ser circunscrito no espaço geográfico que busca dominar. Assim, esta pintura revela uma crença persistente num estado neutro de repouso, intermediário entre a agitação da terra — aqui anulada pela visão paradisíaca das terras do Novo Mundo — e a contemplação do céu. Esta pintura reúne, enfim, num mesmo espaço organizado, os membros vivos e mortos, é a revelação de um desejo de aproximação entre uns e outros.

Estas revelações se dão em um contexto em que, na pintura de paisagem, ela, assim constituída, tem uma existência sustentada pela verdade, duração e intensidade do sentimento causante. É uma paisagem associada à lembrança, à reminiscência de percepções diferentes, pois são simbólicas e surgem para explicar momentos que se superpõem em grau variável de combinações. Pois bem, para a compreensão do sentido simbólico desta paisagem, há que se ler nela o dominante e o acessório, o caráter geral, e o caráter de seus elementos. Também é preciso levar em consideração que, mais que símbolos, tratam-se de funções simbólicas complexas. São símbolos que se interligam entre paisagem real, ideal e arquetípica. A identificação freqüente de nomes de rios, localidades e montanhas apresentados por aqueles que jamais os conheceram geograficamente, induz a crer que professavam os princípios de um modelo ideal. A interpretação simbólica de uma paisagem pode se fazer, e este é o caso aqui esboçado pela aplicação de leis de correspondências diferentes, ao mesmo tempo em que pela integração dos significantes representados pelos acidentes geográficos.

É uma paisagem que revela a cidade em que se desenrolam as cenas que exemplificam a

vida do padre Bourel. Nesta paisagem, a cidade é testemunha dos feitos humanos e, assim, as cidades correspondem ao simbolismo geral da paisagem, do qual elas são elementos. As cidades, alegoricamente, são vinculadas aos signos maternos e a fundação de uma cidade revela uma estreita conexão com a constituição de uma doutrina e, por isso mesmo, se faz símbolo de sua defesa.

As construções da cidade revelam seus palácios e castelos. Os castelos são símbolo da salvação, uma força espiritual armada e erigida com vigilância. Possuem simbolismo semelhante os palácios que revelam uma especial ligação oculta que une o homem à sua origem e sua finalidade.

Estas cidades são interligadas por um rio que é símbolo da força criadora da natureza e do tempo e é símbolo da fertilidade e da manutenção da vida e que, certamente nesta pintura, associa-se, também, ao batismo ou nascimento para uma nova vida *post mortem*. Este simbolismo também foi adotado por Savery na obra *O Paraíso Terrestre*.

Nas viagens por estas águas encontramos, representado na tela *Morte do Padre Filipe Bourel*, o barco que, assim como a casa (moradia/castelo), é símbolo do corpo ou vínculo da existência. É no barco que os espíritos dos mortos fazem a sua viagem noturna pelo mar, conduzidos por um atento barqueiro. Dante Alighiere identifica como Caronte esse barqueiro condutor das almas pelo rio do destino.

Entretanto, o destino do padre Bourel é bem localizado pela palmeira que sinaliza o local de sua morte. A palmeira aí surge como marco da terra celeste, quer dizer a nova morada da alma em transição. Sua localização, ladeando a cabana, lhe confere a ascensão espiritual revelada, também, nas construções simbólicas das igrejas. A cabana que abriga o corpo do missionário refere-se a uma das vestimentas do homem. Alegoricamente, as vestes do corpo carnal e espiritual. Esta veste espiritual é bem exemplificada na obra pelo simbolismo da árvore frondosa e dos pássaros que nela habitam e que seguem a mesma decifração já abordada na leitura imagética da obra de Savery.

Assim, a pintura *Morte do Padre Filipe Bourel* sintetiza a morte como não sendo, por conseguinte, a morte de si mesmo, mas a do próximo, a morte do outro. É a morte cultural,

causada pelos colonizadores nas terras do Novo Mundo, incluindo-se, entre eles, missionários. Esta morte cultural, materializada pela ascensão e queda do missionário seiscentista, no Novo Mundo, o pintor dramatiza-a, exalta-a, a quer impressionante e dominadora. É um interdito do qual se fala e do qual muito se falará.

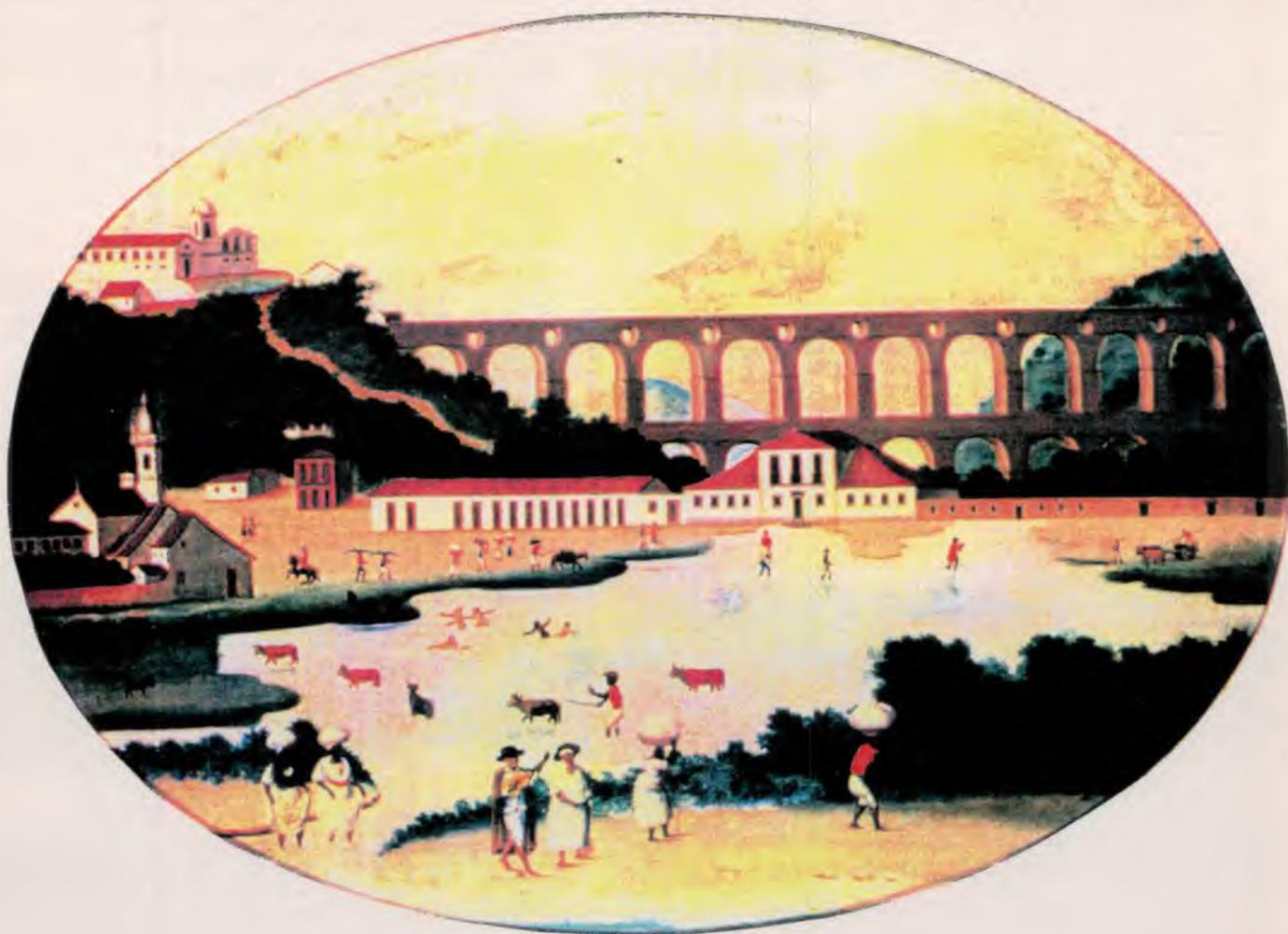


IMAGEM 7

LEANDRO JOAQUIM

Aqueduto de Santa Tereza e lagoa do Boqueirão, circa 1790

óleo sobre tela
86 x 105 cm



IMAGEM 8

LEANDRO JOAQUIM
Igreja e praia da Glória, circa 1790
óleo sobre tela
86 x 105 cm

IV. A PINTURA DE PAISAGEM NOS ELÍPTICOS DE LEANDRO JOAQUIM

O tema da natureza, abordado literariamente de forma abstrata, no século XVIII, em decorrência da criação de uma literatura psicológica do século XVII, ganha uma nova identidade atribuída por uma presença desta natureza chamada também de não-eu, que é a condição necessária para a tomada de consciência do próprio eu. É o período em que se desenvolveu a racionalidade, o sentimento, o sonho, a evasão.

Neste século que desenvolveu a idéia de um bom selvagem que, longe da civilização, teria conservado sua bondade natural é que vemos transplantadas, no Brasil, na pintura elíptica de Leandro Joaquim, que soube, à sua forma, expressar a totalidade do homem do século XVIII, feita de razão e de imaginação. As suas obras, portanto, revelam um conhecimento sobre si mesmo e sobre a posição do eu diante do outro e a instauração, finalmente, das questões das relações humanas.

IV.1 A PINTURA ELÍPTICA: CONTEXTO, FORMA E SIGNIFICAÇÃO

Leandro Joaquim faz parte do raro grupo de artistas que, na condição de mulato, alcançou, desde o seu tempo, sua posição de artista/artesão na arte brasileira¹. Pertenceu à

1. Trindade, Joelson Bitran. Arte Colonial: corporação e escravidão. In: *A mão afro-brasileira*. São Paulo, Tenenge, 1988, p. 119.

Escola Fluminense de Pintura, era cenógrafo, pintor e arquiteto e coadjuvou Mestre Valentim, outro artista/artesão distinguido da época, em desenhos e construções.

Nas pinturas de Leandro Joaquim observa-se um mundo imenso e diversificado, uma vitalidade e versatilidade que demonstram uma sensibilidade do artista em incorporar elementos naturais² em formas livres uma dinâmica sabiamente desordenada a uma organização geométrica, por vezes, perspectivada e, por vezes cósmica.

“Dos diversos pintores que compõem a Escola Fluminense, Leandro Joaquim foi em verdade dos mais bem dotados, quer técnica, quer estilisticamente, destacando-se por uma execução brilhante, por seu desenho fluente e pelo colorido harmonioso.”³

O espírito barroco-rococó está presente em sua obra na organização dos grupos de figuras, nas atitudes e na composição geral. Porém, Leandro Joaquim transgride este modo de ver da sociedade carioca colonial de seu tempo, fugindo aos lugares comuns, como bem nos diz Maria Helena Carvalhal Junqueira: “o artista na realidade da tela, cria outra realidade. Transforma em sua mente os dados percebidos do real e os devolve de maneira criativa”⁴.

A pintura colonial brasileira foi permeada por estampas ou gravuras que vinham da metrópole e das quais se valiam nossos artistas para sua produção de algum tema. Esta questão tem sido levantada e discutida amplamente, sem que se tenha considerado, em profundidade, a valorização do empréstimo, fonte de inspiração e jamais plágios ou imitações. O professor Stastny refere-se a este fenômeno dizendo:

“Sin duda que el estudio de los modelos grabados permite un mayor entendimiento histórico de las artes americanas y de las relaciones establecidas con Europa. Pero no se puede ocultar que ese método tiende a proyectar una imagen distorcionada del Nuevo Mundo por el énfasis puesto en la derivación de prototipos foráneos. Será conveniente, por eso, por un lado, examinar brevemente

-
2. Para o historiador e crítico contemporâneo Gilberto Ferrez, este artista foi o primeiro pintor de paisagens e cenas de costumes.
 3. Leite, José Roberto Teixeira. *Op. cit.*, p. 14.
 4. Junqueira, Maria Helena Carvalhal. A Pintura no Rio Setecentista. *Gávea*, n. 7, Rio de Janeiro, PUC, 1989, p. 37.

las causas del uso generalizado de estampas y, por otro, señalar como se expresó la creatividad de los artistas en América.”⁵

Deve ser levado em conta que, antes de tudo, em todas as épocas da história da arte, os artistas utilizaram as fontes de que podiam dispor. Este dilema encontrou várias saídas na arte latino-americana do século XVIII, entre as quais, uma nova invenção de iconografias que corresponderam a preocupações ideológicas regionais, como aconteceu na pintura de Leandro Joaquim ao introduzir personagens populares em suas telas⁶

Neste sentido, sua obra é inovadora. A arte sempre teve caráter universal, e os modelos não são pura e simplesmente copiados ou reproduzidos mas, em verdade, interpretados e recriados. No contexto colonial, formaram uma atitude distinta que começou a manifestar-se pelos estilos regionais, nos quais se acentua a tendência à superação da bidimensionalidade física da representação das imagens oriundas das estampas. A construção de um espaço tridimensional em Leandro Joaquim é sugerida por atenuadas intenções de perspectiva e de trabalho em volume, mas que se conjuga a uma estrutura por superposições planimétricas. E as figuras e o cenário, em que se desenvolve a narrativa, exploram e superam a limitação do suporte. Reforça-se ainda que este processo é acompanhado por um movimento de dimensão psicológica, executado por uma gama de impressões. Desta maneira, a arte de Leandro Joaquim buscou uma expressão de acordo com sua própria realidade e incorporou as estampas às suas necessidades expressivas, afastando-se da repetição dos modelos. Diz o Professor Stastny:

“Cuando los contactos son t n estrechos y numerosos como en el caso americano, su conocimiento es indispensable y de sus resultados se derivar  un entendimiento m s objetivo de las creaciones del Nuevo Mundo. Factores como asimilaci n, transformaci n creativa y originalidad que dar n m s claramente a la vista.”⁷

5. Stastny, Francisco. Estampas, c nones de valor e inventiva. In: *Comunica es e Artes*. S o Paulo, USP, 1989, p. 20.

6. Em cap tulo posterior, abordar-se-  a pintura da “natureza humana” na arte brasileira.

7. Stastny, Francisco. *Op. cit.*, p. 29.

E sobre a questão da incorporação das estampas e a sua superação, Hannah Levy escreve:

“Como os modelos europeus — principalmente gravuras — eram de autores e estilos diferentes, só os artistas nacionais de maior talento conseguiram dar a suas obras um caráter de unidade estilística e um cunho todo pessoal”.⁸

Fato que se observa na obra de Leandro Joaquim que, como intérprete de sua realidade, transmite às gerações uma pintura marcada pela inovação e suavidade.

A obra de Leandro Joaquim contém os elementos de seu mundo circundante — o real — sem que se esgote na descrição deste real: seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingimento, a preparação de um imaginário. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada. Uma realidade, muitas vezes, amparada pelas estampas, nas quais a repetição reinventada em realidade vivencial configura a realidade que se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido, detonando a relação triádica do real com o fictício e o imaginário⁹.

Leandro Joaquim não escapou a esse costume de utilizar a estampa, que era, mesmo na Europa, o sistema comum de ensinar. Copiou, ampliou ou inspirou-se em estampas ao pintar seus quadros religiosos¹⁰, mas inovou, por outro lado — o que ainda não se encontrou em nenhum pintor colonial —, deixando inúmeras vezes a estampa para pintar conforme seus olhos viam as coisas. E seus olhos viram sobretudo o cotidiano do Rio de Janeiro no tempo do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos. O pintor soube, como ninguém, formular a irrealização do real e a realização do imaginário; criou um pressuposto central que representa a condição para a reformulação do mundo formulado e possibilita a compreensão de um mundo reformulado, permitindo que tal acontecimento seja experimentado.

8. Levy, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In: *Pintura e Escultura I*. São Paulo, IPHAN, 1978, p. 97.

9. Para o aprofundamento da relação triádica do real-fictício-imaginário, ver *Textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

10. Era comum nos setecentos esta prática, e observa-se, em algumas obras religiosas de Leandro Joaquim, modelos de pinturas de Francisco Guardi e, como exemplos, citando a pintura de São Januário e a N^a S^a da Conceição e Boa Morte.

Por isso mesmo, encontra-se na sua obra duas faces antagônicas — as faces da presença e da ausência da estampa. Verifica-se também a presença, principalmente, a de vedutas¹¹ em seus trabalhos paisagísticos. No entanto observa-se uma redefinição do modelo destas estampas no seu estilo preciosista, e também um grande distanciamento das mesmas na retratística (pintura que não abordaremos neste trabalho)¹². Já quando não vai pintar para as irmandades, então aparece o narrador, o cronista colonial¹³. Nenhum pintor, no Rio setecentista, conseguiu ser mais vivo, original e poético, do que Leandro Joaquim nos seus elípticos da Igreja do Parto¹⁴ e nos quadros que, segundo a tradição, decoravam os Pavilhões do Passeio Público, no Rio¹⁵.

Nestas obras, a determinação da realidade é transgredida por seu imaginário, em que seu caráter é transferido para uma configuração determinada, que se impõe no mundo dado como produto de uma transgressão de limites entre o imaginário e o real. O imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que, por este ato, pode-se penetrar no mundo e aí agir. Para os Pavilhões do Passeio Público, Leandro Joaquim pintou cenas de pesca de arrastão, chegada de navios, trabalhadores de mineração, gente que planta café, que se diverte na romaria, paradas militares e momentos do cotidiano que até então tinham sido negligenciados enquanto tema artístico. Mesclava-os, desse modo, em sua pintura oficial, com o povo e a terra do Brasil, sentindo-os enquanto forças da natureza e da vida, fundindo com sabedoria as imagens das estampas importadas, com a sua interpretação estética. Assim, os elementos pictóricos escolhidos assumem outra dimensão da que tinham no campo de referência existente, enquanto operação básica de reprodução do mundo, pois esta seleção é governada apenas por uma escolha feita pelo autor nos sistemas contextuais, através de seu ato

11. Vedutas — pintura representando vistas de localidades em cenas do campo ou de cidade.

12. Na proposta inicial havia um estudo para a abordagem da pintura de retratos e religiosa na obra do artista. Espera-se concluir esta análise em trabalho posterior.

13. Cabe ressaltar que, na pintura de São Januário, vê-se a narrativa da invasão dos franceses no Rio de Janeiro.

14. Estas obras encontram-se, atualmente, no Museu de Arte Sacra da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.

15. O Passeio Público possuía em seu terraço dois pavilhões: o Pavilhão de Apolo, decorado internamente com conchas e oito telas que retratavam cenas do cotidiano da cidade (as pinturas de paisagem que servem para este estudo); e o Pavilhão de Mercúrio, decorado com penas e plumas contendo oito telas que representam aspectos da economia local.

de tematização do mundo, no qual o conteúdo figurativo “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, de uma classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificadas por uma personalidade e condensadas numa obra”¹⁶.

Portanto, Leandro Joaquim desvelou um emergente nacionalismo, considerando-se que, até aquele momento, notava-se uma ausência de nacionalidade na pintura, e descobriu a expressão de uma realidade local própria, revelando aos poucos um caminho, isto é, a descrição de elementos diferenciais, notadamente a natureza e o povo. E justificam-se, no mesmo movimento, as opções estéticas dominantes o descritivismo, o enlace com a História, um eterno tom nostálgico, amparadas nessa miragem originária, nessa substância natural, laboriosamente construídas por esses narradores de origens que foram também, na sua maioria, os primeiros “escritores” e propagandistas do país¹⁷.

“Sem dúvida, no campo da arte urbana, da arquitetura ou da pintura, diversas obras realizadas no século XVIII no Brasil poderiam ser entendidas como resultados da nova sensibilidade europeia frente à natureza ‘natural’ e à natureza ‘humana’ transladada aos trópicos com alguma defasagem e muito desajustamento. Basta que pensamos — só no que diz respeito ao Rio de Janeiro”.¹⁸

Como um ato de fingir, a seleção dos temas encontra sua correspondência pictográfica na combinação dos elementos visuais que se tornam discursivos, na medida em que abrangem tanto a fusão do significado visual com a do narrativo literário, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens, suas ações e seus discursos intrínsecos. Esta combinação é um ato de fingir, por possuir a mesma caracterização básica: ser transgressão de limites. Como tal, ela é algo que não se encontra no mundo como dado correspondente. Tampouco ela é, apenas, algo imaginário; é a preparação de um imaginário para o uso, que de

16. Panofsky, Erwin. *Significado das artes visuais*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979, p. 47.

17. Ferrez, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. In: *Revista do IPHAN*, n. 17, 1969, p. 232. Refere-se a estas obras como “verdadeira propaganda de governo”.

18. Pereira, Margareth da Silva. A Arquitetura Brasileira e o Mito: notas sobre um velho jogo entre ‘afirmação-homem’ e ‘presença-natureza’. In: *Gávea*, n. 8, Rio de Janeiro, PUC, 1990, p. 7.

seu lado, depende das circunstâncias em que deve ocorrer, pois a imagem pictórica é uma realidade com suas leis e princípios: “A dialética do real e do imaginário não é a mesma na arte e no pensamento sustentado pela linguagem”¹⁹.

A instabilidade desta relação é de tal modo organizada que conduz à oscilação, provocando uma narrativa que não mais se deixa reconduzir a discursos estereotipados. Trata-se, sobretudo, de perceber como esta narrativa específica adquire perfil próprio, marcado em parte porque a própria obsessão pela cor local parecia sugerir que o narrador procurava fazer o mínimo de sombra possível a ela, cabendo-lhe a exclusiva função de fitá-la; e em parte porque, em absoluta sintonia com o próprio tempo, há o desejo de afirmação de unidade nacional e da paisagem, com a “fundação” de uma novelística local e o relacionamento entre o seu narrador e as tramas e paisagens romanescas que desfilam aos seus olhos, ou entre ele e o nexo social, graças ao qual se lhe atribui essa função de observador ameno de costumes, quadros históricos ou de uma moral.

Uma narrativa evocada pela observação da natureza. É nesta natureza onde o artista sente verdadeiramente a manifestação da vida natural e do mundo social. A lição da natureza, para aquele que observa, é a lição de sabedoria: para este princípio, assim se expressou Diderot:

“Qualquer peça de escultura e pintura deve ser a expressão de uma grande máxima, uma lição para o expectador, sem isto permanece muda.

Em toda initação da natureza há o técnico e o moral. O juízo do moral pertence aos homens de gosto e o do técnico pertence aos artistas.”²⁰

Observe-se, ainda, que, pelos Pavilhões do Passeio Público, descortinava-se a bela imagem da entrada da Baía, e nada mais encantador que ornamentá-los com reproduções do espetáculo cotidiano e da natureza que a cidade oferecia. Leandro Joaquim foi cenógrafo²¹ do

19. Francastel, Pierre. *La figura y el lugar*. Caracas, Monte Avila Ed., 1969, p. 79.

20. Diderot, Denis. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Tradução livre do autor, Madrid, Editorial Tecnos, 1988, p.66.

21. O pintor Muzzi foi contemporâneo de Leandro Joaquim e trabalhou no Rio de Janeiro como cenógrafo. Este aspecto abordaremos no capítulo V.

Teatro Manoel Luiz e sente-se que a estrutura de composição cênica²² o pintor não conseguiu eliminar nos seus elípticos. Como bem observa a Professora Margareth da Silva Pereira

“Malgrado seus canteiros, suas estátuas, seu chafariz ou suas espécies vegetais exóticas, cuidadosamente classificadas como num horto botânico, o jardim do Passeio Público do Rio de Janeiro transformava a natureza mas não conseguia se rivalizar com a paisagem da própria baía de Guanabara”.²³

Em seu artigo “O Passeio Público e o Chafariz das Marrecas de Mestre Valentim”, a Professora Anna Maria Monteiro de Carvalho diz:

“O Passeio Público do Rio de Janeiro, iniciado em 1779, concluído em 1783 e inaugurado em 1785 juntamente com o chafariz das Marrecas, definiu-se em relação à entrada da Baía de Guanabara, considerado o mais ameno e esplêndido panorama da modesta cidade, na opinião de inúmeros viajantes que nela aportavam”.²⁴

Esta nova característica dos jardins, nos quais os cidadãos assumem a categoria de público participante e espectador, veio descortinar uma situação social que passa dos círculos íntimos (família e amigos) para a região pública, na qual grupos sociais complexos e díspares entrariam em contato. Richard Sennett analisa este fenômeno em seu trabalho “O Declínio do Homem Público”. Comenta o autor:

“Essas mudanças de linguagem estavam relacionadas com condições de comportamento e modos de crença na ‘cosmópolis’ do século XVIII. À medida que as cidades cresciam e desenvolviam-se redes de sociabilidade independentes do controle real direto, aumentaram os locais onde estranhos podiam regularmente se encontrar. Foi a época da construção de enormes parques urbanos, das primeiras tentativas de se abrir ruas adequadas à finalidade precípua

22. Este tipo de análise foi desenvolvido em 1969 por Jean-Louis Schefer, em seu trabalho *Scénographie d'un tableau* e é retomado por Frank Popper em *Art, action et participation*, que aborda a *scénologie* como uma das ciências da arte.

23. Pereira, Margareth da Silva. *Op. cit.*, p. 11.

24. Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de. O Passeio Público e o Chafariz das Marrecas. In: *Gávea*, n. 7, Rio de Janeiro, 1989, p. 88.

de passeio de pedestres, como uma forma de lazer. [...] A difusão das comodidades urbanas ultrapassou o pequeno círculo da elite e alcançou um espectro muito mais abrangente da sociedade, de modo que até mesmo as classes laboriosas começaram a adotar alguns hábitos de sociabilidade, como passeios em parques, antes terreno exclusivo da elite [...].”²⁵

Continua Sennett, em sua análise, afirmando que “uma das mais antigas concepções ocidentais da sociedade é vê-la como se fosse em teatro. É a tradição do *theatrum mundi*”²⁶. Um *theatrum mundi*, no qual “a idéia de que os homens são como atores, a sociedade como um palco.” Assim, o Passeio Público do Rio oferecia este palco em que se encenava a vida da cidade e os dois Pavilhões em seu terraço ofereciam a cenografia mágica das belezas naturais e da economia local, através das telas expostas.

Nas circunstâncias favoráveis que os Pavilhões ofereciam a luz, a plasticidade das cores e a vista das cenas podiam sugerir um espetáculo teatral, espetáculo que a cidade representava aos visitantes que a ela ocorriam para admirá-la. O pintor habilmente fixou na tela sua visão tal como a quis, interpretar; e se a tela determinou as dimensões cenográficas, as cores mobilizaram as linhas, as vibrações, as luzes e as sombras para o espectador contemplar. O que de modo algum significa que a pintura não seja um ato e melhor ainda, que não faça aparecer na estrutura pictórica uma narrativa possível, cuja característica seria a de ser uma matriz produtora de relatos diferentes e simultâneos, para a qual o arquiteto dos Pavilhões fixou, minuciosamente, pelo desenho e dimensões, a ordem e as formas múltiplas da sua construção do espaço cênico.

Ambos, desenho e dimensões, construíram a possibilidade de absorver o drama da cidade, numa fusão entre a pintura e arquitetura, que permitiu nova apreensão do espaço e do tempo, nos quais se vê a maneira de conciliar a vida própria de cada uma delas numa harmoniosa unidade. No espaço, a duração expressou-se por uma sucessão de formas dinâmicas e, portanto, pelo movimento das cenas representadas nos elípticos. No tempo, a duração

25. Sennet, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 32.

26. *Idem, ibidem*, p. 93.

expressou-se por uma sucessão de impressões sensoriais, instantâneas e fugazes, do olhar para fora dos Pavilhões (e o que neles está retratado); e por durações diversas que orientam a extensão dos movimentos e das cenas representadas. O movimento não é, em si um elemento, a mobilidade; é um estado, uma maneira de sentir e olhar o mundo. O movimento e a mobilidade estruturaram o princípio conciliatório que regulou a união entre pintura e arquitetura e a representação espacial em sua obra, ao fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado e sobre a dramaticidade da observação que ordenava hierarquicamente essas formas artísticas, aliando uma à outra, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam sido em vão.

Juntos, pintura e arquitetura dos elípticos dos Pavilhões determinaram um espaço cênico. Construíram uma cena como um espaço vazio inatingível pela observação da imensidão do mar. Um espaço da cena que espera uma nova ordenação pelo ponto a ser fixado pelo observador no interior dos dois Pavilhões. Este espaço não estava, portanto, de qualquer maneira, senão em potência latente tanto para o espaço arquitetural quanto para o plástico pictural, que era iluminado pela luz que penetrava pelo óculo de cada um dos Pavilhões. Observa-se também que o espaço da cena, na pintura, determina uma descrição, pois toda descrição é, “de início, leitura sob seu duplo aspecto de percurso visual da superfície plástica, segundo a ordem ou as ordens dos balizamentos que aí se depuserem e da decifração mental e perceptiva destes mesmos sinais como signos em um discurso”²⁷.

Na pintura dos elípticos, a própria cor tropical é fictícia²⁸, na medida em que tenta fixar os instantes de luz sobre a realidade do cotidiano de uma cidade que trilhava sua identidade. É o relato um tema que se narra e não a situação que se descreve. Buscou Leandro Joaquim, em sua pintura, tomar consciência das suas limitações como arte do espaço que não pode libertar-se das duas dimensões, para transgredi-la, explorando esse espaço no sentido do

27. Marin, Louis. A descrição da imagem. In: *A análise das imagens*. Rio de Janeiro, Vozes, 1973, p. 85.

28. Ver Maria Helena de Carvalho Junqueira. *Op. cit.*, p. 35. O século XVIII, em especial, as obras de Rousseau exploram a questão do “eu”. Sua obra *Devaneios do caminhante solitário* influenciou toda a Europa com os termos sobre a reflexão, comandada pela razão e a felicidade, cuja aspiração fundamental da obra de Rousseau era a relação entre o “eu” e a natureza.

movimento. Conseguiu ele conquistar a limitação das duas dimensões, ao conferir-lhes o estado da ilusão da ficção no plano da estrutura cenográfica.

Os elementos pictóricos entram em cena por uma certa ordem mutável, seguindo os 'percursos-discursos'. Assim, todo espectador do quadro é um cenarista que participa da construção da cena, através dos seus elementos pictográficos, compondo, assim, as situações cênicas a partir de suas experiências internas, um "eu" do olhar, ao mesmo tempo anônimo e constantemente presente como ausente na representação:

"é este 'eu' que literal e visualmente articula as figuras do quadro pelo percurso e se bem que esta ordem, deslocada de um texto descritivo a outro, seja em si mesma significante. [...] Assim as criações de cenários pelo espectador, nas leituras descritivas sucessivas, são significantes deste 'eu' de que cada leitura é o traço que o designa como ausente do quadro."²⁹

Esta estrutura cenográfica, ao invés de conferir restrições aos elípticos, é para eles uma garantia da estratégia do imaginário do pintor, que permite ao espectador perceber o instante, um estado das paisagens e cenas de costumes do cotidiano, muitas vezes fugidio marcado pela ação — relato que nos conduz à enunciação de um novo código, o da representação da cena teatral em que se constrói pela interligação dos opostos: "Paisagem versus História"; "Natureza versus Ação Humana"; "Cenário versus Cena"³⁰.

Além disso, esse instante foi escolhido cuidadosamente entre todos os outros, o que implica, da parte do pintor, um gênero de interpretações ao qual a plasticidade móvel do corpo não pode alcançar. A pintura de Leandro Joaquim não imobiliza um estado fugidio do mundo exterior. Procura exprimir, por meios sutis que lhe são profundos, o estado precedente e o que se lhe segue, ou que poderia se lhe seguir (ou lhe suceder). A pintura dos elípticos contém, portanto, o movimento em potência expresso pela estruturação de forma e de cores. Como expressa Maria Helena Carvalhal ao referir-se à forma elíptica dos quadros: "talvez visando a originalidade ou uma possibilidade de levar a imaginação para além da tela [...]."³¹

29. Marin, Louis. *Op. cit.*, p. 97.

30. *Idem, ibidem*, p. 91.

Detecta-se, desta forma, que, quando um pintor procura sua tipologia, conserva em imaginação as fontes que lhe oferece o processo de arte que emprega, a temporalidade, as restrições, e os sacrifícios que lhe impõem. Estes fatores são o instante representado pelo discurso, pela história que aí penetra, graças às marcas depositadas na superfície plástica, nos personagens representados ou nas coisas. São as marcas que conduzem esta ilusão enquanto signos ou sintomas, mas, por outro lado, irão articular na superfície plástica o discurso propriamente narrativo-descritivo, pelo qual o quadro se metamorfoseia em texto e os personagens em figuras relacionais³².

No representado do próprio quadro, a sucessão tema-forma- conteúdo-narrativa não passa de uma aparência, que dá a diversidade dos efeitos psicofisiológicos simultâneos de um mesmo acontecimento, que permanece idêntico a si mesmo no instante de sua representação. Esta diversidade não é dispersão pura e incoerente: é assinalada por certos signos exteriores, representáveis e dispostos segundo uma certa ordem no espaço do quadro e combinados nesta ordem espacial, segundo a representação diferencial de sua intensidade, de sua força. A ordem espacial das marcas (dos afetos), a repartição das intensidades criavam, pelo percurso da leitura implicada na visão global e unitária do quadro, uma espécie de ilusão representativa da duração, da sucessividade na configuração cênica.

IV.2 CHINESICES E VEDUTISMO NA PINTURA DOS ELÍPTICOS

Para o Historiador da Arte, o inglês Michael Kitson “[...] a chinesice, este flerte tipicamente setecentista com o exótico que se casava tão bem com o Rococó [...]”³³, sintetiza este estado de espírito da época que certamente transitou no Rio Setecentista. Neste período, o Rio de Janeiro chegou a possuir 12 lojas especializadas em porcelanas orientais.

As porcelanas orientais não foram uma descoberta do período setecentista, pois se tem notícia que, em Salvador, já haviam aportado, no século XVI, naus que traziam mercadorias

31. Junqueira. Maria Helena Carvalhal. *Op. cit.*, p. 36.

32. Ver Francastel, Pierre. Significação e Figuração. In: *A realidade figurativa*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1988, de onde esta questão foi desenvolvida.

33. Kitson, Michael. *O Barroco*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio. s.d., p. 127.

da Índia. Em 1759, chegou ao Brasil a nau Santo Antonio e Justiça que, segundo Amaral Lapa, trouxe figuras de barro, pratos e tigelas esmaltadas, mesas de louça dourada, aparelhos de chá, aparelhos de café, bules de barro, louça de Macau entre outras. No Rio de Janeiro, o Marquês de Lavradio um dos mecenas de Leandro Joaquim, possuía um Conjunto de Porcelanas Serviço das Rosas, que certamente ornamentou as festas palacianas³⁴. Leandro Joaquim deve ter freqüentado algumas destas festas, tendo contato com os objetos orientais. Para Escragnolle Dória:

“Misturar-se-ia Leandro Joaquim aos cariocas nos dias de gala, associado aos homens bons da cidade, de calções e rabichos, às moças de cabelos na prisão dos pentes de tartaruga [...]”.³⁵

Com base nesta hipótese, ainda que de forma insipiente, levanta-se a possibilidade de que as formas elipsadas em seus painéis sejam oriundas da observação das porcelanas do Serviço das Rosas ou da estruturação artística e plástica dos desenhos porcelanizados. A presença de uma forma oval recorrente, uma forma fechada, que delimita um espaço, e um determinado conteúdo. Mas a forma elipsada é também uma janela aberta às cenas da cidade carioca setecentista ou é um foco que se põe em determinado personagem ou objeto iluminado em uma representação cênica.

Destaca-se que houve um intercâmbio recíproco³⁶ de formas entre o Oriente e Ocidente, pois, a partir do séc. XVII, muitas gravuras, desenhos e pinturas de artistas franceses, holandeses ou italianos entraram nos países do Oriente. Sob o reinado do Imperador Qianlong, a utilização de estampas européias como modelos decorativos de porcelanas espalhou-se tanto que se pode dizer terem sido elas, então, a principal fonte de que lançaram mão os decoradores chineses às cenas e temas ocidentais que aparecem na decoração de porcelanas de diversas naturezas e tipos.

34. Leite, José Roberto Teixeira. *As Companhias das Índias e a porcelana chinesa de encomenda*. Salvador, Fundação Cultural da Bahia, 1986, p. 284.

35. Dória, Escragnolle. Leandro Joaquim. In: *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 1938.

36. Sypher, Wylie. *Do Rocó ao Cubismo*. Rio de Janeiro, Ed. Perspectiva, 1980, p. 58. No capítulo “O Gênero Pitoresco”, o autor faz uma abordagem sobre a temática da “chinesice” no período rocó.

“Por vezes, os artistas chineses copiavam com extrema fidelidade e perícia quase inacreditável a estampa que tinham diante de si; de outras, contudo, interpretavam-na livremente, a ponto de as cenas dela derivadas se tomarem praticamente irreconhecíveis”.³⁷

Um olhar atento decifra que a pintura de Leandro Joaquim se estrutura com uma tendência à disposição da figuração nas porcelanas. Em ambas as estruturas, é nítida a divisão em duas partes: uma para o céu e outra para a terra ou mar, destacando-se que na região inferior ao céu sempre se localiza a cena-tema da representação. De diversos modos, expressa-se esta sua qualidade pictórica de uma técnica refinada e de um estilo vigoroso. O pincel é dirigido com firmeza para uma pincelada que condensa o motivo, com virtuosismo e espontaneidade, que constituem o principal esquema e ponto de contato entre as obras de Leandro Joaquim e os motivos da pintura chinesa em porcelana.

O espectador, ao deparar-se com estas obras, detém-se em certos detalhes, descobre a fundamental vigência do espaço, esse primeiro personagem, e depois analisa as suas determinações que se estruturam em figurações temáticas. Assim, os elementos formais superpõem-se em planos de linhas angulares, descartando a possibilidade de curvas em excesso, com uma densidade que intensifica a vitalidade caligráfica do traço de Leandro Joaquim. As suas pinturas herdaram, dos motivos orientais das porcelanas, um resultado que se apresenta para o espectador atual, contemporâneo em sua técnica e estilo, pois revela, acima de tudo, o fluxo da cidade caprichosamente dinâmico, no qual a composição, ainda que harmônica, oferece um jogo de valores apoiado constantemente em fortes e movimentados ritmos de pureza e simplicidade de imagens, ainda que aliadas a um apurado caráter descritivo e de observação (do preciosismo Rococó).

Nos elípticos de Leandro Joaquim a organização do espaço e dos planos executa-se em forte simbiose de elementos destinados a prolongar o processo de sugestão. Por trás de todo o mecanismo utilizado nestas estruturas, identifica-se a idealização na construção de uma

37. Leite, José Roberto Teixeira. *Op. cit.*, p. 58.

atmosfera progressivamente unida em traços independentes, formando uma dinâmica fortemente rítmica, que poderia antever as pesquisas da arte contemporânea.

“Com Leandro Joaquim despontam os primeiros sinais de um modo de ver próprio de uma terra nova, sem lugares-comuns e regras estritas a serem seguidas. É um olhar despido de priores, que vislumbra nova realidade, um começo de formação cultural própria.”³⁸

Nos setecentos, assistiu-se ao nascimento, na Itália, do paisagismo. Os pintores de paisagens se concentraram na tomada de vistas de locais bem definidos, de lugares famosos pela beleza e pela história, compostos de elementos naturais e humanos a serem imortalizados e dirigidos ao viajante admirado. O paisagista se transferiu do campo mais anônimo e universal em termos geográficos naturalistas para a cidade, bem identificada, graças à intervenção do homem. Um outro aspecto foi o da visão dos lugares que são identificados com preciosismos de identidades geográficas, visitadas ou a serem visitadas. Canaletto foi o mais famoso destes paisagistas, ora fiel intérprete da geografia de Veneza, ora, como seu contemporâneo Guardi, intérprete da paisagem representada com a tomada atmosférica abreviada. Estas paisagens enalteciam o gosto dos viajantes. Atravessaram o continente europeu e chegaram aos países colonizados, como certamente chegaram ao Brasil e aqui circularam entre a burguesia local, pois viajantes e artistas de toda a Europa, ao voltarem para seus locais de origem, tinham nestas pinturas uma extensão dos cartões postais como recordações. Canaletto foi o mais afetivo e precioso, expondo todas as formas edifícios, pontes, barcos, água, pessoas com uma luz contrastante. Guardi foi o mais evocativo e fantasioso. Nas suas pinturas, a luz tende para ser irregular e tremular caprichosamente sobre as superfícies.

Não se descobriu, até o momento no Rio, qualquer documentação iconográfica de estampas que reproduzam obras destes artistas italianos³⁹. Entretanto, é de fácil observação a

38. Junqueira, Maria Helena Carvalhal. *Op. cit.*, p. 37.

39. A Biblioteca Nacional - Seção de Iconografia, possui vasta coleção destas estampas. Entretanto, se faz necessário uma pesquisa mais sistematizada em virtude de várias delas não possuírem informações mais específicas sobre temas ou autoria.

influência desta visualidade nos elípticos de Leandro Joaquim, nos quais, apesar de alguma carência técnica, se verifica a tentativa de dominar a arte da pintura paisagística, especialmente quanto à luz e quanto à crônica do cotidiano. Como um cronista da realidade carioca setecentista Leandro Joaquim está preocupado em fixar detalhes: da nossa construção, como balcões, alpendres com suas colunas típicas, forma de torres e campanários de igrejas, rodas d'água, fortaleza, fábricas etc.; de personagens e tipos humanos da comunidade carioca setecentista; de detalhes paisagísticos, onde Leandro Joaquim teve uma intenção topográfica e educativa, e nas representações:

“Essa educação nos vem da natureza, ou dos homens ou das coisas. O desenvolvimento interno de nossas faculdades e de nossos órgãos é a educação da natureza; o uso que nos ensinam a fazer desse desenvolvimento é a educação dos homens; e o ganho de nossa própria experiência sobre os objetos que nos afetam é a educação das coisas.”⁴⁰

Leandro Joaquim foi capaz de captar o delicado tom de uma vela contra o céu, a luz trêmula refletida no oceano. Foi dominado por um princípio rococó de composição o preciosismo e por um estilo caligráfico e planimétrico de desenho, de influência oriental. Nas suas composições mais esquemáticas, introduziu a arquitetura, que contribuía para um objetivo secundário à estrutura das paisagens. Os grupos de edifícios dão um modelo, ou chave, ao esquema de proporções, no qual o desenho é construído, e, por vezes por meio de blocos, anuncia a geometria pura de toda a composição.

Não se pode esquecer que, dentre as funções de registro e documentação (em essência uma tarefa de reportagem visual), a cenografia foi palco exclusivo e indispensável para a incidência das peculiaridades que impressionaram Leandro Joaquim em sua relação de registro visual de imagens, para efeito de reportagem das características das terras do mundo colonizado. Este artista projetou a quase totalidade dos seus elípticos para serem fitados para o mar, pois o mar sempre nos lembra portos e aventuras, serenidade e revolta, é a âncora que

40. Rousseau, Jean Jacques. *Emílio ou Da Educação*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1992, p. 11.

permite chegar ao lar a identidade —, é também e simultaneamente veículo à outros lugares e outras pessoas.

Nos elípticos, Leandro Joaquim depara-se com o pacto entre projeto de criação e jogo assimilativo de sociedade e, em sua interioridade, o homem daquele período chega a converter a propensão lúdica em instrumento de afirmação criadora e libertação subjetiva, sendo natural que as formas artísticas, ao se manifestarem, busquem a comunicação e acabem por fazer com que essa mesma propensão se insinue nas demais formas de vida espiritual e social, animando-as e colocando-as sob a égide de um comum estilo definidor. Pois

“um estilo é antes de tudo um sistema de formas tendo uma qualidade própria e uma expressão significativa, através das quais são visíveis a personalidade do artista e a visão do mundo de um grupo. Também é o meio de transmitir certos valores dentro dos limites de um grupo, fazendo visíveis e conservando os que se referem à vida religiosa, social e moral através das insinuações emocionais das formas.”⁴¹

Nas pinturas de paisagem italiana do século XVIII, surgem o amor às distâncias, a perspectiva em vista de vôo de pássaro, uma arcádia idílica e fantasiosa. Leandro Joaquim, em suas telas com vistas do Rio de Janeiro, deu à cidade uma beleza onírica e de precisão brilhante, de postal colorido. Parece que o objetivo de suas pinturas de paisagens era narrar as próprias histórias da cidade, a aspiração de produzir uma documentação dos locais e das cenas, perpetuando-as no espaço-tempo do cotidiano carioca.

As pinturas elípticas de Leandro Joaquim exigem, do espectador, não somente uma consideração referente a sua competente pintura topográfica mas, acima de tudo, ao grande artista de cenas urbanas, exercícios de pura arte no tratamento do detalhe, que demonstra sua maturidade de pintor, onde o olhar de espectador é levado para o encantamento da cena narrada, na qual a observação leva-nos à magia do tema representado e para a complexidade de cada desenho. Suas cenas criam a ilusão de estruturas enormes e impetuosas, cujos limites são extremamente engenhosos e variados. Os temas de representação revelam os motivos

41. Shapiro, Meyer. *Anthropology today*. Chicago, University of Chicago, 1953, p. 287.

arquiteturais ou as construções reconhecíveis, dentro de uma topografia fantástica, que visava algum tipo de apelo nostálgico.

Observando-se as pinturas de Guardi, Canaletto e Leandro Joaquim, destacamos aproximações visuais entre elas⁴², na temática urbana, no tratamento da cor e na disposição das figuras humanas, que demonstram a mesma sensibilidade visual. Estes pintores deram uma expressividade lírica na sua visão pictórica, transformando suas telas em um aprendizado ótico de uma nova estruturação, cuja proposta formal poderia sugerir a antecipação da experiência fotográfica de documentação.

Leandro Joaquim, assim como Guardi e Canaletto, construiu protótipos de cidades ideais, com seus habitantes, das mais diversas escalas sociais, convivendo em harmonia e plena atividade, além da dinâmica constante das cidades representadas. As indicações para a “cidade ideal” são verificadas quando da retratação dos fatos, disposição dos prédios, além dos resultados estéticos que fornecem ao espetáculo representado um princípio de sedução. Tudo na pintura destes artistas induz à observação de pessoas enquanto vivência humana e não apenas como fantoches na distribuição das estruturas arquitetônicas. Em suas composições há uma riqueza de variedades de costumes, e, mais ainda, uma variedade de ações e caracteres. Para estes pintores, a cidade revela-se como símbolo de sua própria arte. São artistas que viveram em intensidade o momento presente na totalidade global da dualidade interpretativa imaginativa. Uma pintura minuciosa, reveladora do cotidiano harmoniza-se com suas aspirações imaginárias, formulando um sentido de harmonia na diversidade social. Nas construções arquitetônicas, defendem o esplendor da natureza e de suas paisagens em um equilíbrio entre a produção humana e a interação do mundo natural.

O próprio Rousseau destaca este princípio ao comentar:

“As árvores, os arbustos, as plantas são o enfeite e a vestimenta da terra. Nada é tão triste como o aspecto de um campo nu e sem vegetação, que somente expõe

42. Leite, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, ArtLivre, 1988, p. 279. No verbete dedicado a Leandro Joaquim, o autor refere-se ao “veduto” do artista, em especial, ao quadro *Romaria marítima*, analisando-o “com seu aspecto de festa aquática veneziana, à la Guardi”.

diante dos olhos pedras, limo e areias. Mas, vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias no meio do curso das águas e do canto dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia dos três reinos, um espetáculo, cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo que seus olhos e seu coração não se cansam nunca.”⁴³

Rousseau destaca, também, a interação entre obra e observador, sustentando que:

“Quanto maior for a sensibilidade de sua alma, mais o contemplador se entregará aos êxtases que excita nele essa harmonia. Um devaneio doce e profundo apodera-se então de seus sentidos e ele se perde, com uma deliciosa embriaguês, na imensidade desse pelo sistema (a natureza) com o qual sente-se identificado. Então, todos os objetos individuais lhe escapam; nada vê, nada sente senão no todo. É preciso que alguma circunstância particular comprima suas idéias e circunscreva sua imaginação para que possa observar por parte esse universo que se esforça por abarcar”.⁴⁴

Destaca-se que a natureza, em Leandro Joaquim, é reinterpretada: o céu apresenta-se como fenômeno intangível, uma experiência somente para o “olhar”, traduzido em algo sólido, sempre luminoso e ativo em toda a composição e que está sempre em contraponto com o mar, estabelecendo uma relação cromática entre estes dois elementos naturais. O céu apresenta-se como fonte de luz, muito embora não apresente o sol em suas obras. Em suas composições, o céu atua numa tensão que indefine os limites da representação cênica. Entre os brilhantes contrastes de azul e branco, Leandro Joaquim, Guardi e Canaletto edificaram suas cidades ideais.

Certamente idealizaram suas cidades, pois estas, em suas composições, aparecem como um todo, no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual eles faziam parte, pois:

“é uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que

43. Moretto, Fulvia Maria Luiza e Rousseau, Jean Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília, UnB, 1991, p. 38.

44. *Idem, ibidem*.

esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

[...] As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.⁴⁵

Assim, as cidades que estes pintores constroem definem-se enquanto um espaço onde idéias e sentimentos são delineados, expressos e teatralizados. Nele se materializam os ideais de uma cultura o Iluminismo que, em suas aspirações, é criadora de História que interfere sobre o seu tempo. Seu gesto criador possibilita a ação humana que constrói a si próprio, enquanto transforma o mundo. Em suas obras, a experiência estética de Guardi, Canaletto e Leandro Joaquim permite estabelecer um diálogo que interfere no cotidiano daqueles a quem se dirige, repensando os “valores” estabelecidos na sociedade carioca setecentista.

IV.3 LEANDRO JOAQUIM E A CONSTRUÇÃO DO OLHAR

A pintura de Leandro Joaquim se oferece ao espectador numa relação sujeito-objeto, na qual o objeto é captado a partir de uma rede que não é inventada individualmente, mas que se impõe a cada um como condição para a sua socialização. A socialização surge enquanto atualização do imaginário pelo receptor, que é parte integrante da obra, e para a qual a atualização do imaginário do autor torna-se indispensável, visto que um e outro encarnam o discurso imagético. Pelo duplo aspecto, a narrativa depende do entrelaçamento entre referência e interpretação do espectador, aspectos pelos quais se atualiza a postulação sobre a realidade subjacente e sua estrutura narrativa⁴⁶, observada na construção da imagem.

É por estes aspectos que o traço fundamental da imagem e da estrutura narrativa é a tematização do tempo. A imagem não simplesmente se translada ao tempo original do que narra, mesmo porque o narrado não é mera reiteração discursiva do havido. Referindo-se ao

45. Calvino, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 44.

46. Ver La autonomía de la imagen y el primado del verbo. In: *Figura y el lugar*, de Panofsky.

que passou, a imagem aponta para o tempo originário do objeto do relato. Interpretativa do que passou, ela o inscreve em um tempo que não é outro senão o de sua própria organização narrativa. A narrativa é, por conseguinte, tanto constituída pelo que relata quanto constituída do que relata; ela refere e interpreta⁴⁷.

E interpreta pela passagem que se faz da transposição da "coisa" para a constituição do objeto. Um objeto revelado ao olhar, no qual a revelação da semelhança nos capacita a encontrar ecos no mundo, a base de redundância necessária para que não nos sintamos estranhos quanto a tudo percebido. É de acordo com esse seletor que discriminamos as informações entre relevantes e secundárias. Se a socialização da obra se faz a partir desse seletor, à motivação de cada um e ao talento próprio do artista, caberá responder de uma maneira nova ou imediata. E isto a obra de Leandro Joaquim alcançou quando na pintura do Aqueduto e do Largo da Carioca redimensionou a composição, agrupando as figuras humanas na sua atividade do cotidiano. O que acarreta um contraste pronunciado entre luz e sombra, na qual as figuras colocadas próximas umas das outras dão a intenção de solidariedade entre os protagonistas do acontecimento.

Destacamos também que, nesta inventiva, Leandro Joaquim colocou, na parte inferior do elíptico, um grupo de protagonistas e espectadores que simboliza o gentio da cidade, uma das preocupações constante, na obra deste artista surgido das camadas mais simples, o que não detectamos nas obras de Frans Post, que possuem posturas elegantes e distantes, próprias de um cenário. Isto demonstra uma preocupação de Leandro Joaquim com a descrição minuciosa e não um simples e neutro agregado de fatos previamente documentados e asseverados. Leandro Joaquim foi um pintor e narrador preciosista e não um ornamentalista arbitrário. Sua não arbitrariedade teve a intenção de estabelecer os fatos como eles deveriam ser, senão que dependiam da revelação das regras em que eles se traçam ou obedecem. Os fatos, cenas referidas não são propriamente constituídos, mas apenas relacionados pela narrativa, na imagem de Leandro Joaquim.

Assim, a imagem em Leandro Joaquim torna-se um meio pelo qual a formulação da

47. Ver *La autonomía de la imagen y el primado del verbo*. In: *Figura y el lugar*, de Panofsky.

realidade é revelada e, portanto, constituindo o seu objeto, pelo qual a narrativa se peculiariza, por sua relação com o tempo narrado e o observado pelo espectador. Os fatos então relacionados constituem a seqüência narrada, o que vale dizer, a narrativa não é a simples tradução em imagens interligadas mas sua conversão em sentido. A narrativa, pois, depende do entrelaçamento entre referência e interpretação, aspectos pelos quais se atualiza a postulação sobre a realidade, subjacente ao ato narrativo. Enquanto um precioso documento iconográfico, Leandro Joaquim, assim como Muzzi em sua tela⁴⁸ *Reconstrução do Recolhimento do Parto*, representou cada operário portando as diversas ferramentas utilizadas para a reconstrução do prédio. No grupo principal, observados da esquerda para a direita, vemos dois artistas pintores trazendo a palheta e os pincéis, sendo que um deles, o de roupa azul, representaria Muzzi (que é encontrado nas telas de Muzzi e de Leandro Joaquim). Ao centro, com a capa vermelha, está representado o mulato Mestre Valentim apresentando, ao Vice-Rei, o Projeto de Reconstrução — ele próprio está presidindo a comissão dos construtores, visto que ao seu lado apresenta-se o mestre de obras portando a serra. E, na última posição à esquerda, um personagem que traz um livro, representando a figura que firmaria os contratos entre os obreiros que se apresentam ao Vice-Rei⁴⁹. Ressalte-se que, tanto na tela de Muzzi⁵⁰ quanto na de Leandro Joaquim, o personagem de indumentária que representaria Muzzi encontra-se deslocado do grupo de obreiros, pois não tomaria parte nos trabalhos de reedificação. Entretanto, o outro personagem, mulato que para este autor é Leandro Joaquim, posicionou-se de maneira intermediária entre os ofícios de pintor e construtor, pois, segundo fontes, ele teria também apresentado um projeto⁵¹ de Reconstrução que não foi aprovado, pelo longo tempo que levaria para a reedificação do Recolhimento do Parto. Assim sendo, mais uma vez, Leandro Joaquim transgrediu os princípios de sua época, ao fazer o primeiro esboço de auto-retrato na trajetória pictográfica da arte brasileira.

Portanto, a pintura de Leandro Joaquim revela um caminho interpretativo imediato entre

48. Embora este trabalho restrinja-se às obras da coleção do MNBA, o autor se permite, aqui, fazer uma referência a esta obra, pois é de fundamental importância a identificação dos personagens para uma melhor compreensão do capítulo sobre a representação da "natureza-humana".

49. Esta análise foi detalhada no meu trabalho de conclusão do Curso de Especialização na PUC-RJ.

50. As obras de Muzzi encontram-se no Museu da Chácara do Céu.

51. Gonzaga-Duque. *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, H. Lombaerts, 1880, p. 41.

sua experiência particular e a futura interpretação figurativa, caminho de que depende a suficiência da leitura, em que é, pois, preciso que o eu autoral talvez por isso se tenha auto-retratado testemunhe a veracidade de seu dito, que o autentique por sua vivência do mundo e que o sature de personalidade. A pessoalização de seu trabalho trouxe-nos a crônica carioca setecentista, revelando-a em suas telas na feitura de uma narração com exigências próprias e distintas e reservadas a outros discursos possíveis. O olhar deseja e investiga sempre mais do que contempla. Uma determinação que distingue o sensível, o visível e o inteligível. Busca, para além da imagem, a idéia e o construtor da mesma, numa tentativa de apoderar-se da consciência criadora que se faz presente no ato de contemplação e a partir do qual “os olhares são as razões pelas quais o objeto (como se ele nos olhasse) se faz presente em nós”⁵².

Neste diálogo, o olhar estabelece princípios de identificação e semelhança que nascem da habilidade característica de elaborar um método próprio de observação e classificação, apoiado sobretudo na memória visual. Esta prática é nascida do exercício constante em olhar repetidas vezes as obras de um determinado período e delas absorver e decifrar sua “aura” artística.

O séc. XIX produziu este fenômeno investigador do “entendido em arte” o *connaisseur* que materializava, tão bem, o espírito positivista e científico da época, apoiado sobretudo na visão, na memória e na intuição. Uma atitude que permitiu distinguir as obras de arte segundo grupos de classificação, no campo da História da Arte, ou estabelecer entre esses grupos relações de anterioridade e de posteridade⁵³, levantando-se, sempre que possível, as fontes histórico-documentais dos objetos em estudo.

No caso específico deste trabalho, destaca-se que as fontes histórico-documentais foram as que serviram de fio condutor para a determinação de autoria. Entretanto, foram as mesmas a levantarem dúvidas interpretativas. Vários foram os pesquisadores que investigaram, por estas fontes, a autoria dos elípticos em questão, alguns de maneira superficial, como a análise de

52. Novaes, Aauto. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 17.

53. Ver João Evangelista B. R. Silveira. O olhar na obra de Arte: questões de método e atribuição. In: *ARTEunesp*, n. 6, São Paulo, 1990, p. 1.

Francisco Marques dos Santos que diz: “quadro oval só Leandro Joaquim pintou naquela época”. Abordagem refutada por Menezes de Oliva, que não aceitava esta tese porque achava que três telas tinham sido pintadas após 1798, ano que os biógrafos determinam como o da morte do pintor. Entretanto, Gilberto Ferrez elimina esta celeuma, quando apresenta seus argumentos no trabalho *As primeiras telas paisagísticas da cidade*, após um estudo iconográfico minucioso sobre o cotidiano do Rio setecentista, em que atribui a datação, para os elípticos, anterior a 1790, uma vez que a primeira descrição dos mesmos data de 1792, feita pelo viajante inglês John Barrow — eles também foram minuciosamente descritos por James Wilson, em 1796.

Ao se examinar os elípticos, depara-se com traços⁵⁴ característicos comuns: o mesmo formato e dimensões aproximados (os do “Recolhimento do Parto” são um pouco maiores), a mesma fatura e textura de pigmento, a mesma trama de tecidos, e o mesmo tipo de “caligrafia” pictórica, que nos permitem perceber que foram pintados pelo mesmo artista e para locais determinados. Observamos também que estas telas possuem a mesma intenção de estrutura planimétrica sobre a perspectiva (com exceção da “Revista Militar” [no Museu Histórico Nacional], em que a profundidade é acentuada) e que buscam uma apreensão dos detalhes, quer estes estejam nas faixas inferiores ou superiores, nos primeiros ou últimos planos. Destacamos, ainda, a intenção constante de representar personagens e tipos humanos da cidade.

Comparando, ainda, estas telas com as narrativas dos viajantes que por aqui passaram nos setecentos, salientemos o fato de que a pintura de Leandro Joaquim, por sua qualidade e espírito documentalista, tende a nos provar que estamos frente a um artista minucioso e preocupado com as questões do seu tempo. Em síntese, atribuímos estas telas a Leandro Joaquim, baseados não só no seu formato elíptico mas também na:

Iconografia — Os motivos foram tratados respeitando a mesma estrutura pictórica em todas as telas. Apresentam certa ousadia e ineditismo na escolha dos locais e nas cenas representadas, transgredindo as relações com a tradição;

54. Estas características foram feitas tomando-se como base os relatórios de restauração das obras. Informamos que os elípticos do *Incêndio e Reconstrução do Recolhimento do Parto* foram pela primeira vez recuperados no MNBA.

Composição — Uma rigorosa preocupação simétrica no eixo horizontal dos elípticos, assim como uma perspectiva não muito elaborada. A mesma ordenação das figuras no plano e na profundidade. E a mesma relação da figura com o espaço indicado pela paisagem ou por outras figuras;

Arquitetura — O tratamento estilístico das edificações, em todas as circunstâncias, permite precisar o período das pinturas, como também a mesma técnica pictórica empregada advém do mesmo autor;

Vocabulário das formas — Proporção das figuras e motivos em movimentos tem origem no mesmo traço que exprime o colorido e sentimentos dos personagens com igual característica;

Indumentária e Ornamentação — A mesma morfologia abrange não somente a figura, com o que ela apresenta enquanto vestuário ou ornamento, mas também tudo o que circunda, demonstrando a unidade em todas as composições;

Pintor oficial — Além das características acima, Leandro Joaquim foi o retratista oficial de Luis de Vasconcelos⁵⁵ e coadjuvou Mestre Valentim em várias obras, portanto não parece impossível que tenha sido indicado para pintar as telas que representariam as obras e fatos significativos da cidade sob o governo do Vice-Rei.

Reforçando estas hipóteses de atribuição, verifica-se, no retrato oficial do Governante, o mesmo preciosismo de detalhes nos brocados da farda, preciosismo que, como vimos, se repete na indumentária das figuras em miniatura das telas. Na elaboração do panejamento das vestes do Vice-Rei, nas dobras e pregas das roupas das figuras nos elípticos, o artista oferece pistas que provam terem sido produtos do mesmo pincel.

Ressaltamos, também, que a maneira de representar os cabelos revela ser do mesmo artista, na medida em que este tratamento em outros trabalhos, invariavelmente, é do mesmo modo. A mesma afirmação pode-se dizer do nariz, que não apresenta muitas variações na sua execução em outras telas⁵⁶.

55. Não existe qualquer dúvida sobre a autoria deste retrato que se encontra no Museu Histórico Nacional.

56. O detalhe do nariz é bem nítido na pintura religiosa que se encontra na sacristia da igreja de São Sebastião do Rio de Janeiro. Com relação ao tratamento da pintura dos cabelos, este se verifica nos trabalhos da retratística que serão abordados em pesquisa posterior.

Enfim, estas composições possuem uma afinidade e repetição constante de pormenores que revelam uma autêntica caligrafia, produzida durante o processo criativo, para além das regras de pintura em seu tempo. Caligrafia muitas vezes encontrada também em aspectos subjetivos, que se manifestam nas formas e numa dinâmica de movimentos, nos quais o artista seleciona e organiza os esforços que suscitam sensações e que determinam sua própria personalidade, pois:

“Nada pode ser mais perigoso para o império que seus súditos coloniais cheguem a perceber, por um outro caminho, que podem falar por eles mesmos, e o que devem dizer não está viciado pelo cansaço de uma linguagem progressivamente carente de significado.”⁵⁷

E isto Leandro Joaquim atingiu. Pois até hoje sua produção pictórica nos leva a uma reavaliação constante, que transgride, a cada descoberta, as próprias regras dominantes no Rio setecentista. Reside, aí, a ambigüidade que caracteriza a obra de arte, mostrada no anonimato de suas telas e na sua condição de artista/artesão que conseguiu tornar-se construtor da História da Arte Brasileira por sua vocação pessoal.

57. Traba, Martha. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 156.



IMAGEM 9

Nicolas ANTOINE TAUNAY

Praia de Botafogo em 1816

óleo sobre tela

32 x 46 cm



IMAGEM 10

Nicolas ANTOINE TAUNAY
Morro de Santo Antônio em 1816
óleo sobre tela
45 x 56,5 cm



IMAGEM 11

Manuel de ARAÚJO PORTO-ALEGRE

Uma gruta, 1863

óleo sobre tela
114,7 x 168,2 cm

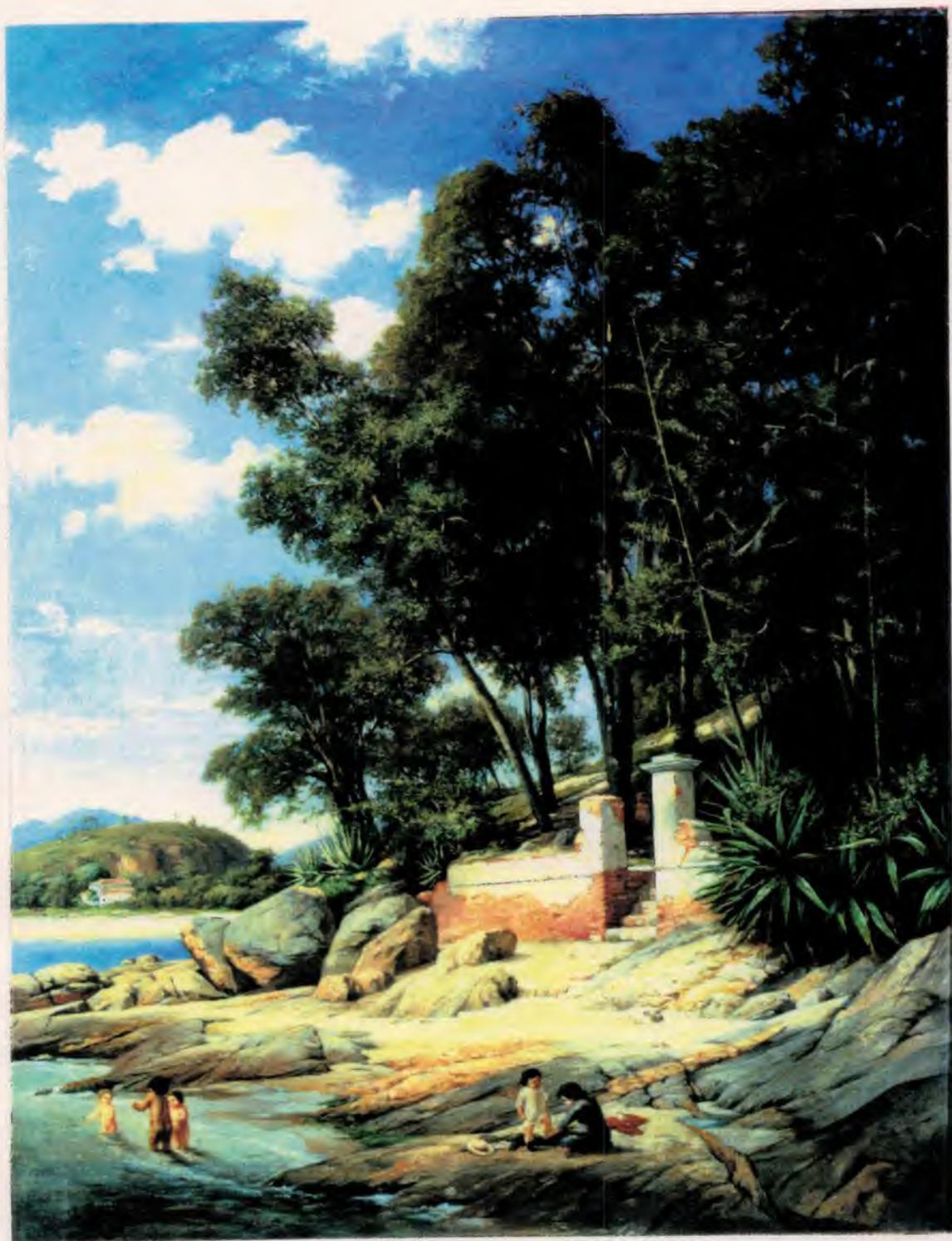


IMAGEM 12

Johann GEORG GRIMM
Vista do Cavalão em Niterói, RJ, 1884
óleo sobre tela
110 x 85 cm



IMAGEM 13

Giovanni Battista CASTAGNETO
Pedras à beira-mar na praia de Icaraí, RJ 1886
óleo sobre tela
28 x 90,7 cm



IMAGEM 16

EMIL BAUCH

Largo da Matriz da Boa Vista

litografia

suporte :54,2 x 75,1 cm / imagem : 28,7 x 63,7 cm



IMAGEM 15

ANTONIO Diogo da Silva PARREIRAS

Sertanejas, 1896

óleo sobre tela
274 x 473 cm



IMAGEM 14

Nicolau Antonio FACCHINETTI

São Tomé das Letras, MG 1876

óleo sobre tela

56 x 93 cm



IMAGEM 17

VÍTOR MEIRELES de Lima

Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro:
Entrada da baía do Rio de Janeiro, circa 1885 (detalhe)

óleo sobre tela
56,7 x 195,4 cm



IMAGEM 18

Jean Baptiste DEBRET

Retrato de D. João VI

óleo sobre tela
60 x 42 cm



IMAGEM 19

PEDRO AMÉRICO de Figueiredo e Melo

A Carioca, 1882

óleo sobre tela
205 x 135 cm



IMAGEM 20

François MOREAUX

Retrato de Menina

óleo sobre tela
163 x 100 cm

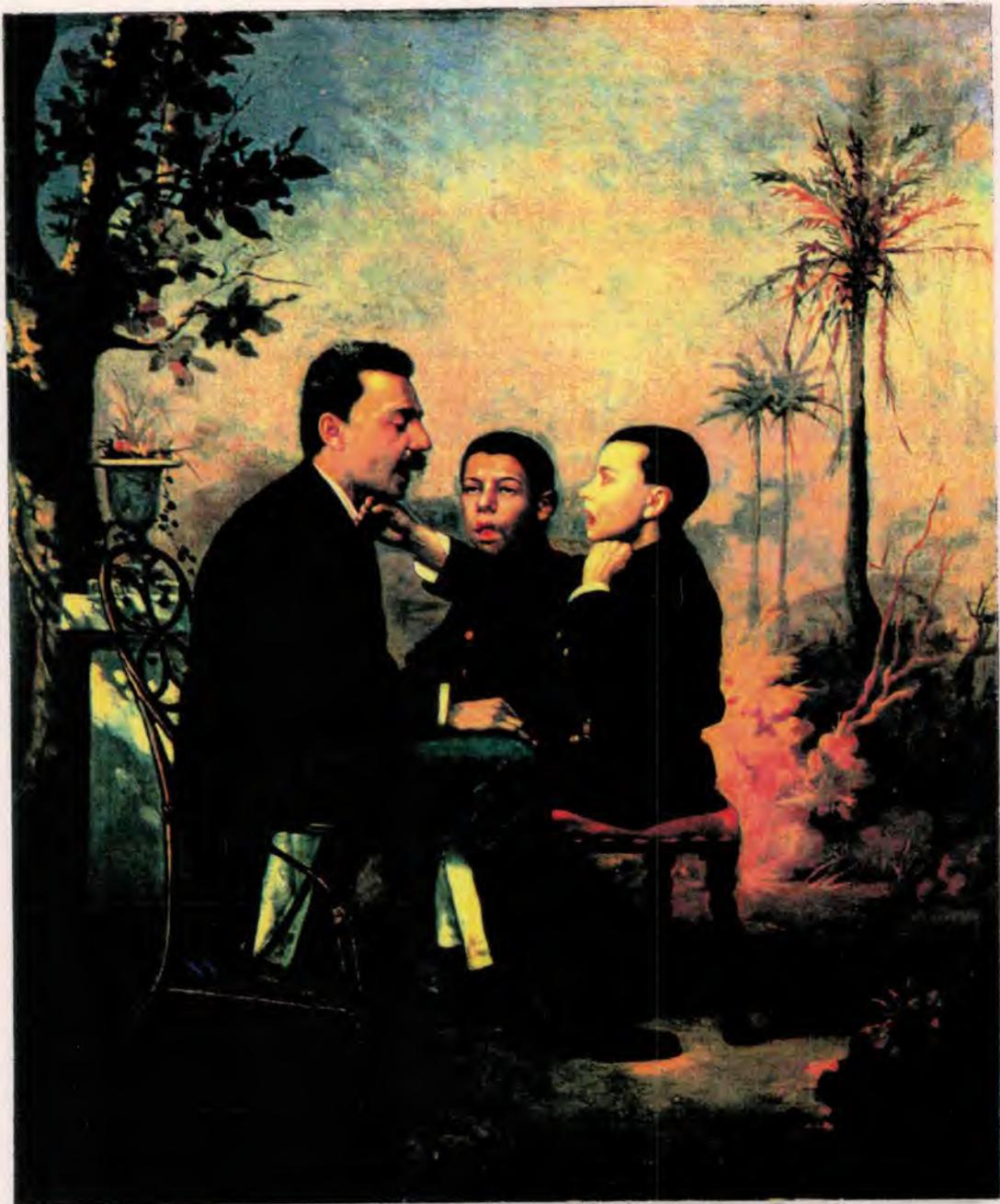


IMAGEM 21

Oscar PEREIRA DA SILVA
A palavra aos surdos-mudos, 1886
óleo sobre tela
54 x 45 cm



IMAGEM 22

AUGUSTO RODRIGUES DUARTE

Exéquias de Atalá, 1878

óleo sobre tela
190 x 244,5 cm



IMAGEM 23

VÍTOR MEIRELES de Lima
Primeira Batalha dos Guararapes, 1879
óleo sobre tela
500 x 925 cm



IMAGEM 24

PEDRO AMÉRICO de Figueiredo e Melo
Batalha do Avaí, circa 1877

óleo sobre tela
496 x 998 cm



IMAGEM 25

ESTEVIÃO Roberto SILVA

Natureza Morta, 1891

óleo sobre tela
85 x 65 cm



IMAGEM 26

AGOSTINHO JOSÉ DA MOTA

Mamão e Melancia, 1860

óleo sobre tela
53 x 66,5 cm



IMAGEM 27

PEDRO ALEXANDRINO Borges

A copa, circa 1905

óleo sobre tela
213 x 178 cm



IMAGEM 28

Nicolau Antonio FACCHINETTI

Soledade, 1880

óleo sobre madeira

27 x 37 cm

V. “SOLO ÉS MÃE GENTIL”: A PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL OITOCENTISTA

O Brasil vê surgir, nos oitocentos, uma pintura de paisagem que mescla o ensino oficial da Academia Imperial de Belas Artes e o legado dos pintores viajantes. As observações dos pintores viajantes faziam da pintura de paisagens verdadeiros documentos iconográficos, que extraíam da natureza elementos característicos da flora, da fauna ou do seu povo nativo. Estes pintores, portanto, narravam imageticamente eventos ou descreviam costumes de uma época.

Entretanto, a eles se uniram os artistas locais, que, ainda muito presos às regras do ensino oficial, tentaram transgredi-las buscando novos caminhos para a visualidade brasileira. Este novo imaginário, iniciado pelo olhar dos europeus, expressava uma nova atitude de contemplação diante das localidades ou arredores das cidades, que eram materializadas em extensos panoramas ou em imagens que transitavam entre o sublime e o pitoresco.

V.1 “PAISAGEM: CARÁTER E NATUREZA DO BRASIL”

O ano de 1992 no Brasil, em especial no Rio de Janeiro¹, vestiu-se de verde. O mundo debruçou sua atenção para salvar a natureza e repensar sua atenção sobre ela. Salvar o planeta tornou-se a palavra de ordem. Ecos de uma ecologia ressoaram sobre o planeta, redefinindo novas posturas, assim como, uma nova sensibilidade geoestratégica² foi incorporada ao

1. Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, no período entre 31/5 e 14/6/92.

2. A revista *Estudos Avançados*, número 15, editada pela USP, publicou este exemplar especial com um dossiê sobre a RIO-92.

pensamento mundial. Os discursos críticos e as mensagens oficiais introduziam notáveis modificações no comportamento da opinião pública. Há uma nova tomada de atitudes reconciliatórias entre o “discurso da solidariedade e a prática do egocentrismo”³, em que um novo vocabulário, aplicado às práticas institucionais, introduz um pensar sobre a biodiversidade.

Esta nova atitude de educação ambiental, que nos faz pensar a biodiversidade, sugere, em síntese, os mesmos postulados de Félix Guattari em sua obra *As três ecologias*, e o Museu Nacional de Belas Artes não se afastou destas questões. Em 1991, ao reorganizar sua galeria de arte no Brasil — século XVII à XIX —, definiu toda uma lateral do seu espaço museográfico para expor a coleção de pintura de paisagens. Os demais curadores do Museu não imaginavam — e ainda não se debruçaram sobre esta noção — que, ao fazer esta prática, lançavam um olhar sobre o ensino artístico da pintura de paisagem, como, também, revelariam o olhar contemplativo do pintor diante do mundo natural.

As paisagens expostas numa rede cronológica iniciam seu caminho por Leandro Joaquim e culminam nos estudos do panorama do Rio por Vítor Meireles. A articulação imagética, que a visualidade das partes ou da totalidade das paisagens (re)vela ao fruidor, é aquela em que a natureza não se apresenta como impasse à civilização, mas como cenário previamente ordenado pelo intelecto dos artistas. É uma natureza que equivale à paisagem que ali está para ser detalhada e exaltada, em elementos que são fatores construtivos e constitutivos de um novo ideário, conforme o espaço-tempo vivencial do pintor.

No ensino artístico sistematizado, no Brasil, a paisagem surge como disciplina isolada no ano de 1826, tendo como orientador acadêmico o membro da Missão, Nicolas Antoine Taunay⁴. Porém, pouco se tem de informação sobre as aulas de pintura de paisagem que ocorriam no interior das salas de ateliês da Academia, cujos únicos referenciais de estudo são as obras expostas nas Exposições Gerais de Belas-Artes, as quais oferecem elementos únicos à análise de construção da visualidade brasileira. Entretanto, no ano de 1855, ocorreu a primeira

3. Marcovitch, Jacques. Dos princípios aos resultados. In: *Estudos Avançados*, n. 15, São Paulo, USP, 1992., p. 109.

4. Levy, Carlos Roberto Maciel. O Grupo Grimm. In: *Aspectos da Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1981, p. 59.

reforma de ensino na Academia e a disciplina recebe novo título e ementa, passando a se chamar “aula de paisagem, flores e animais”, e seu apontamento preconizava:

“[...] o professor de paisagem ensinará o desenho de sua cadeira, ficando obrigado a ir com seus alunos mais adiantados estudar a natureza e fazer-lhes à vista dela as explicações que forem convenientes.”⁵

Analisada sob o ponto de vista atual, esta ementa parece apresentar objetivos redundantes, tais como: “obrigados a ir com seus alunos mais adiantados estudar a natureza e fazer-lhes à vista dela as explicações”. Contudo estas novas atribuições eram práticas transgressoras no ensino artístico brasileiro, só igualadas a prática francesa, também revolucionárias dos pintores naturalistas dos arredores parisienses da Escola de Barbizon. Vale, contudo, destacar que a confrontação *in locu* da natureza revela uma nova postura, tanto dos orientadores da academia quanto dos alunos, pois a visão da natureza não é mais um elemento secundário da representação, mas eixo principal de estudo nas relações diretas do representacional. Estudar a natureza é decifrá-la, é apreendê-la em essência para depois a expor. A nova ementa, portanto, dá ênfase a “estudar a natureza” e não somente fitá-la para depois reorganizá-la como elemento de composição. O estudo da natureza assume, enfim, na pintura de paisagem, uma verdadeira possibilidade de representação do mundo natural, sem que isto se ligue ao surgimento de um sentimento de nostalgia, condicionado aos valores da vida campestre.

Assim, na ementa da nova disciplina acadêmica, há um destaque especial à prática do ato de estudar, visto que:

“O uso do verbo estudar não deixa dúvida de que, no caso, a natureza seria para a paisagem nada mais do que o referencial estritamente necessário, tal qual o corpo humano deveria ser, para o desenho de anatomia ou para a aula de modelo vivo, objeto de análise para fins diversos daqueles que lhe fossem intrínsecos.”⁶

5. Levy, Carlos Roberto Maciel. *Op. cit.*, p. 60.

6. *Idem, ibidem*, p. 60.

Estudar, indo ao local, tornava-se um ônus aos estudantes e professores da Academia e, em 1887, em seu relatório, Zeferino da Costa apregoa que se faz necessário:

“Obter do governo imperial passes de ‘bonds’ para facilitar alunos desta aula o meio de se transportarem aos diversos pontos dos arrabaldes das cidades, que é onde se pode estudar paisagens.”⁷

Novas atitudes e nova prática de pintura redefinem a natureza do ver no Brasil oitocentista, pois nossos artistas não só captam visualmente mas sensorialmente a habilidade de interpretar cores e formas. Por esta nova atitude, também, foi capturado o recém-chegado missionário Nicolas Taunay que, ao pintar o seu quadro *Enseada de Botafogo*, nele apresenta uma paisagem tímida, aprisionada por uma natureza grandiosa, porém camuflada pelo artista em cores escuras que ocultam sua beleza e esplendor natural. Nesta obra, o céu é plúmbeo e agonizante. Contudo, o pintor procura eliminar esta visualidade encabulada, numa tentativa de expressar um pôr-do-sol outonal, ativado em tons avermelhados. Mas este olhar europeu falseado iria se render, meses mais tarde, à soberania da luz e cor local, e seria materializado em todo o vigor em uma de suas telas intitulada *Morro de Santo Antonio*. Assim, como em Frans Post, o céu de Taunay é exuberante e revelador de uma existência fascinante pela luminosidade dos trópicos. As obras de Taunay passam a revelar sol e sombras, numa paixão pela luz que se apresenta como intérprete da paisagem carioca. Da paisagem e das várias formas e cores que vê brotar nesta parte tropical do mundo.

Este caminho, que Taunay descobre e percorre, apresenta um descritivismo típico, em que a cena se revela ao alcance de qualquer observador, pois, ao empregar a precisão de cores e luz, no local que serve de tema à composição, o artista parece avisar que se está diante ou sob um céu brasileiro, declarando uma nacionalidade e localização geográfica pincelada com vegetação e praia, num mundo que marca a brasilidade. Não é uma invenção como uma paisagem-às-avessas, indicadora de um cenário tropical. Não é um cenário alegórico imposto

7. Levy, Carlos Roberto Maciel. *Op. cit.*, p. 63.

por uma trama bem articulada por elementos tropicais, como ocorre às vezes com o paisagismo de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Na obra *Uma Gruta*, Porto-Alegre define uma alegorização da natureza, em que alguns observadores se apresentam atônitos diante de um universo enigmático e inexplorado. Nesta pintura

“nem se vê uma contemplação simultaneamente voltada para a paisagem externa, natural, e a interior, de algum caminhante pensativo, nem perfeita integração entre o observador e o cenário que observa, nem representação precisa, minuciosa, de uma paisagem local, particular e intransferível. Não porque se trate de um quadro espacialmente mal realizado. O que chama a atenção nessa *Gruta* de Araújo Porto-Alegre é, de um lado, o fato de o grupo de observadores se mostrar de certo modo acuado diante do cenário — o que em parte poderia reafirmar a crença na força da natureza —, e, de outro, o fato de esta mesma natureza não se apresentar como talo em todo o quadrado, transfigurando-se algumas das formas minerais aí representadas em formas meio humanas, meio espectrais. E, assim alego risadas, fazendo a gruta perder o seu caráter de paisagem natural.”⁸

Como produto desta nova atuação diante da natureza, alguns artistas europeus que se fixaram no Brasil redefiniram a paisagem natural, não alegoricamente, como o fizera Porto-Alegre, mas percebendo-a e sentindo-a em sua integridade natural. O artista alemão Georg Grimm soube, no interior da Academia no Rio de Janeiro, romper com os modelos dos pressupostos estéticos que imperavam no universo acadêmico.

“Tal não se dava com Grimm, que além de tudo se interessava pela paisagem! E por força da excepcional relevância que o artista adquirira, a despeito dos interesses da Academia, mas pode ela recusá-lo para o ensino de um gênero de pintura para o qual ninguém mais se mostrava tão capacitado, em especial no que dizia respeito à inovação de meios e intenções.”⁹

Na Academia, consegue Georg Grimm a simpatia e o respeito de todos, em especial dos jovens alunos que, fascinados por sua técnica de observação *in locu*, acompanham o mestre e

8. Süssekind, Flora. *Op. cit.*, p. 31.

9. Levy, Carlos Roberto Maciel. *Op. cit.*, p. 62.

organizam grupos de pintura, formando os núcleos intitulados Grupo Grimm e Grupo da Boa Viagem. Estes núcleos objetivavam a representação visual, criada a partir de uma estética estritamente naturalista.

“De qualquer modo, o objetivo de Grimm e de seus alunos não foi o de estudar ou realizar estudos nos próprios locais a serem fixados, mas na verdade percebê-los e senti-los em sua integridade natural ao passo que ali, no mesmo momento em que os captavam visual e sensivelmente, pudessem melhor habilitar-se a interpretá-los mediante cores e formas.”¹⁰

Os artistas pertencentes ao Grupo acrescentariam, ao universo artístico da Academia, a observação atenta como um exercício de percepção, para o qual se pode destacar Castagneto e Antonio Parreiras. Parreiras, em sua tela *Sertanejas*, aprisionaria uma atmosfera tropical no interior de um caminho de mata virgem. Nesta obra, não há a preocupação do exercício da luz solar, a sua intenção é o estudo da luz que é filtrada pela vegetação, iluminando as sombras no interior da mata. O toque especial nesta composição é o próprio objeto temático de representação que são as coloridas borboletas azuladas, típicas das matas fechadas tropicais que se apresentam na tela como elementos enigmáticos entre tema, forma e conteúdo.

“É claro que Antonio Parreiras obteve motivação através de artifícios psicológicos os mais variados, tais como uma profunda noção de brasilidade e de sua ingênua crença nos valores de uma hipotética nacionalidade cultural. Demonstrou acentuado interesse por representar uma história nacional viva, justa e real, e por isso dedicou-se preferencialmente a reconstruir episódios de natureza revolucionária que recordavam tentativas de dominação externa ou de opressão interna.”¹¹

Já a obra de Castagneto mescla registro da paisagem brasileira com inteligência no uso da cor. Castagneto descobre que a luz tropical não aprisiona a paisagem de forma homogênea,

10. Levy, Carlos Roberto Maciel. *Op. cit.*, p. 63.

11. *Idem, ibidem*, p. 70.

pois, ao invés de sobressair as cores, o excesso de claridade as ofusca ao espectador. A incidência de luz solar provoca fortes contrastes de luz e sombra. A obra de Castagneto trata da construção de uma visão de mundo pessoal, em que a paisagem vive e se alimenta do enfrentamento com a correspondência sensível da anterioridade e posterioridade do fenômeno observado.

“Ainda no terreno da sensação visual, portanto, Castagneto capta dos fenômenos justo o que permanece inalterado, mesmo quando as circunstâncias mudam. Diante do real, isto é, diante do instável e do mutável o artista afirma paradoxalmente a impossibilidade de mudar sua maneira de captá-lo.”¹²

Castagneto, que viveu numa época de rápidas transformações urbanas registra, entretanto, uma paisagem do Rio de Janeiro sem qualquer alteração nos seus registros de iconografia urbana. Com esta postura, Castagneto insiste em revelar que, ocultado por este estranho ideal civilizatório protagonista, resiste algo particular nos casarios, na vida dos pescadores e em suas canoas, e no mar que eles trafegam. Assim, a obra de Castagneto transita em dois tempos antagônicos que se reconciliam por sua pintura. O tempo provinciano, constante e imemoriável, e o tempo imposto pelas pressões da modernidade urbana. Tempos conciliados nas próprias questões que a arte moderna já presencia nas últimas décadas dos oitocentos e, assim, a obra de Castagneto antevê a ambigüidade da arte moderna no Brasil¹³.

Entretanto, contemporâneo a Castagneto, Facchinetti construiria suas cenas paisagísticas duplicando, com facilidade, o mundo observado. Suas imagens paisagísticas materializam um duplo imortalizado, que se encarrega de colocar o objeto-sujeito representacional a salvo de sua própria transformação urbana. Em Facchinetti, as imagens se revelam a uma compreensão que lhes confere uma realidade melhor do que o próprio objeto cênico ali materializado.

Há na obra de Facchinetti uma especulação intrínseca que analisa o seu discurso sobre o objeto representacional, pois, no próprio interior de sua percepção atenta e miniaturista, no representado, ele evoca um sentido de ilusão, com lembranças do presente que reduplicam,

12. Céron, Ileana Pradilla. Castagneto: o jogo do ambíguo. In: *Gávea*, n. 8, Rio de Janeiro, PUC, 1990, p. 30.

13. *Idem*, *ibidem*, p. 35.

sem uma analogia atual (do elemento observado), a percepção do representado — eis uma ilusão do falso reconhecimento, pois o objeto não mais ali está, somente uma lembrança do passado se ativa, tornando-se soberana como duplicata do presente. Em verdade, Facchinetti trabalha imageticamente o princípio da reminiscência, em que tudo é “reencontrado, trazido novamente à memória, graças a um reencontro com a idéia original”¹⁴

Assim, a arte de Facchinetti prima por pintar coisas e não acontecimentos. O mundo da paisagem que Facchinetti percebe não é inerte e afastado dos acontecimentos, mas aquele próximo do modelo eternamente vivo, em que nada é acessório, mas tudo aparece como essencial de um real, cujos acontecimentos, aparentemente notáveis constituem, ao contrário, a parte acessória. A sua tela *São Tomé das Letras* bem expressa este intuito, ao mesclar, na composição, dois pintores sobre uma choupana que observam a paisagem a ser retratada, revelando um júbilo perpétuo diante do espetáculo das coisas¹⁵.

A pintura de paisagem, na arte brasileira oitocentista, não intenta apenas registrar uma vista específica, só um olhar sobre a natureza, mas, ainda, direcionar a reação dos fruidores não a uma classificação prévia da paisagem, e, sim, à inclusão súbita do espectador com reações diante de um cenário paisagístico ficcional, que se vai revelando junto à paisagem natural. As paisagens, na pintura brasileira, transitam do aprazível às questões do pitoresco, como reações à recepção do que se deseja ver no processo pictográfico de construção. As paisagens, portanto, são trilhas para os sentimentos ou a qualquer outra experiência do olhar que não a da própria observação da paisagem esboçada.

Aos espectadores é acionada uma estética da recepção por um olhar do fruidor, em que a paisagem narrativa é só um enredo inconsciente, revelando a tríade pintor-fruidor-espectador das cenas ficcionais. É como se a história já ali estivesse inscrita, na pintura ou na própria imagem representada num exercício paisagístico-descritivo, a ser visto e cifrado pelo pintor e a ser decifrado pelo fruidor, em contornos de uma natureza exuberante, tropical e atemporalizada.

14. Rosset, Clément. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomás Brum, Porto Alegre, L&PM Editores, 1988., p. 44.

15. *Idem, ibidem*, p. 76.

V.2 EMIL BAUCH: UM OLHAR SOBRE O NOVO MUNDO

A Europa, da América Latina, tirou o que pode: metais, madeira e especiarias. Tirou a vida de nativos e destruiu antigas culturas. Em contrapartida, introduziu escravos, doenças, modelos econômicos, sociais, artísticos e políticos da cultura estrangeira. Mas, dentre as muitas coisas que foram roubadas, estava também a identidade cultural, despedaçada pela imposição autoritária de sistemas de valores e conhecimentos distanciados.

Além do mais, certa documentação visual ou escrita foi apoderada pelos europeus, outras destruídas e outras, enfim, manipuladas. No campo de investigação, a documentação dos diários de viagem ou álbuns e sua relativa produção visual tivera, sua apropriação indébita, e na sua grande maioria, repousam nas metrópoles européias, e é mais fácil encontrar cópias destas fontes com colecionadores do que nas bibliotecas ou arquivos públicos latino-americanos. Tais fatores não facilitam o desenvolvimento de uma análise histórico-visual autônoma que garanta para um povo o poder de contemplar com clareza o próprio passado, interpretando-o no contexto do presente — à luz de uma investigação e inventário da documentação visual e estética sobre o seu país.

Nesta investigação estético-visual, recaímos nos efeitos da disciplina rígida da arte neo-clássica, que imperava (para a grande maioria dos artistas viajantes), no século XIX, e que era centrada na interferência estatal da Academia. Uma consequência era a racionalidade na arte, que lentamente era cessada pelas tendências individuais ao estilo do Romantismo, que ensaiava seus primeiros passos. As limitações, impostas pelo neo-classicismo para a escolha de temas e na maneira do tratamento divergia entre os artistas por sua experiência própria, por seu entorno nativo. Os artistas viajantes construíram mais uma autocrônica pictórica para sua referência às descobertas ecológicas e à sua realidade social. Suas atividades de artistas situavam-se especialmente nestas esferas, porém as peculiaridades das cidades antigas, as ruínas, os monumentos e artefatos tornavam-se, lentamente, temas para suas composições.

As observações da natureza ou dos lugarejos, feitas pelos viajantes, tornavam-se um foco para a apreciação da diversidade na natureza, que, até então, não havia sido explorada e descoberta esteticamente em séculos anteriores.

Esta nova forma de categoria para a arte, trazida pela atividade dos artistas viajantes, na tradição acadêmica do neo-clássico, transformava a pintura de paisagem numa observação da cena natural, com fortes impactos de perspectiva e equilíbrio cromático de luz e sombra. Pode-se, de certo modo, analisar esta produção artística como verdadeiros documentos históricos, que trazem a diferença entre o estilo colonial de arte e a nova proposta estética, patrocinada pelo intercâmbio com os artistas viajantes que, fascinados com a natureza, a pintavam dominando-a ou interferindo na própria criação do mundo natural. Entretanto, em seu aspecto histórico, os artistas viajantes narravam eventos e descreviam os costumes de uma época, pintando retratos de personagens ilustres. Porém, enquanto exploradores, estes artistas extraíam elementos característicos da flora ou fauna e, como geógrafos, escolhiam recantos de plenitude natural ainda não atingidos pela mão humana, nas terras do Novo Mundo, que tinham sua própria luz, suas cores, seus próprios rebanhos e flores.

O “Novo Mundo” pululava de vida nativa; sua natureza era tal como a natureza em geral, abrangente, linda, violenta e pacífica. No “Novo Mundo”, viviam os homens ainda cativados pelos fenômenos da natureza — e que ainda a celebravam — e foi somente com a descoberta do não familiar à experiência européia e com a lenta aceitação e legitimação das novas experiências, oferecidas pelas descobertas do “Novo Mundo”, que a arte e a ciência interagiram entre si, mesclando-se uma com a outra e servindo ambas como suporte para a expressão, em questões de identidade na natureza, assim como nas figuras humanas. É, também, com a função descritiva do desenho, da gravura e da pintura artística que a ciência se alia a um auxílio para a ampliação e percepção do mundo visível, bem como na compreensão e interpretação de fenômenos da natureza entre a idealização da arte e a arte como visão da realidade do mundo natural. Desta forma, a produção destes artistas começa a assumir uma postura narrativa e a nova realidade, que surgia com a descoberta das “terras novas”, servia como base para uma inventiva criação estética a ser apreciada.

Com efeito, foi a partir destas novas incursões estéticas, aliadas à ciência que se estruturava, que ocorreu uma série de transformações na maneira pela qual homens e mulheres, de todos os níveis sociais, percebiam, pintavam e classificavam o mundo natural ao

seu redor. Alguns dogmas, desde muito, estabelecidos sobre o lugar do homem na natureza, foram descartados nesse processo. Surgiram novas sensibilidades em relação aos animais, às plantas e à paisagem. O relacionamento do homem com outras espécies foi redefinido; e o seu direito a explorar essas espécies em benefício próprio se viu fortemente contestado. O século XIX, em especial, produziu um intenso interesse pelo mundo natural, pelas dúvidas e ansiedades quanto à relação do homem com aquilo que se recebeu como herança, em forma e visão amplificada e desmistificada.

Assim, o objetivo de resgatar a visão das “terras novas”, pelos artistas viajantes, não recaiu somente em explorar a contribuição estética dos mesmos na produção artística, na modernidade, no século XIX; esta proposta procura, também, reconstruir um mundo mental anterior, segundo seus méritos próprios do pensamento instituído durante o século passado. Esta abordagem, aqui apresentada, visa a expor pressupostos estético-formais, alguns tenuamente articulados, que fundamentaram as percepções artísticas, os raciocínios plásticos e os sentimentos de beleza para os pintores brasileiros da época moderna, frente à representação de animais, pássaros, frutas, vegetação, cidades e paisagem, em cujo meio eles passavam a vida cotidiana, e muitas vezes numa proximidade que hoje mal podemos imaginar.

O “Novo Mundo” tornou-se uma terra transfigurada pelas exigências dos colonizadores. Parece quase inacreditável que as Américas foram, há não muito tempo, um lugar sem cicratizes, de beleza e fecundidade enormes, onde a mão humana era arborígine, circundada por seus mitos. Essa mão só alterava o ambiente de forma suave. As velhas crônicas ou pinturas, que delineiam as paisagens do novo continente, parecem apenas contos de viagem, embora não haja dúvida de que se vê muita interferência do poder alienígena. Só a manipulação do poder operaria uma transformação tão completa nessas paisagens, tão completa que, mesmo consultando as velhas crônicas ou pinturas, não encontra-se, na maioria das vezes, quaisquer vestígios daquele velho Novo Mundo, que só os registros dos artistas viajantes fizeram chegar até nós.

Às grandes transformações da antiga América Portuguesa, no decorrer dos oitocentos, com a Independência política e implantação de uma democracia liberal monárquica até 1889,

e a proclamação da República, em revolução de cunho austero e positivista, somaram-se as transformações ideológicas européias que aqui aportavam e às estilísticas, indo do neoclassicismo, passando por um romantismo acadêmico, até o ecletismo na arquitetura. Nesse desenvolvimento, foi grande a participação de artistas europeus aqui radicados ou integrantes.

Desde 1845, os prêmios de viagem dados pela Academia Imperial de Belas Artes e, pelo menos, desde essa década e a seguinte — do “bolsinho” do Imperador — levaram muitos jovens a complementar a sua formação no Velho Mundo. A quantidade de elementos informativos que se possui sobre a obra dos brasileiros que estudaram na Europa é maior do que sobre a dos europeus itinerantes, aqui radicados, que pintavam sobretudo retratos e paisagens, às vezes cenas históricas.

O século XIX delinea uma pintura exploratória e narrativa entre o sujeito que a observa e a cena em contemplação de uma viagem, de uma descrição da paisagem brasileira, da pintura de um personagem típico, ou ainda, de um desenho detalhado de um grupo. As longas descrições pictográficas e as rápidas indicações de itinerário fazem das pinturas dos viajantes uma narrativa emocional, um olhar seduzido pelo fascínio do novo, na aventura da descoberta e “experimentação estética”. Mais importante até que a “experimentação estética” são os diários de viagem em álbuns cuja narrativa parece ser o inventário e transformação das paisagens, tipos e quadros locais, aos quais o pintor deve ir classificando comparativamente e desenhando, em cenas, à medida que aparecem. E segundo o olhar, não de um artista qualquer, mas de um documentalista. É pelo aprendizado desse olhar documentalista que parece se pautar a maioria dos artistas viajantes. Isto é o acontecido com o alemão Emil Bauch, chegado ao Brasil em 1846, já artista formado, fixando-se inicialmente em Recife e depois no Rio de Janeiro. Ele transforma sua viagem de observações em aprendizado pessoal. Uma viagem ilustrada de conhecimento e mapeamento das novas descobertas por um olhar ativo e preciso do Mundo Novo, repleto de experiências que se descortinavam.

Na introdução do ensaio *Lembrança do Brasil — Ludwig and Briggs* —, a bibliotecária Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha diz:

“A noção de objetividade procurada pelos artistas românticos do século XIX, que se define na ‘mística da paisagem’ [...] faz com que esses artistas abandonem o atelier para pintar diretamente a natureza.

Levados por essa vaga romântica e também pela curiosidade e atração pelo desconhecido, partem eles em busca de novas paisagens e costumes [...]

Ao grande número de europeus [...] que visitaram o Brasil no século passado, devem-se valiosos documentários fixados através de vários processos de impressão, inclusive a litografia, técnica que nesse período atinge grande perfeição e que pela multiplicação da imagem estampada no papel, divulgou os aspectos mais curiosos de nosso país quase desconhecido na Europa.”¹⁶

Neste sistema insere-se Emil Bauch, pintor e gravador alemão, nascido em 1828, que veio para o Brasil em 1846. Ficou algum tempo no Recife, transfereindo-se depois para o Rio de Janeiro (entre 1856 e 1874), onde manteve um estúdio na rua do Rosário. A partir de 1869, tendo-se associado a Henri Nicolas Vinet, passou a lecionar pintura na rua da Quitanda. Em 1859, participou, pela primeira vez, da Exposição Geral de Belas Artes, exposição esta, em que se apresentaram vários trabalhos em litografia. Recebeu, em 1874, a condecoração de Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa, por uma litografia de grandes dimensões, retratando o Rio de Janeiro (levanto, aqui, a possibilidade de que este panorama seja o que se encontra no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro). Entre suas premiações, Emil Bauch recebeu a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes, no ano de 1860.

Bauch deixou obra pouco extensa, na qual se destacam:

- Entrada da barra vista da rua Aprazível, em Santa Teresa;
- O mercado do Rio de Janeiro;
- Lançamento da pedra fundamental da Ermida N. Sr^a dos Remédios;
- Retratos do conde de Nova Friburgo;
- Retrato de Antonio Clemente Pinto;
- Panorama do Rio de Janeiro; e
- Série de doze litografias com vistas de Salvador e Recife.

Cabe destacar que o Panorama do Rio de Janeiro foi concluído em 1873, existindo

16. Ludwig and Briggs. *Lembrança do Brasil*. Tradução de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional/SEGEDRA, s.d., p. 1.

reproduções feitas na Áustria por Vogler, e está reproduzido no livro *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* (1969). Já com referência à série de doze litografias, o Museu Nacional de Belas Artes possui apenas onze delas — segundo informações colhidas com Noemi Ribeiro, responsável-técnico do Setor de Gravuras, foi localizado um álbum completo com um colecionador particular, na cidade de São Paulo. Na coleção do MNBA encontram-se onze litografias.

As litografias deste álbum retratam as cidades de Recife e Olinda, no período de 1846 a 1852. Este álbum foi editado na Europa, por volta de 1852 e presume-se que F. Kaus tenha sido o litógrafo. Estes álbuns, produzidos em profusão no século XIX, materializam um tipo de viajante bastante particular e um tanto excêntrico, que se sente familiarizado em toda a parte. Assim, estes artistas testemunham, em suas imagens, a facilidade com que se adaptavam aos costumes estrangeiros.

Atuam como obras fundamentais que focalizam os intercâmbios internacionais, a psicologia dos povos, a constituição de mitos por um novo gênero, a renovação do pensamento visual ou das idéias-mestras de uma estética. As pranchas de Emil Bauch não só figuram um Brasil, como ensinam a figurá-lo, a descrevê-lo. Bauch ensina a ver, a organizar para olhos nativos a própria paisagem e definir maneiras de descrevê-la. É desenhá-la, imprimi-la em litografias. É com olhos fixos nas séries de pranchas que surgem os comentários de viagem, quase pictóricos, sobre o cenário natural local, que esse observador e narrador do Brasil parece aprender a figurá-lo — em paisagens, cujos contornos já estariam traçados pelos muitos tratados e relatos de expedições que percorrem, de modo às vezes mais, às vezes menos discretos, em suas narrativas.

Assim, Emil Bauch edificou em seu álbum uma viagem, uma descrição de paisagem “brasileira”. Noutra caminhada, uma figura típica; ou ainda, o desenho detalhado de um grupo. Longas perspectivas e a certeza de que se pautam num olhar de viajante, pois indicam, com segurança, o itinerário a se tomar. Mais importante até que o álbum, parece ser o inventário de paisagens, tipos e quadros locais, os quais se deve ir classificando à medida mesmo que aparecem. E segundo o olhar, não de um viajante qualquer, mas de um naturalista. É no

aprendizado dessa classificação, desse olhar naturalista, que parece pautar-se o álbum litográfico de Recife e Olinda de Emil Bauch.

Não é bem a cidade de Recife ou Olinda que se descreve, mas uma série de sensações e climas supostamente ligados ao lugar. Como se assim, imprimindo-os na litografia, o fruidor pudesse conhecer melhor as cidades até do que se as visse *in locu*. Trata-se aí de primeiro empreender uma viagem sentimental à paisagem, criando uma atmosfera que se crê de encantamento de seus monumentos e edifícios, concretizar a descrição, retratando seus monumentos e edifícios, e passar agora, não mais da atmosfera para a paisagem, mas da paisagem para o cenário. Desta forma, o álbum de Bauch contém um desejo expresso que revela uma espécie de mapa de viagem e reconhecimento. Materializa, enfim, uma *mimesis pictural*.

Essa *mimesis*, essas narrações particulares são um mapeamento. São as primeiras narrativas imagéticas que se dialogam, intensamente, como tratados e relatos, e não se fazem apenas em relato, nem em mapa, mas podem, de fato, permitir a que outrem regresse à origem do que retratam. Tais narrações revelam um olhar seduzido, atento de naturalista, historiador ou narrador, mãos de topógrafo, cartógrafo ou paisagista, colhendo o que vê, num museu de tudo, enquanto repete o itinerário a um ideal de paisagem-só-meta¹⁷. Nessas imagens dos viajantes é que encontramos a figura de um cronista da narrativa imagética que se constitui no Brasil, a partir dos pintores viajantes na segunda década do século XIX.

Um estudo crítico mais prolongado, e uma análise estética da obra de Bauch, e de outros viajantes, esclareceria a noção iconográfica dos vastos elementos registrados nos legados artísticos. A totalidade do material permitirá ao estudioso a investigação histórica, etnográfica e iconográfica das terras visitadas e a comparação das profundas alterações sofridas. Portanto, todas as obras de Bauch, em especial o álbum das cidades de Olinda e Recife, valem como inestimáveis documentos que se relacionam com o nosso passado e contribuem, de modo positivo, para que se tenha sempre novos elementos de comparação e conhecimentos de fatos até então desconhecidos ou apenas suspeitados.

17. Expressão cunhada por Flora Süssekind em seu livro *O Brasil não é longe daqui*.

V.3 O OLHAR MODERNO SOBRE A CIDADE:

O PANORAMA DE VÍTOR MEIRELES

A pintura de paisagem deixa de ser elemento complementar do quadro e ganha a importância de motivação que, por si só, justifica a obra, constituindo motivo integral e independente. Não mais a contribuição de um fundo, porém, presença definitiva¹⁸.

A Missão Artística Francesa trouxe a implantação de modelos pedagógicos, nos quais se incluem, a partir da reforma de 1855, a chamada aula de paisagem, que se restringia ao restrito universo do interior dos ateliês, contra os quais se rebelaram artistas como Georg Grimm.

Vítor Meireles não fugia a esta regra do ensino oficial. Entretanto, em sua obra, encontramos uma vocação para o estudo da paisagem, sendo uma de suas primeiras telas paisagísticas a composição intitulada *Uma rua do desterro*¹⁹.

A pintura de paisagem em Vítor Meireles ganharia força com a confecção dos Panoramas. E a este respeito comenta o seu biógrafo Carlos Rubens:

“Vítor Meireles possuía a fascinação emocional dos Panoramas. Gostava dos cenários imensos da cidade, da visão da metrópole como que adormecida no tumulto da irregularidade arquitetônica, do colorido variado do casario, das grandes massas que a perspectiva distancia e as tintas fixam nos seus valores exatos.”²⁰

No ano de 1886, Vítor Meireles concretiza seu ideal, elaborando um panorama da cidade do Rio de Janeiro, visto do morro de Santo Antônio. Para viabilizar seu sonho de pintar o “Panorama da Baía e Cidade do Rio de Janeiro”, Vítor Meireles fundou uma empresa, em sociedade com Henrique Langerock — “Meireles e Langerock”. Em 15 de junho de 1886, os dois sócios requereram aos membros da Junta Comercial da Corte o seguinte:

18. Abordaremos, em outro capítulo, a questão da paisagem como fundo na composição dos retratos.

19. Esta tela é um verdadeiro exercício de perspectiva cenográfica. Uma antecipação dos conceitos de corte e enquadramento fotográfico. Porém, será na sua pintura dos Panoramas que Vítor Meireles assumirá a paisagem como objeto da própria obra de arte criada e não como complemento de suas telas históricas que, a exemplo, podemos citar; *A Primeira Missa no Brasil* e *A Batalha dos Guararapes*.

20. Rubens, Carlos. *Vítor Meireles, sua vida, sua obra*. Rio de Janeiro, s.ed., 1945, p. 133.

“O comendador Vítor Meireles de Lima e Henrique Langerock requer a inscrição no competente registro do instrumento da sociedade comandatária simples, constante do documento que oferecem em duplicata para os devidos feitos.”²¹

A pintura do Panorama revelaria os locais exóticos e as particularidades visuais pouco conhecidas das diversas regiões ainda não exploradas pelos cidadãos do Rio. Este Panorama expunha a capital do Império ou da República e, tanto num caso como no outro, tratava-se de trazer à cena o espaço público, cenário e protagonista dos espetáculos onde se celebravam as transformações urbanas, onde se oferecia uma solução ficcional para a perda de referência do habitante desta cidade em transformação, onde se espacializava a história, vivida como um passeio pelas ruas, praças e paisagens do Rio.

O Panorama, assim, se encarregava de inventar e inventariar um Rio de Janeiro e exibi-lo detalhadamente para um morador e espectador maravilhado por imagens em mutações, que o ajudavam a reviver as mudanças citadinas e a acreditar na utopia de uma capital capaz de centralizar a história.

Os Panoramas estabelecem um gênero marcado pela duplicidade: flagrantes e utopias, naturalidade e alegoria, documento e ficção que, acima de tudo, relatam o impacto causado pelas reformas urbanas no eterno reconstruir da virada do século. Apresentam ainda, um fascinante documentário da mudança que sofreu a imagem da capital na sua passagem de universo colonial a capital moderna. E, como um espetáculo a mais, fazem surgir, diante de nossos olhos, o que então era apenas imagem do nosso “Rio Moderno”: a capital, a encenação do Brasil que se deseja moderno — uma cidade onde se representam os principais acontecimentos políticos do Império e da Primeira República, a capital que surge efêmera, num império efêmero de uma utopia urbana, uma Corte paradisíaca, em que tudo está em transformação — uma transformação destrutiva, onde nem mesmo são salvos os Panoramas que exaltam a cidade, que já servia para versos de Artur Azevedo e Moreira Sampaio em 1887:

21. *Apud* Donato Mello Júnior. O panorama da baía da cidade do Rio de Janeiro, de Vítor Meireles de Lima. In: *Mensário do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1982, p. 341.

“Eu agradeço à natureza
 Que me fadou prodigamente;
 Fez-me um prodígio de beleza,
 Belas entre as belas certamente.
 Não lhe agradando o paraíso,
 Quis Deus um novo dar ao mundo:
 Teve um angélico sorriso
 E me arrancou do caos profundo.
 Deu-me essa eterna primavera
 Que tão simpática me torna,
 Este calor que me tempera
 E a cordilheira que me adorna.
 Mas, se por deus eu fui assim dotada,
 Os homens, esses não me deram nada!”²²

É, então, de se espantar que estes preciosos registros da cidade, transformados em Panoramas, fossem, já, destruídos em pleno século XIX. Em um levantamento efetuado no *Jornal do Comércio*, do século XIX, encontramos com frequência anúncios de venda ou abertura de casas especializadas em distrações populares que cobravam ingressos para ver ou vender os Panoramas do Rio de Janeiro.

Estes anúncios ocorrem desde o período da Regência, intensificam-se durante o Segundo Império e declinam a partir do fim do século passado, início do século XX.

Os anúncios, entre outros, são como os seguintes²³:

“Panorama da rua do Teatro, n. 30. Faz-se ciente ao respeitável público que, durante os 9 dias da coroação, apresentará novas vistas, e igualmente o grande comboio que teve lugar em Paris pela morte do Grande Napoleão. Entrada 160 rs. (J. C. 18 e 19.7.1841)”

“Na rua do Ouvidor 181, abriu-se um Cosmorama com as melhores vistas da Europa, uma das quais o grande Vesúvio de Nápoles, com maquinismo (J. C. 7.11.1875)”

22. *Apud* Flora Süssekind. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/FCRB, 1986, p. 26.

23. Cunha, Lygia da Fonseca Fernandes. *Panoramas e Cosmoramas - distrações populares do Segundo Reinado*. In: *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*, vol. I, Rio de Janeiro, IHGB, 1984, p. 37-8.

“Acaba de abrir-se um novo Cosmorama na rua detrás do Hospício, canto da segunda travessa de São Joaquim aonde se há de ver as mais interessantes épocas da guerra de Portugal e mais monumentos memoráveis da Europa. (J. C. 10.12.1865)”

Os Panoramas eram vistas gerais que abrangiam aspectos de uma cidade, região ou mesmo de um acontecimento histórico. Nos séculos XVIII e XIX eram pintados ou desenhados, no fim do século XIX e início do XX, as vistas panorâmicas passaram a ser reproduzidas por processos fotomecânicos.

A pintura de panoramas foi iniciada por Robert Barker em 1776, que, três anos depois, expôs o panorama representando Londres, nessa mesma cidade, tendo sido, porém, Robert Foulton quem lançou o Panorama em Paris. Mais tarde, Pedro Prearost (1769-1823) realizou os Panoramas de Paris, Amsterdam, Roma, Nápolis e Viena.

Conforme fosse a intenção de mostrá-los, o panorama poderia ser geral, isto é, circular, abrangendo todo o horizonte, cujos 360° eram subdivididos em várias secções — às vezes de 30° cada —, e organizados lado a lado. Embora imagens estáticas, os panoramas tiveram grande voga na Europa, a partir dos fins do século XVII e chegaram ao Brasil, no século XIX, como empresa comercial. Estrangeiros, que passaram pelo Rio, se dedicaram a este gênero de pintura a que também não ficaram imunes os artistas nativos, fixando em panoramas circulares ou não, a vista geral da cidade, sempre tomada de uma elevação topográfica.

Até o momento, o primeiro panorama considerado como artístico é o de Hippolyte Taunay, no Rio, ampliado em Paris por G. P. Rommy, que expôs no Boulevard Montmartre, no ano de 1824, acompanhado de um folheto descritivo dos principais pontos pitorescos; este folheto foi editado por Nepveu.

Representava a vista geral do Rio de Janeiro, abrangendo a cidade, parte da baía, ao fundo, circundada pelas montanhas da serra dos Órgãos, Corcovado, Pão de Açúcar e Tijuca. Nepveu editou estampas à água-tinta, copiadas e reduzidas do panorama, trabalho de gravura sobre o cobre feito por Friederich Salathé. Os exemplares das provas, guardados na seção de

iconografia da Biblioteca Nacional, formam um raro conjunto da totalidade do primitivo panorama.

Do Rio de Janeiro, conhecem-se vários panoramas, na sua maioria planos, feitos para decorar ambientes e levar o conhecimento da cidade a outros interessados. Entretanto, cabe destacar o Panorama de Vítor Meireles, cujos seis estudos encontram-se expostos na Galeria de Arte Brasileira Séculos XVII, XVIII e XIX do Museu Nacional de Belas Artes. São eles: Largo do Rocio, Vista sobre a Candelária, Ilha das Cobras, Morro do Castelo, Entrada da Barra do Rio de Janeiro, Morro do Corcovado e Tijuca.

O panorama concebido por Vítor Meireles e pintado com Langerock media 115 metros de comprimento. Foi feito especialmente para ser instalado numa rotunda cilíndrica de 36,66 m de diâmetro, pintura, cuja execução, aqui, era inviável. Nela, ambos trabalharam cerca de dois anos, 1886 a 1887. Eles decidiram pintar o Panorama em Ostende, na Bélgica, seguindo Langerock primeiro. Vítor Meireles desejava divulgar a grandiosidade da paisagem da cidade do Rio de Janeiro, declarando ele mesmo ser uma idéia patriótica e de propaganda imigrantista, principalmente após a abolição da escravatura, além do valor educativo que seu Panorama representaria.

O Panorama do Rio foi exposto em 4/4/1888, em Bruxelas, ficando em exibição até outubro, tendo sido visitado por mais de 50.000 (cinquenta mil) interessados. Levado, depois, pelo autor, para a Exposição Universal de Paris (1889), em homenagem ao aniversário da imperatriz Teresa Cristina conquistou a medalha de bronze.

Da mesma época da execução do Panorama, em Ostende, ressalta-se o trabalho do pintor Edouard Detaille, representando a Batalha de Rezonville e o de Alphonse de Neuville, mostrando a Batalha de Champigny, da qual o Setor de Pintura Estrangeira do MNBA guarda uma seção.

A longa história dos panoramas é analisada na obra de Germain Baptist, publicada em Paris em 1891, intitulada "Essai sur l'histoire des Panorames et des Diramas". Nesta obra, o autor se refere, por três vezes, ao panorama de Vítor Meireles:

“A Paris on voit actuellement un grand nombre, principalement celui de MM. Mérelle et langerock, représentant la Vue de Rio-Janeiro, par un coucher de soleil;”²⁴

Mais adiante, retorna ao mesmo, opinando:

“Le panorama de Rio-Janeiro, comme nous l’avons déjà dit, est pleine de charme le soir. Le spectateur se trouve sur une colline, entre la ville et les montagnes qui forment amphithéâtre autour d’elle; devant da ville il y a la rade. Les fonds sont bien rendus et les montagnes verdoyantes forment contraste avec les eaux de la mar. Laville, ses constructions, ses rues, ses monumente, se présentent bien à la vue du spectateur. Ce panorama est traité avec les procédés de décoration de Cicéri; certains effets sont rendus par des épaisseurs de peinture qui forment en quelque sorte bas-relief; mais l’ensemble, repétons, est agréable.”²⁵

Ao voltar para o Brasil, Vítor Meireles comentaria:

“Mais uma vez foi-me dado rejubilar-me por ver coroado de aplausos esse trabalho em que empenhei todo o meu esforço [...] E sob o ponto de vista artístico, o panorama foi considerado notável no seu gênero, como aspecto foi a capital do Brasil proclamada maravilha da opulenta natureza sul-americana.”²⁶

No Rio de Janeiro, foi contruída uma rotunda de teto cônico na praça XV de Novembro, onde a obra ficou exposta, durante dois anos, até que a prefeitura a considerou inoportuna, demolindo-a. O telão foi enrolado e abandonado num depósito da Quinta da Boa Vista até a sua destruição total.

Cumpriu-se assim o vaticínio de um Panorama que entra e sai da cena rapidamente, conforme o centro da cidade remodelada — memória aniquilada de um país que se sonha em sintonia com o cosmopolitismo europeu e a modernidade. Passando de uma utopia imagética à contraditória capital, que se urbanizava tão depressa na virada do século, produz-se, com tal

24. *Apud* Donato Mello Júnior. O panorama da baía da cidade do Rio de Janeiro, de Vítor Meireles de Lima. In: *Mensário do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1982, p. 343.

25. *Idem, ibidem*, p. 343.

26. *Idem, ibidem*, p. 344.

superposição, um efeito semelhante ao do Panorama que enfeitiça o olhar de seus espectadores a tal ponto que, vendo a própria cidade, enxergavam apenas os contornos efêmeros de sua representação.

Neste ponto, cabe esclarecer que esta miragem da capital se desenvolve em sintonia com o fortalecimento de um novo gênero na literatura brasileira, a revista de ano²⁷, sobretudo a partir dos anos 80 do século passado, — duas utopias: a capital e sua representação literária, via revista. Destinos aparentemente ligados, na primeira década de vida republicana, a revista de ano começa a perder seu sucesso de público, assim como a capital vê desvanecerem-se, com rapidez, seus contornos utópicos, fundamentalmente expressos nas revistas de ano de Artur Azevedo.

É o próprio Artur Azevedo quem se encarrega, em *O Tribofe*, de fornecer elementos para uma possível analogia entre a revista de ano e o Panorama. Inexiste qualquer comparação explícita entre os dois gêneros. Há no início da peça uma referência ao Panorama de Vítor Meireles.

A família interiorana, de passagem pela capital, visita a rotunda da praça XV, onde se achava exposto o panorama, mas passa por ele com a mesma pressa, a mesma atenção reduzida com que trafega por outros locais. O panorama é apenas uma das muitas referências à vida da cidade em *O Tribofe*. É via panorama que Artur Azevedo parece definir, desde o primeiro quadro de sua revista do ano de 1891, aquela que seria a função mais constante de ambos os gêneros: inventar, para os seus espectadores, uma maneira diferente de enxergar o espaço urbano que habitam.

Panorama ou revista do ano, o efeito era semelhante: a produção da utopia de um Rio-Capital. A estratégia de representação do espaço urbano obedece, por sua vez, a princípio idêntico nos dois casos: ampliar a visibilidade do espectador-habitante com relação à própria cidade. Visibilidade interessada, porque parece forçar aquele a enxergá-la sempre como Capital, ponto central da história, eixo da modernidade. Ampliação que, por outro lado, responde, no plano artístico, a uma falta de coordenadas espaciais estáticas e à impressão de

27. Sobre as revistas de ano, ler o trabalho citado de Flora Süssekind.

desconhecimento, estranheza e impotência, por parte daqueles que vivem nesta Capital em estado de transformação. À experiência de uma perda de controle sobre o próprio ambiente, panoramas e revistas respondem, pois, com a confortante visão de mapas pictóricos ou teatrais e a sensação de que é, de certo modo, o olhar do espectador o agente das reformas, de que é ele quem deve referendá-las com seu aplauso, ao final dos espetáculos, ou com exclamações de satisfação, ao visitar exposições.

Espanto e desconforto diante das reformas citadinas e das mudanças históricas, vividas de maneira acelerada, no final do século passado no país, a impressão que se tinha ao visitar um Panorama ou assistir a uma revista de ano era, ao contrário, de súbito controle sobre a história e o espaço urbano, condensados nessas miragens tranquilizadoras da Capital. Uma diferença, porém: enquanto os visitantes dos Panoramas estavam condenados à sua própria caminhada, lenta e circular nos barracões e rotundas onde eram aqueles exibidos, a platéia teatral sequer precisava se mexer para, rápida e linearmente, desfilarem diante de seus olhos esses “painéis” do Rio, que eram materializados nas revistas.

Em ambos os gêneros assiste-se ao triunfo, por um lado, do olhar soberano do espectador; por outro, de *mimesis* tão minuciosa, tão detalhada da história, que parece capaz até de dissolvê-la nessas suas reproduções plástico-teatrais.

É evidente que os Panoramas orientam seu desejo mimético de modo bem diverso ao das revistas de ano. Não se trata de reproduções tão obcecadas por seu modelo, a ponto de tentarem absorver as próprias capacidades. No Panorama não há esta tentativa de repetir, na tela, o que ocorre no dia. A luminosidade é efetivamente pictórica. Era possível visitar os Panoramas de Vítor Meireles em momentos diferentes do dia e lá estava o modelo igual a si mesmo. O mais importante num panorama era reproduzir, o mais fielmente possível, a paisagem urbana, e não suas propriedades luminosas, cinéticas ou sonoras. No panorama, a forma circular é apenas uma tentativa a mais de ampliar o campo visual do espectador. É muito mais um tributo ao seu olhar do que uma tentativa de reproduzir o giro terrestre ou o ritmo citadino.

Sobre esta relação da fugacidade entre o observado e o observador, comenta Walter Benjamin:

“Existe, aqui, algo como uma antecipação maliciosa da câmara rápida, uma aceleração humorística e um tanto malevolente do transcurso do tempo, que lembra, *per contrarium*, aquela *mimesis* desesperada, descrita por Breton, em que um pintor [...] vai alterando a intensidade da luz, em seu quadro, de acordo com a claridade decrescente do dia, até que sua tela se torna totalmente escura.”²⁸

E, neste sentido, as revistas se aproximam bem mais da *mimesis* desesperada de que fala Benjamin. Nelas, além da representação de ruas e praças, há situações e episódios do cotidiano da cidade. Tenta-se reproduzir, tal e qual, o ritmo apressado da cidade. Nelas, a cidade que, dotada de movimento próprio, é revivida teatralmente, diante do olhar espantado do espectador.

Assim, tanto nos panoramas quanto nas revistas de ano, temos a cidade reduzida alegoricamente a um cenário citadino, a uma estranha miniatura temporal. Em *O Tribofe*, Artur Azevedo faz a analogia que ali se esboça entre revista e panorama.

A peça se inicia com a seguinte indicação de cenário:

“O interior da rotunda em que se acha o panorama do Rio de Janeiro, na praça XV de Novembro. No centro, um duplo alçapão por onde os visitantes entram e saem. Um álbum, folhetos e binóculos. Cadeiras.”²⁹

Já por esta indicação, dá para determinarmos qual será a primeira paisagem representada na revista: uma paisagem simultaneamente verídica e inventada, como a própria revista.

O Panorama, como a revista, presta tributo ao olhar soberano de que o assiste; tributo diverso, no entanto. Nele, cabe ao espectador ocupar o ponto central, em torno do qual se distribuem as telas imensas. Enquanto o panorama parece acalmá-lo de suas surpresas diárias, diante das mudanças da Capital, com seu ritmo tranqüilo e sua representação paisagística da

28. *Apud* Flora Süssekind, em *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, p. 61.

29. Azevedo, Artur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/FCRB, 1986, p. 41.

cidade, a revista de ano incorpora a capacidade cidadina de provocar sustos nos seus moradores. Ao invés de acalmar o olhar do espectador, a revista parece treiná-lo para a “experiência de choque” que motiva o seu cotidiano.

A revista, portanto, treina em parte, o “olhar moderno” em direção à cidade. Um olhar de passagens rápidas pelo palco, com personagens os mais diversos, ou então pelo surgimento e desaparecimento de monumentos, ou localidades materializados por freqüentes mutações nas cenas da revista. Assim, no próprio *O Tribofe*, Artur Azevedo retira subitamente de cena, o Panorama de Vítor Meireles, por uma rápida mutação, que o texto é capaz de proporcionar e o panorama não. O panorama é mais fixo, menos “igual” à cidade que representa; torna-se possível pela rápida interferência por parte do público, assim como, na revista, de uma hora para outra, é transformado num rito de passagem em que:

“A cena fica vazia. Obscuridade completa. Música na orquestra. A coluna central do panorama transforma-se num grande ramallete, de onde sai Frivolina, iluminada por um foco de luz elétrica.”³⁰

Não é um cenário ou um personagem qualquer que substitui a visão do panorama. Do Panorama, convertido em rito, surge, nada mais nada menos, que a própria musa da revista *O Tribofe*, Frivolina, para a qual o próprio nome do personagem expressa e incorpora a síntese do final do século XIX.

“Se nas revistas de ano, imitação, flagrante, fotografia se conjugam à fantasia, isto não significa, entretanto, que tenham abandonado a miragem da visibilidade total, o efeito do real ou a verdade [...] Os mesmos preceitos estarão presentes no Panorama, mas submetidos a fantasiosa cenografia, tão eficiente que os torna quase invisíveis. Sendo assim, pode-se dizer que os Panoramas obedecem bem mais ao olhar do cidadão do que ao gosto do público. Ou melhor: inventam este cidadão assim como recriam ficcionalmente a própria capital [...] Operação que envolve obrigatoriamente uma representação panorâmico-documental da cidade e da história, e uma obediência simultânea, tanto aos preceitos estéticos naturalistas quanto ao elogio romântico da ‘fantasia’.”³¹

30. Azevedo, Artur. *Op. cit.*, p. 14.

31. Süsskind, Flora. *Op. cit.*, p. 80.

Tanto o Panorama de Vítor Meireles quanto o texto *O Tribofe* de Artur Azevedo, para o qual o primeiro serve de mediador, restaura a percepção urbana como uma prática cultural que interpreta a cidade, de um lado por seu uso urbano e, de outro, por seu uso da imagem física, entendidos como fragmentos habituais da cidade. Pois:

“Uso e hábito, reunidos, criam uma imagem perceptiva que se sobrepõe ao projeto urbano e constitui o elemento de manifestação concreta do espaço. Entretanto, essa imagem, porque habitual, apresenta-se homogênea e ilegível”.³²

Assim, o Panorama segue o seu destino de ver a cidade enquanto a materializa e de literalizá-la enquanto leitura sem palavras, relativizando-a às peculiaridades que produzem informação, transformação e imaginação de outros modos de vê-la e vivê-la.

V.4 O RETRATO: A PAISAGEM E O SER NA FICÇÃO DAS IMAGENS

Os retratos, na arte brasileira do século XIX³³, apresentam a fabricação de uma miragem naturalista comparável, em certas obras, a algumas elaborações oníricas, redefinindo um universo exótico e tropical cujo domínio é exercido pelo retrato. Estes retratos se apresentam contando, aos que os rodeiam, sentimentos, incertezas e segredos íntimos que repetem, através do retratismo, a função catalizadora dos costumes.

As cenas impressas que compõem a cenografia dos retratados expressam a idéia de uma natureza (da paisagem e do ser) como um sonho que, visitando a consciência desperta do fruidor, sugere uma natureza que não é pensada mas, simultaneamente, não é alucinação ou devaneio, porém aspectos que acrescentam, ao olhar atento, a substituição da miragem naturalista por um lugar natural ou “naturalmente” aceito, que confira ao retratado autoridade e sentido.

O século XVIII já nos revelaria esta intenção, quando Leandro Joaquim, ao pintar o

32. Ferrara, Lucrecia D'Aléssio. Ver *A Cidade*. São Paulo, Nobel, 1988, p. 3.

33. O retrato na pintura brasileira foi estudado por Hannah Levy, no texto *Retratos Coloniais*, e por Maria Cristina Castilho Costa, que estuda o retrato feminino no século XIX em sua dissertação de mestrado, apresentada no Departamento de Ciências Sociais da USP.

retrato de São Januário protegendo a cidade do Rio de Janeiro dos invasores franceses³⁴, apresenta a baía da cidade com um dos seus mais notórios pontos geográficos, o morro Cara de Cão, atual Pão de Açúcar, como referência sgnica ao poder protetor sobre a cidade. Pode-se verificar intenção semelhante na obra de Manuel da Cunha, que retrata o conde de Bobadela, apresentando, numa lateral do quadro, elementos pontuais da cidade por ele governada.

Nesta ideologia naturalista, o futuro substitui o passado, em que a natureza denota ilusão de poder, evidenciando a origem de costumes, ainda que a contribuição de qualquer idéia de natureza derive de um costume ou revele uma intenção ideológica, que restitua, às coisas representadas, uma ordem hierarquizada que testemunhe o relato de uma criação que resistirá ao tempo. Assim, Debret, se expressou ao retratar D. João VI com todos os parâmetros do monarca e, ladeando sua presença real, surge, poderosa e onipotente, a imagem da elevação montanhosa do Pão de Açúcar, símbolo pontual da cidade sob o seu domínio. Com isto, Debret³⁵ eternizava a série de acontecimentos do regente, indicando que os homens do futuro terão, em sua memória, elementos para orientar sua conduta que, por intermédio do retratado, revelará uma nova ordem humana hierarquizada.

A relação existente entre a natureza e o retrato é bastante sutil. Entretanto, pode-se afirmar que o momento representacional é um momento em que se elabora, de uma maneira absolutamente concreta, uma concepção de pintura que implica um "realismo". Esta atitude permite mesmo afirmar uma identidade entre o representado e a representação figurativa que marcam uma diferença no domínio dos temas e nos conteúdos sentimentais da obra, por uma identidade e unidade completa, enquanto conceito estético.

Assim, os retratados na pintura brasileira do século XIX, representariam situações de interiores reservados, aristocráticos ou burgueses, nos quais a cenografia está encerrada no indivíduo por onde o gênero da retratística caminha e se refere, preferencialmente, às características sociológicas dos modelos e não somente às qualidades verdadeiramente

34. No período compreendido entre 12/7 e 4/11/1711, o Rio de Janeiro esteve sob dominação da frota do almirante francês Duguay-Trouin.

35. Debret foi oficialmente o pintor da corte de D. João VI.

artísticas das obras. Este momento representacional baseia-se, primordialmente, na concepção da representação pictórica da figura humana, no momento em que se desenvolve uma sociedade fundamentada sobre possibilidades técnicas e sistemas de valores inéditos, na vida social brasileira do século passado.

Os retratistas brasileiros utilizam os indivíduos que lhes são próximos em sua vida cotidiana, já não para expressar suas personalidades, senão para captar suas fisionomias, seus gestos, seu modo de vida, com a intenção de manifestar valores ligados a estes indivíduos. Entretanto, se observa, também, nestes retratistas, o desejo de expressar o movimento, o indivíduo em ação, tornando-se quase que uma obsessão desta pintura. São indivíduos retratados em poses³⁶ de momentos do seu dia a dia, com a preocupação de representar o movimento, as qualidades cenográficas e paisagísticas do entorno, o ambiente numa realidade estreitamente vinculada às preocupações paisagísticas. Em especial, os pintores viajantes buscavam captar o momento que, dentro de um contexto de aparência tradicional, sugere uma intenção de modernidade que já vinha sendo por eles ensaiada em seus ateliês na Europa. A partir desta intervenção dos viajantes, a pintura retratística não se esforçará unicamente em expressar a figura de indivíduo, mas certas qualidades gerais da ação, na cena do representado. A figura individual do retratado funciona como um suporte da imaginação e não como um objeto único, capaz de certa transferência direta à tela, transcendendo a tal ponto a imitação dos modelos que fazem desaparecer os suportes da obra de arte, transformando-os no objeto de atenção e significação para o fruidor.

Os retratistas utilizam, portanto, a representação dos indivíduos e os agrupam numa observação captada ao vivo, dentro do meio que os rodeia, sem buscar uma representação fidedigna da totalidade que os envolve, mas, ao contrário, porque possuem o fito de uma significação genérica³⁷. É uma nova atitude, denotativa de mudança de interesse sobre o modo de percepção do mundo exterior e do mundo natural.

Os pintores se desinteressam pela pose e pela estabilidade. Buscam o instantâneo, para se

36. A obra do pintor alemão Krumholz e do francês Moreaux expressam este novo ideal imagético.

37. As paisagens que servem como tema de fundo aos retratados são verdadeiras elaborações artificiais. Mesmo na pintura histórica brasileira é evidente esta artificialidade.

interessarem, cada vez mais, no efêmero e, de uma maneira geral, no universo dos fenômenos do mundo natural, com preferência ao universo humano. O que explica a significação profunda das transformações do gênero e do sentido na pintura brasileira que foi redefinindo, pela prática dos pintores viajantes que, pelo Brasil, passavam. O essencial consiste em substituir a cenografia, vinculada aos costumes e ao retratado, por uma análise dos indivíduos que se interagem mutuamente como elementos entre outros elementos. Ao pintor não mais interessa a estabilidade, mas a movimentação do instantâneo materializado pelas ações do retratado. Assim, o pintor dirige sua atenção aos objetos e à percepção globalizante do momento, numa nova representação do homem que se vincula, mais estreitamente, à renovação dos procedimentos que se aprofundam nas relações entre um homem indivíduo e o universo. Em rigor, um retrato preserva os suportes fenomenológicos necessários para a construção do sistema formal, através do qual se retém uma percepção do sensível outorgada pela natureza.

O retrato, como gênero, testemunha que o homem age sobre o seu entorno e não o situa, portanto, como maneira estável nas suas relações com o universo. Um universo revelado em forma de jardins que aprisionam, na sua representação, uma natureza domada e conservada. Os jardins, nos retratados, apresentam uma dupla função: a primeira, a do deleite que o homem retratado sente por sua ligação com os ritmos da vida natural e a segunda, a abertura aos céus, do local de edificação dos seus domínios e aprisionamento de seu mundo sagrado e profano.

Os jardins cenográficos, nos retratados, enfatizam uma teatralidade mediadora e oscilante entre a marca do tempo e a eternidade. É, portanto, lugar de recolhimento, paraíso ou espaço de teatralização, onde o retratado, no mundo do seu jardim cenográfico, redefine duas instâncias necessárias à representação: o modelo do espaço arquitetural da representação e modelo pictórico representacional.

“Enfim, essa estética está a serviço de uma filosofia da paisagem: perceber o jardim importa menos do que imaginar a existência que nele se poderia ter; isolado mas não solitário, sem paixões mas não sem amor, inocente mas não

sensual, no mundo do jardim pictórico, o homem pode imaginar que entra na idade do ouro.”³⁸

Esta união entre indivíduo retratado e jardim circundante exteriorizava uma travessia do tempo, que se oferece como espetáculo de redução de proximidade do instante, numa espécie de (re)organização, nutrindo-se das profundezas do tempo e de seus paradoxos³⁹.

Os jardins apresentam, em sua construção, um processo que emoldura a mediação sobre a vida e a morte; é, ao mesmo tempo, viveiro de criação das formas pulsantes naturais, como, também, um tipo de urna funerária, uma espécie de mônada em que o mundo se concentra, se expande e a ela retorna para, num momento futuro, revelar-se em novos ritmos de vida profunda. Parece que, neste sentido, Pedro Américo e Vítor Meireles edificaram as telas *Batalha do Avaí*, *Batalha dos Guararapes* e *Primeira Missa no Brasil*. Nelas se observa que toda a cena é emoldurada por uma natureza⁴⁰, grandiosa e pacífica, que testemunha o acontecimento histórico. É uma visão do mundo natural que se revela em paraíso das sensações ou confidente das ambições, um espaço preocupado com o cotidiano, mesmo que este seja um conflito que nele ocorre, pois, embora mesclado entre a dualidade da passiva natureza espectadora e a conflitante ligação dos personagens⁴¹ que nela atuam; é um jardim palpitante de vida em núpcias grandiosas, porém pueris, entre natureza e feitos humanos, postos sob o signo de um poder.

Nestas representações, o universo dos personagens mostra-se rico e revelador de todas as etnias⁴², numa demonstração da paisagem humana em que os artifícios da civilização não separam mais o homem de si mesmo e da natureza. Pelo contrário, confronta-os, numa relação de significação ética ou moral, aptos a exercer a virtude regeneradora sobre o homem que consente em defrontar-se nesta relação. São paisagens (tanto a natural quanto a humana) que se fundem e se entregam, para que possam falar a outros homens sobre a exigência moral da

38. Ribon, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas, Papirus, 1991, p. 111.

39. *Idem, ibidem*, p. 114.

40. Após a restauração das telas, houve uma nova visualidade sobre o mundo natural.

41. Ver o anexo III.

42. É pertinente o confronto da imagem representacional dos índios nas telas *Batalha dos Guararapes* e *Primeira Missa no Brasil*.

regeneração dos sentimentos e perpetuar sua legitimação. Estão convencidos, os pintores, de que o homem é reformável, a ponto de inscreverem o projeto de sua criação artística sobre a divisa do mundo natural, que, após presenciar o conflito, torna-se corroído pelo sangue derramado e pela confusão que o obstrui e o separa do grande Todo.

Entretanto, nem tudo parece perdido, nesta trilha de pintura histórica oitocentista, pois Vítor Meireles iria revelar, na sua obra *A Primeira Missa no Brasil*, um jardim de paisagem paradisíaca que, como uma ilha encantada, revela-se num espaço tranqüilizador, porém cheio de riscos e personagens⁴³ desconhecidos, onde um novo habitante — o descobridor — exercita o fascínio de sua imaginação, cujo poder de dominação deve ser teatralizado para aumentar seu prestígio. Eis, assim, um teatro cujos aparatos impressionam aos nativos redefinindo o jardim em palco, no qual os atores prolongam para o exterior o espetáculo do poder que se dava anteriormente no interior das caravelas transoceânicas. Neste espetáculo fascinante, o jardim-palco também significa a morada dos deuses das duas civilizações que se encontram e se defrontam diante dos poderes benéficos e apaziguadores de uma natureza pacífica. É um local sagrado, que se revela em moldura luminosa de uma natureza humanizada e controlada pelos poderes (espirituais e civilizatórios) dos espectadores, que parecem eternizá-lo em imperecível beleza, no êxtase de todos os sentidos.

Já Pedro Américo trabalhou, em sua tela *A Carioca*⁴⁴, o princípio do fascínio e da sedução, causados por uma natureza inquieta e cheia de vida. O fio d'água da fonte atribui ao quadro uma natureza humanizada, controlada pelo cântaro — presença do processo civilizatório — que parece dialogar com o líquido que jorra em toda a sua força e plenitude, revestindo-se de sua mais alta significação mística e simbólica⁴⁵. A paisagem na tela *A Carioca* é puro reino de ilusão teatral, no qual Pedro Américo pretende surpreender com a inclusão dos elementos da vida vegetal cuidadosamente distribuídos na tela, para efeitos fantásticos como o espelho d'água, inteligentes iluminações como no recorte do céu,

43. A representação da figura indígena possui como modelo a etnia taitiana que freqüentava os ateliês parisienses. Vítor Meireles fez esta obra em Paris como exercício acadêmico para os seus orientadores na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

44. Segundo o professor Donato Mello Júnior, esta é uma segunda versão.

45. Ver esta simbologia no capítulo II, parte 4 deste trabalho.

apresentam a forma de um cenário, cuja intenção secreta é transformar a personagem em ninfa que controla e exerce um poder sobre a natureza sob seu domínio. A paisagem na tela é emolduramento para a presença da figura humana, porém o pacto silencioso, travado pelas duas, faz revelar o ar, a água e a luz, para exaltar a vida interna e misteriosa da natureza e do Ser. Esta interação se revela, ainda, no nu da personagem que, como um cruzamento das grandes imagens da natureza, a pintura do nu nesta obra, seria imagem metafórica da magnificência e sedução envolvidas por uma atmosfera de criação e participação cósmica. Assim, a nudez⁴⁶ da personagem e a desta natureza que a envolve são modelos cujos princípios da ornamentação atribuem segurança ao representado e, por isso mesmo, são oferecidos sem reservas ao espectador, para puro prazer de contemplação.

Seguindo alguns passos desta trilha de Pedro Américo, os pintores, no romantismo brasileiro, desenvolvem também, na figuração dos personagens⁴⁷, o mito do herói nacional e passam a mesclar, na paisagem tropical, a paisagem humana do mestiço trabalhador, no sedutor corpo das índias que se apaixonam pelo colonizador, numa superestimação das coisas da terra, dos seus heróis, dos seus feitos e, por conseguinte, da própria natureza. Há, portanto, uma valorização do “eu”, do subjetivismo do pintor e da inspiração. A natureza assume uma das suas temáticas essenciais, pois ela representa um motivo constante para evasões e meditações, é o lugar para o exercício pleno da imaginação romântica. Nesta redefinição, o romantismo apresenta ainda uma valorização da temática religiosa, em que a fé transforma-se na unidade de ação ou de interesse criada pelo personagem retratado, que forma o centro de toda a ação.

À guisa de ilustração, podemos citar duas obras, em especial: *O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo e *Exéquias de Atala*, de Augusto Rodrigues Duarte. Nestas duas composições, verificamos a potência da paisagem humana e da natural, sob o domínio e controle do colonizador. Ambas retratam, em meio à vida ativa do mundo natural, a morte do seu nativo. Fica estabelecida, aí, a relação do cenário com os personagens, observando-se, nas

46. A primeira tela *A Carioca* foi doada ao imperador D. Pedro II. Entretanto, o mordomo da casa imperial brasileira a considerou obscena, devolvendo-a ao artista. Pedro Américo a faz então como presente aos reis da Áustria. Tempos mais tarde, o artista faria uma segunda composição.

47. Comparar a tela de Pedro Américo com a obra *O Derrubador Brasileiro*, de Almeida Júnior.

duas composições, que os corpos dos nativos mortos expõem uma nudez ingênua, exposta à claridade e posicionada entre o universo natural e o espectador da cena. Nesse terreno natural, o movimento instável do mar — na pintura de Amoedo⁴⁸ —, assim como a tranqüilidade do céu — na obra de Augusto Rodrigues —, revelam uma das posições do estilo romântico, ao exaltar, pelas forças da natureza, o momento de inspiração das emoções humanas.

Estas composições, também, associam a morte dos nativos com a sua salvação, por obra do cristianismo. Os nativos, metaforicamente associados à coisas terrenas — mar, céu, natureza —, são contraponto da ação dos missionários que, com força simbólica na representação pictórica, permitem a salvação das almas dos selvícolas. Certamente, é pelas mãos dos missionários que, aqueles, amparados pela força da religião e pelo emolduramento de uma natureza cósmica — na qual o personagem nativo simbolicamente se perpetua, segundo sua representação iconográfica —, tornam-se imagetivamente fragilizados.

Assim, os pintores garantem, à memória coletiva, a sobrevivência simbólica da questão do outro — o nativo — ao mesmo tempo que a ele atribuem um poder de ordem simbólica, associando à sua iconografia o mito do herói nacional, por terem sido estes os habitantes originais das Américas que, usurpados, buscam até hoje resgatar sua etnia esfacelada por meios com os quais os colonizadores tentaram aprisionar e construir, através de estruturas sociais radicais e novas, a partir de sua presença nas terras do Novo Mundo⁴⁹.

São obras, portanto, em que se percebe o mundo e não mais são percebidas como situadas no mundo, pois revelam a questão do outro, ou melhor, do indivíduo retratado. Assim, a revelação do retratado consiste numa descoberta do outro que, por intermédio de sua realidade figurativa, é um todo psíquico com relação ao fruidor. O momento presente, em que se fita a imagem do retratado, é uma resposta à pergunta que se estabelece através da interpretação imagética da história do retratado. O futuro do retratado é determinado pelo passado coletivo; este se revela no instante da observação e cuja interpretação do acontecimento está em função do seu conteúdo latente ou concreto, individual e único.

48. Ver a obra *O Rio de Janeiro da Pacificação*, de Paulo Knauss de Mendonça, em especial, o capítulo O Combate pelo Fato.

49. Ver o livro, organizado por Adauto Novaes e publicado pela Companhia das Letras, *Tempo e História*, em especial, a parte intitulada "1492".

Os retratos, no Brasil oitocentista, mesclam-se às paisagens e são menções aos habitantes, pois, afinal, estes também fazem parte da paisagem, visto que os indivíduos são entronizados em função de uma comparação necessária ao conteúdo descritivo de uma nação. Portanto, a leitura da mensagem, na estrutura da narrativa imagética do indivíduo retratado, requer, por parte do fruidor, a compreensão do outro (o retratado) como sujeito e de como tomá-lo na qualidade de sujeito construtor de história, na tentativa de reviver seus feitos, reconhecendo-lhe as ideologias.

V.5 UMA LIÇÃO DE ANATOMIA: A NATUREZA MORTA NA PINTURA DA ACADEMIA

Verifica-se que, na coleção de pintura do Museu Nacional de Belas Artes, poucas são as obras cujo gênero seja a natureza morta e, por conseqüência, raros foram os artistas que a este estudo se dedicaram. Muito embora o mundo da natureza morta tivesse grande expansão nos países europeus (em especial nos flamengos-holandeses), a partir do século XVII⁵⁰.

A expressão “natureza morta” surge nos círculos acadêmicos franceses de forma pejorativa, para designar a pintura do inanimado, do imóvel, daquilo que havia sido extirpado do seu local original e reorganizado para servir de modelo pictórico. Esta nomenclatura prevaleceu nos países de língua românica; entretanto, os países de origem germânica ou saxônica a ela atribuem um sentido simbólico, capaz de expressar o potencial que dela emanam, revelando todo o pulsar de vida secreta que os modelos pictográficos possuem, chamando-a de *Still Lēben* (germânicos) ou *Still Life* (saxônicos), que poder-se-ia traduzir por “vida tranqüila” ou “vida silenciosa”.

A tradição da pintura do gênero das naturezas mortas as ligava às parábolas morais ou religiosas, fazendo com que na atualidade nos esqueçamos que estas composições serviam como suportes simbólicos de textos sagrados ou verdades morais com pressupostos éticos.

50. A Seção de Pintura Estrangeira do MNBA possui uma coleção significativa para o estudo deste gênero. Porém, Frans Post e Eckhout também se dedicaram a este gênero de pintura e suas obras merecem um estudo sistematizado e analítico, até o presente momento negligenciado na sua totalidade. Estas obras encontram-se em coleções européias.

Portanto, a justaposição dos modelos pintados assumia as características de “objetos-signos”⁵¹, cuja ordem desse repertório se propunha organizar, de maneira alegórica, “o drama do destino temporal e espiritual do homem”⁵². Foi Erwin Panofski que, em seus ensaios contidos no livro *O Significado das Artes Visuais*, analisa o simbolismo camuflado dos modelos que compõem determinadas naturezas mortas, com especial atenção às flores ou às transparências dos cristais como atributos às representações da Virgem da Imaculada Conceição.

Porém, vale destacar, que estas atribuições simbólicas redefinem uma nova atitude junto à composição das naturezas mortas, formando um desdobramento deste gênero na pintura, conhecido, na historiografia da arte, como “Vaidades”⁵³ que assumem, por intermédio da representação da natureza morta, “uma melancólica lembrança da nossa condição temporal.”⁵⁴ Assim, expressam em toda a sua força o valor de que o tempo é um eterno revelador de imagens e significados que estão aprisionados em forma estética de conteúdos imanentes.

A pintura da natureza morta materializa pressupostos básicos, cuja significação postula o antes e o depois do ato criador, o que acarreta dizer que busca fixar o momento anterior e o seguinte, e cessar o movimento do tempo e da morte, inscrevendo os objetos representados na eternidade por meio da experiência estética. São exercícios do sensível, ancorados nos relatos das significações, em que as narrativas imagéticas aludem não só à transcendência, mas também à celebração da imanência da vida que nos incita a rever os produtos da terra e a dignificar, cada vez mais, a vida da natureza e a do homem, que se entregam e se completam mutuamente.

As naturezas mortas se revelam, ao nosso primeiro encontro, numa realidade quase que palpável, para onde nossa percepção caminha, aprisionando os elementos figurados com um olhar atento e tátil, a essência das formas visíveis, para, com as quais, se perder a noção dos limites e se ter a impressão de se apalpar a coisa revelada, abolindo a fronteira entre objeto figurado e o olhar do fruidor⁵⁵.

51. Ribon, Michel. *A arte e a natureza*. São Paulo, Papirus, 1991, p. 116.

52. *Idem, ibidem*.

53. *Idem, ibidem*.

54. *Idem, ibidem*.

Neste sentido, o filósofo e ensaísta contemporâneo Michel Ribon, analisa esta relação, aproximando a pintura da natureza morta com o processo de pensamento filosófico de Spinoza. Ribon, no seu projeto spinozista, declara:

“Com efeito, sabe-se que, distinguindo três gêneros de conhecimento, Spinoza recusa o conhecimento do primeiro gênero (a opinião) que é contingente, confuso, fragmentário e mutilado; ademais, além do conhecimento do segundo gênero, que é o encadeamento de razões (a Ciência) aplicado à fria inteligibilidade das coisas, Spinoza percebe a possibilidade de um conhecimento radicalmente diferente: é o conhecimento de terceiro gênero, que compreende e penetra cada coisa singular, para nela apreender sua relação imediata com Deus ou com a vida eterna de Deus, com um Deus de quem é então possível sentir a onipresença na natureza. Penetrante e revelador esse conhecimento intuitivo, ligando-nos subitamente ao Ser, e à eternidade até então insuspeitada, faz nascer em nós uma alegria tal, que já não tem nenhum significado psicológico e é preciso denominar, pois é gozo indefinido da infinita presença.”⁵⁶

Assim, a partir do projeto de Spinoza, as naturezas mortas, na pintura do Brasil oitocentista, são também “gozo infinito da infinita presença, beatitude”⁵⁷. Estas pinturas, na arte brasileira, indicam uma instantaneidade de impressões fugidias em que o presente assume uma duração infinita, sem fases de durabilidade, mantendo-se fora da noção de tempo. São vegetais que parecem ter sido arrancados de seu habitat natural ou frutos recém-abertos para que possamos admirá-los e sentir o seu pulsar de vida material, sem que se tenha a preocupação de sua vitalidade ou durabilidade. Cenograficamente posicionados, estes frutos ou vegetais se tornam fluxo imanente de vida, pois, embora sua inércia possa oferecer um sentido desvitalizado à forma, libertam-se, entretanto, desta condição para obterem uma função poética da presença atemporal e absoluta de vida prodigiosa.

Esta vida prodigiosa, há muito, vinha sendo observada pelos pintores viajantes e foi facilmente apreendida por nossos pintores locais que a descobriram pelo prazer de narrá-la, de a expor com seus sutis matizes, suscitando ao redor o exercício da imaginação do maravilhoso

55. Vale destacar o lado psicológico e aprazível que estas configurações revelam ao olhar do vedor.

56. *Idem, ibidem*, p. 118.

57. *Idem, ibidem*.

e a busca do conhecimento pelo desconhecido. Contudo, é uma visão predatória, pois ainda incapazes de identificar a natureza extirpam-na⁵⁸ da fertilidade da própria terra, sacrificando todo esplendor do mundo natural. É uma pintura hierarquizada, em que o artista se utiliza de um direito sobre as espécies, em seu próprio benefício. Assim, o artista se apodera dos vegetais ou espécies florais, para que sejam por ele consumidos no exercício de suas experiências estéticas.

Este processo, portanto, revelaria um interesse descritivo da observação de uma natureza com potencial estético recém- descoberto, que envolve basicamente a manutenção do universo europeu e não o conhecimento e compreensão da natureza nativa que, seguindo os passos do padrão cultural europeu, preocupam-se pela manutenção de uma memória exploratória, iniciada com as incursões científicas das expedições exploratórias do século XIX.

Nossos artistas pintores de natureza morta mesclam, ao olhar europeu sobre a natureza, unidades discursivas que reestruturam velhas significações. Pode-se citar como exemplos os artistas brasileiros Estevão Silva e Agostinho José da Mota, cujas naturezas mortas parecem ter sido arrancadas da vida nativa para servirem de modelo às suas composições. Tal atitude é um paradoxo aos ensinamentos dos pintores viajantes que, nas suas observações *in locu*, não aviltam o mundo natural, extirpando-lhe o modelo que lhe serviam de objeto a suas pinturas.

Nesse sentido, toda a narrativa dos nossos pintores cria correspondências fictícias que se contrapõem à natureza e à cultura em que flora e fauna podem ser utilizadas indiscriminadamente pelo homem, sugerindo, portanto, a destruição e não a preservação como elemento constitutivo da pintura. Assim, a diferença que se faz entre a pintura da natureza morta dos artistas europeus e a dos nacionais é a de que, na Europa, a organização do objeto revela padrões estéticos em atitudes cenográficas com reconhecidas e hierarquizadas referências, segundo intenções estabelecidas nas metrópoles européias. Já com relação à nossa pintura de natureza morta, esta abandona aquela ordem simbólica e a transforma numa negação da natureza como descrição da terra a ser conquistada. É a reprodução de um discurso

58. A pintura de natureza morta na Europa expõe os frutos, flores ou vegetais, num arranjo cenograficamente posicionado.

em que a imagem da América se apresenta como cópia do Velho Mundo, transformada em puro exercício da prática imperialista.

Estas atitudes expressam a dicotomia entre Velho e Novo Mundo, como uma imagem de fascinação, com a intenção de materializar e imobilizar o ainda não conhecido ou o ameaçador. É um esforço constante para a assimilação do paraíso natural — pela pintura da natureza morta — que se remete a um universo de significações explicando-a como: “Jogo selvagem, jogo que a história da cultura nos faz ver, às vezes como descrição, às vezes como destruição: breve enunciado da História do Brasil.”⁵⁹

Enfim, as naturezas mortas, na pintura do Brasil oitocentista, denotam uma atitude de olhar ou de pensar a partir da natureza nativa, reorganizando-a com atributos multifacetados por atitudes plurais quanto são plurais, a origem dos povos latino-americanos. São posições reveladoras do eixo-narrativo do potencial imagético que busca a identidade da pintura de gênero na arte brasileira.

Nesse sentido, a pintura de natureza morta desenvolve um código retórico que se articula num sistema de signos icônicos, manipulados num novo universo visual, até então inédito na arte brasileira. Os modelos da natureza morta conjugam elementos que introduzem novas cores a uma nova organização espacial mobilizadora de padrões cognitivos, habilmente incorporados à nova narrativa cultural. Assim, estas pinturas estão envoltas em forte significado que nos apresenta um Novo Mundo modelado pela velha Europa, mas com a capacidade de adaptar elementos que compõem uma unidade aparente.

As obras de Estevão Silva e Agostinho José da Mota denotam esquemas classificatórios, numa tentativa ambiciosa de impor uma forma de organização intelectual ao mundo da natureza, reduzindo-o a um método interpretativo da taxonomia científica. Esta nova atitude classificatória cria uma analogia entre os mundos humano e da natureza que são facilmente assimilados na pintura *Mamão e Melancia*, que revela a anatomia interna dos frutos expostos. É uma composição que afirma a comestibilidade, a beleza e o estatuto vital das plantas, com as quais os naturalistas buscam reforçar as qualidades intrínsecas da estrutura útil das espécies.

59. Theodoro, Janice. *América Barroca*. São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1992, p. 70.

São modelos pictóricos que descrevem a utilidade, dimensão e cor, concentrando a atenção exclusivamente na forma e na anatomia das partes dos objetos que servem de modelo.

Em oposição, tem-se na obra *A Copa de Pedro Alexandrino* uma estruturação que apresenta, sobretudo, uma ação perspectivada que abre um jogo de volumes e espaços fundamentais para expansão e existência da manifestação da natureza. Os objetos e utensílios da copa formam um contraponto entre formas naturais e culturais, cuja proximidade não exalta suas diferenças como sinais, mas pressupõe uma função de interdependência estabelecida na obra, que revela a efêmera presença do cenarista da composição, da terra e do homem, onde ambos se entregam a si mesmos.

A experiência estética causada pelas naturezas mortas traz um espetáculo que reorganiza uma verdade de um mundo dos objetos artificiais, dos objetos-instrumentos, dos objetos ideais e ideológicos que tentam instaurar uma sensação-revelação. Assim, revela-se o paradoxo que se experimenta quando, diante da composição, experiencia-se um interno sentimento de realidade, um mundo de aparências perceptivas, ligadas à vida cotidiana que, muitas vezes, se apresentam distanciados da realidade.

V.6 “SEGUINDO VIAGEM”: MEMORIALISMO, SUJEITO E A PAISAGEM

“Nunca te vi... sempre te amei”⁶⁰ pode expressar bem o princípio de união entre colecionadores e pintores que transitaram por todo o século XIX e início do XX. As coleções do Museu Nacional de Belas Artes materializam esta idéia inicial. Suas coleções são o reflexo do gosto que imperava nas instâncias públicas e privadas, nas quais os colecionadores formam um capítulo especial na visualidade do Brasil oitocentista. A esta regra não fugiu Henry Lynch, inglês que aqui fixou residência e fundou a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa. Sua coleção, hoje mantida sobre o regime de comodato no MNBA, por tempo indeterminado, possui grande valor documental da iconografia brasileira do século XIX.

60. Título da obra de Helen Hanff, publicado no Brasil pela Livro Técnico/Casa-Maria Editorial do Rio de Janeiro, em 1988.

“Seu gosto fino e apurado soube escolher as pinturas mais representativas da imagem brasileira, através dos artistas que a interpretaram, desde as preciosas paisagens de Pernambuco vistas pela ótica holandesa de Frans Post até a obra dos artistas do século XIX e XX, como Rugendas, Castagneto, Parreiras, Facchinetti, Bernardelli, Belmiro de Almeida, França Júnior e outros.”⁶¹

Nesta coleção, há todo um princípio de memorialismo, para o qual as obras são os suportes materiais da memória em que a sociedade bloqueou os caminhos da lembrança, arrancando seus marcos e apagando seus rastros. A coleção Henry Lynch promove uma estabilidade espacial sempre relacionada com o ausente e com o possível momento de identificação, momento de exteriorização do objeto e de posterior interiorização dos locais sugeridos numa imediata mediação criadora. Assim, as

“Coleções de arte e bibliotecas são documentos altamente reveladores a respeito da personalidade do colecionador e do bibliófilo. Assim é que Sir Henry Lynch (1878-1938) pertencia às duas categorias, e aparece como uma figura, hoje rara, de excepcional erudito e homem de bom gosto. Se a sua biblioteca revela o espírito universalista, voltado para todos os campos do conhecimento, sua coleção de pinturas demonstra o seu amor pelo Brasil, sua História, sua natureza, sua gente.”⁶²

Esta coleção reflete dois momentos: o da invenção e o da formação do Brasil. O momento da invenção do Brasil se dá nas obras que revelam a construção de uma nação contra a vontade ou os interesses do povo que nela habitava originalmente — Frans Post e Facchinetti são exemplos típicos deste ideal. E o segundo momento, o da formação do Brasil, pode ser expresso no ideário imagético daqueles artistas que viram nas paisagens a construção da nação, os elementos pontuais dos costumes, das lavouras ou de sua própria gente, desencontrada numa mestiçagem díspare, porém que se constrói cultural e linguisticamente unificada, que presencia o nascimento de um povo-nação.

O legado do colecionismo de Henry Lynch oferece obras cujas idéias exigem, aos

61. Souza, Wladimir Alves de. A coleção Henry Lynch. In: *Catálogo Acervo Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro, MNBA, s.d., apresentação.

62. *Idem, ibidem*.

estrangeiros, que haja a compreensão e interpretação das mesmas. Não são experiências estéticas autônomas, há nelas uma transferência entre produção e consumo e entre público ativo e passivo, na observação. É como a andorinha da fábula de La Fontaine⁶³ que, tendo visitado um país vizinho, traz algum relato fascinante de costumes típicos; eis, portanto, o primeiro intermediário entre novas relações de conhecimento entre os povos ou diplomáticas.

Nos séculos XVIII e XIX, surge um tipo de viajante particularmente rico e excêntrico⁶⁴, que se sente em casa por toda a parte, ou antes, “melhor entre os outros que entre os seus.”⁶⁵ Estes estrangeiros se instalaram em novos locais, sem muitas dificuldades burocráticas — policiais ou alfandegárias — pois eram intermediados pelos estrangeiros já residentes. Neste fluxo de estrangeiros, temos os que viajam para sua instrução ou para o seu prazer e aqueles que viajam para comércio, exploração científica ou militar. Estas viagens voluntárias ou involuntárias materializam um novo pensamento: o do relato de viagem. Estes relatos expressam interesses ufanistas de descrições em epopéias, é o Europocentrismo, porém, os diários de viagens revelariam um outro interesse dos viajantes, o da ilustração do que é vivenciado, experimentado a cada encontro ou descoberta.

Tais documentos catalisam as idéias e os ideais desta nova atitude de inventário lítero-imagético que oferece, a todos, um conhecimento do mundo, a noção de universalidade compartilhada pela mítica da regionalidade. Os ateliês dos artistas e as oficinas dos impressores tornar-se-iam centros de atração, ou melhor, gabinetes de idéias filosóficas, onde o mapeamento do incomensurável paisagístico era ali delineado e estruturado.

Assim, as coleções particulares assumem um *glamour* de vivência acadêmica, típico da confraternização do espírito liberal da difusão do cosmopolitismo e o rompimento entre as esferas do público e privado. Visualidade, literatura e mundanidade se conjugam com espírito isento de qualquer esnobismo mundano, mas ativamente animados por um forte esnobismo de

63. La Fontaine. *Fábulas*. Lisboa, Editorial Minerva, 1973, p. 60. A fábula em questão é A andorinha e os pássaros, cuja tradução é do poeta E. A. Vidal.

64. O MNBA possui, na Seção de Pintura Estrangeira, uma rara coleção que já foi do núcleo, intitulada *Temas do Oriente*, que compunha a galeria de Arte Estrangeira.

65. Brunel, P. et al. *Que é Literatura Comparada*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990, p. 27.

connoisseur que explora, apaixonadamente, as questões do existencialismo e do conhecimento universalista.

O impulso que leva estes homens a se reunirem em grupos é o mesmo que os leva a agrupar objetos. Certamente Sir Henry Lynch não fugiu aos dois. Deixa de ouvir histórias de viagens para aprisioná-las em imagens. Agora, nele se instala o princípio do vedor em repouso, mas em diálogo constante com a ficção das imagens-narrativas. Esta nova postura o retira, sistematicamente, do repouso, para oferecer-lhe o trânsito da visualidade. Está sem mapa ou bússola, mas está imagetivamente preparado a construí-lo minuciosamente por um olhar atento e possuído pelas paisagens e assim aprende, como peregrino, aventureiro ou naturalista a ciência dos viajantes.

Esta sensação é bem exemplificada nos diários de viagem de Maria Graham e, em suas obras, na coleção do Museu Nacional da UFRJ, revela que as descrições das paisagens não tomam mais os modelos ou os panoramas paisagísticos locais, mas evocam a sensação do reconhecimento de algo que não mais está lá. Algo em trânsito, um certo interesse de auto-reflexão pela observação curiosa e com certa atemporalização da paisagem observada. Esta auto-reflexão é uma compreensão da paisagem como estrutura cênica, a partir do ideário imagético, porque “sua ida à natureza era pois um estímulo à auto-reflexão libertadora.”⁶⁶

“Não que Maria Graham não louve os ‘encantos da natureza’ local. Nem, por outro lado, que os viajantes ilustrados não sintam também, por vezes, um certo desconforto diante dessa Natureza que observam, classificam ou colecionam. Ou, ainda, que haja apenas puro êxtase na relação do narrador dessa primeira ficção brasileira com os cenários naturais que constrói, ou integração plena dos personagens e da trama novelesca a tais quadros, traçados muitas vezes segundo as descrições, pranchas e estampas dos relatos-de-viagem da primeira metade do século passado.”⁶⁷

Mas, ao contrário, percebe-se que Henry Lynch não desanima diante da Natureza que coleciona aprisionada em telas. Envolve-se com ela e por ela. Analisa-a, classifica-a e

66. Lima, Luiz Costa. *A Aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 292.

67. Süsskind, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. Campinas, Companhia das Letras, 1990, 1990, p. 108.

colecciona. É quase que a aplicação de um método científico de observação. Escolhe um mesmo tema⁶⁸, cujos olhares multifacetados o interpretam. É um olhar do viajante que adquire mobilidade no vaivém da viagem. Olhos de historiador, para quem a temática das paisagens não se estereotipa, ao contrário, se enriquece à reflexão sobre os vários pontos de vista e à capacidade de observação do pintor.

A coleção de Henry Lynch não especula sobre o olhar espantado dos viajantes estrangeiros, ao contrário, transforma-o num recurso didático de como se devem observar tais imagens. Ampliar o olhar generalizador do viajante, para enlaçá-lo, classificatoriamente, para qualquer cena de natureza local. É um olhar detalhista e minucioso que, para isto, se fazem necessários recursos de aproximação, tais como nos são apresentados na tela de Taunay *O Morro de Santo Antonio*. Nela, um grupo de frades observa a paisagem, e um deles com uma luneta. Admirados ou não pela visão do mundo natural que a eles se descortina, não estão longe de serem confundidos com missões científicas⁶⁹. Nesta tela, Taunay registra, atentamente, a observação da cidade com a visão da baía envolvida por uma paisagem escalonada por telhados e copas de árvores que espreitam e constroem a identidade cidadina, estabelecendo uma nova relação entre sujeito e natureza que, por extensão, será compartilhada entre sujeito, pintor e fruidor.

Não seria de admirar que Henry Lynch, inclusive em sua coleção, materialize esta característica de envolvimento. Na tela de Facchinetti que representa "São Tomé das Letras", este princípio ativo é observado na costura dos pintores naturalistas. Entretanto, ressalte-se que esta obra apresenta, ficticiamente, no centro-esquerdo, palmeiras e bananeiras que ainda são um reflexo do olhar europeizante⁷⁰ dos aventureiros que aqui aportavam desde o século XVI. A confiabilidade desta narrativa ficava comprometida e, sabiamente, foi retirada pelo pintor, num compromisso ilustrado para com a paisagem e, assim, a tela ganha nova vida, perdendo a estranheza artificial antes atribuída pelo próprio olhar do pintor. Este dado extravagante de acréscimo confere à composição uma farsa ilusionista, aproximando-se do inacreditável,

68. A coleção de Henry Lynch possui várias telas com a representação da antiga igreja de N^h S^a de Copacabana.

69. Destacamos frei José Mariano da Conceição Veloso, autor da *Flora Científica Fluminense*.

70. Os conceitos estéticos de Frans Post demonstram este princípio.

fazendo, para os futuros observadores, a farsa de acreditarem ter de fato vivido em locais curiosos e enigmáticos. Não quis, portanto, Facchinetti falsear o referendun pictográfico de sua atenção, anulando o princípio do olhar europeizante do extravagante ou diferente às paisagens anteriormente classificadas que ampliam os limites do, até então, tido por crível.

O colecionador Henry Lynch, embora já residente nos trópicos, baseia sua escolha temática na possibilidade de viajar através das paisagens, numa coleta interessada de imagens, em que o impulso do colecionador reafirma a tarefa de registrar uma paisagem natural a ser atemporalizada e classificada, taxionomicamente, no Brasil. Tais objetos de diálogo, por descritivos, são os interlocutores de viagens ilustradas ou exercícios pictográficos em meio a uma sucessão de imagens paisagísticas constituídas por diferenças. São paisagens diversas que explicitam um processo constante de recomposição de um país que redefine o próprio perfil, num processo de constituição de recepção estética das paisagens que se apresentam. As obras, na coleção de Henry Lynch, não apenas registram um olhar posicionado especificamente, mas direcionam intencionalmente a reação dos espectadores, como um convite a que o fruidor, fora do quadro, compartilhe das mesmas reações do pintor no ato da observação. Há, nesta coleção, o exercício de um Brasil pitoresco, num roteiro de leitura harmoniosa que descreve, junto à paisagem natural, a recepção que se deseja daqueles que as vêem em processo pictográfico de construção, para a observação da natureza que parece não só a vocação do colecionador, como também a de um fruidor. O espírito de auto-reflexão, que a relação com a natureza impôs ao viajante, agora se transforma em atitude contemplativa ao espectador da obra.

“A tendência brasileira de seguir os passos dos estrangeiros, a contemplação passiva da nossa natureza, o jeitinho histórico de evitar grandes conflitos, enfim, o caráter brasileiro, serão aqui discutidos, tomando por base a ficção, não utilizando o conceito de números aristotélicos da imitação da realidade, porém, quebrando o veto ao imaginário, buscando na simbologia extraída do ficcional, elementos contidos na memória coletiva brasileira.”⁷¹

71. Félix, Idemburgo Pereira Frazão. Os filhos de Iracema - símbolos de uma nacionalidade. In: *América: descoberta ou invenção - 4º Colóquio da UERJ*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1992, p. 192.

Assim, Henry Lynch, por sua coleção, reitera sua aceitação pelo nacional com bases contemplativas da natureza. Contemplar a natureza reforça para o colecionador os elos interativos entre o real, a observação, a reflexão e a memória do social, vivida e experimentada imageticamente. A coleção de Sir Lynch é quase contra os invasores descompromissados com sua atual pátria-nação, numa mostragem dos costumes e da natureza, enfim, de todo um conjunto de observações inerentes à cultura nativa, até então pouco difundida pelos habitantes locais e nem tampouco temas motivacionais para os colecionadores estrangeiros. É uma criação do arcabouço nacionalista, que fundamenta um memorialismo que intenciona resgatar as origens nacionais. Na coleção de Henry Lynch, as origens nacionais passam a figurar a partir da visualização das imagens que geram a matéria prima da prática nacionalista. São capítulos da história da paisagem brasileira em que o memorialismo não esquece o peso documental intrínseco neste vaivém que absorve e revela o conhecimento, tanto da biografia do autor como de suas obras, em que cada uma contribui ativamente para a compreensão autobiográfica do colecionador. Enfim, Henry Lynch transforma o ato de proprietário em percurso que atravessa o ideário de colecionador-memorialista, numa trilha reveladora da visualidade de toda uma época. Mais do que uma coleção, ela é a necessidade de construir a imagem do objeto de sobrevivência, para o qual multifacetados caminhos convergem na construção e revitalização do seu objeto do desejo — a paisagem natural do Brasil oitocentista.

VI. “VISÕES DO BRASIL”

OU UMA NATUREZA REVISITADA...

CONCLUINDO MAS NÃO TERMINANDO

Esta pesquisa propôs analisar as diversas visões do Brasil por narrativas imagéticas, implícitas ou explícitas nas pinturas do século XVI ao XIX, das coleções do Museu Nacional de Belas Artes. Não se tratou de incorporar as obras de arte como documentos ou informantes da sociedade, mas buscou-se, através das imagens estudadas, fazer exercícios de leitura, nos quais as imagens de uma “natureza esplêndida” se materializavam pictoricamente entre a descoberta e a conquista.

As imagens analisadas (re)ativam uma discussão sobre a identidade nacional ou um caráter nacional. No Brasil, inúmeros estudiosos transitaram por este caminho, desde o grito da Independência. Porém, a independência política não produz, nas artes plásticas¹, qualquer aventura nacionalista. Nem mesmo a Semana de Arte Moderna ou o Salão de 31 romperam definitivamente com os “grilhões que nos forjavam”. Estes eventos na cultura brasileira estruturam uma fórmula síntese que estabelece conceitos entre o “nacional” e o “internacional”.

Contudo, sempre — pelo menos até o presente — que nós nos vemos diante de algumas questões, ou propomos construir nossos próprios caminhos, eles se transfiguram em atalhos misteriosos ou são concretizados por terceiros. Neste vaticínio, a experiência brasileira de

1. Carlos Zílio analisa esta questão no seu ensaio *Artes Plásticas: da Antropofagia à Tropicália*, na obra *O Nacional e o popular na Cultura brasileira*.

seguir os passos dos estrangeiros, ou a contemplação passiva da nossa natureza, parece ser a nossa identidade. É o princípio do “deitado eternamente em berço esplêndido”. Porém, o que buscamos discutir, neste ensaio, foi a auto-reflexão que o impacto, diante de um mundo natural dos trópicos, impôs ao olhar europeu. A pintura da “Paisagem: Caráter e Natureza do Brasil” não é só contemplação mas é instrumento do caráter brasileiro que se escreve na narrativa imagética ficcional e que, para tanto, não se utiliza unicamente do conceito de *mimesis* aristotélica da imitação da realidade mas, ao contrário, busca, nos signos visíveis do ficcional, subsídios que ora estão incorporados na memória do que hoje se convencionou chamar nação brasileira.

A narrativa imagética ficcional na pintura de paisagens não (re)vela verdades absolutas, porém, não é de situações mentirosas². Mesmo que, em imagens idealizantes, a análise imagética nos ofereça um referendado entre a veracidade e a imaginação que são, a princípio, os elementos constitutivos do texto imagético ficcional. As imagens da paisagem do Novo Mundo trazem as marcas dos afetos e da história social da cultura e das mentalidades daqueles que, nelas, expressam um modo de ser. As narrativas imagéticas ficcionais se estruturam através de um sistema de inter-relações, cujos conceitos de forma e conteúdo são estabelecidos a partir da memória do narrador e definem, também, o espaço no qual a visão do Brasil passa a fazer parte da visão cultural do europeu.

Assim, por intermédio destas imagens, os pintores assumem posturas de cronistas, cuja missão é integrar a história do país na obra de criação da pintura de paisagem. As imagens na pintura de paisagem enunciam informações que se materializam a partir de elementos do imaginário europeu. As paisagens, nascidas da experiência visual do viajante, desfilavam sedutoras diante do artista e do vedor nativo ou estrangeiro. Fica estabelecida, portanto, uma vinculação entre ver e conhecer, aliada à idéia de uma pedagogia do olhar, que alia um universo mental imagético, possuidor de uma postura tutelar que mostra aos brasileiros como “ver” corretamente a sua natureza nativa para, a partir da pintura paisagística, e através dela, fazer ver uma realidade nacional. Assim, o objeto olhado é uma percepção da realidade que se

2. Lima, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989, p. 142.

torna interpretada quando dele articulamos e deciframos as regras organizativas do jogo visual; quando não as deciframos, dizemos e vemos e em condições adversas à mediação do que significa ser espectador e ver o Brasil.

Nas pinturas de paisagem, somente o exercício técnico não poderia explicar o aparecimento de um novo olhar para a sociedade brasileira. Como arte, manifestam o aparecimento de uma nova atitude diante do mundo, registram as oscilações das idéias e das formas de expressão em mudança. As pinturas de paisagem não representam apenas um estilo artístico, mas a sistematização de uma vivência. Os artistas viram, nas paisagens pintadas, a descoberta da natureza como fenômeno estético, no mais amplo significado da apreensão, consubstanciando o instante na vontade totalizadora da arte que se manifesta.

Estas obras se oferecem através de pontos de vista, ângulos ou planos que quebram a linearidade e a rigidez clássicas, convidando o vedor a uma relação visual mais rica de possibilidades fruitivas, em que se ampliam mais livremente as suas disponibilidades para a experiência dos sentidos.

Portanto, nas pinturas de paisagem observa-se a obra de arte como uma atividade integrada às demais formas do trabalho humano, dentro do contexto social em que ocorre, e, ao mesmo tempo, com a especificidade de uma produção que busca sua expressão autônoma — uma união entre arte e artista e visão da natureza.

Tudo na pintura de paisagem, e no sistema artístico em que ela existe, contribui para que se crie esta ilusão de unidade. Por outro lado, se desenvolve uma série de soluções, estabelecidas através de regras de composição, traços estilísticos que visam criar essa ilusão de unidade entre as contradições e tradições da sociedade que existem na trama da obra. Contudo, ainda que estas pinturas possam revelar os antagonismos e permitam o questionamento da estrutura social de sua época, a abertura da obra, facilmente, possibilitará também que ela seja assimilada. Os pintores de paisagem souberam, em suas obras, ser um dos pólos decisivos do desenvolvimento de uma dialética, a qual revelou as contradições em que operava a sociedade da época.

Os pintores de paisagem buscaram a inovação, interferindo sobre o seu tempo — o gesto

criador instaura a possibilidade do fazer, com que o homem constrói a si próprio, enquanto transforma o mundo. A inovação surgiu na obra pictográfica das paisagens como um estilo que expressa a consciência de uma época. A representação das paisagens evoca os prazeres da imaginação, que pode entreter com idéias de objetos visíveis quando os objetos não estão diante dos olhos do fruidor, mas são chamados à sua memória ou surgem em agradáveis visões de objetos que, ou estão ausentes, ou são fictícios. As pinturas de paisagem evocam um panorama imaginário que reorganizava os motivos arquiteturais ou a topografia reconhecível dentro de um espaço cenográfico que oferece algum tipo de apelo fantasioso.

As pinturas de paisagem da arte no Brasil apresentam uma estrutura que antecipa os pressupostos de “obra aberta”, na medida em que (re)velam soluções de pesquisa formal, em elementos diversificados em formas eminentemente plásticas.

Assim, conforme dito na abertura deste ensaio, nossa proposta é a de levantar questões e condições para que sejam analisados com maior vigor os eventos e sistemas que fizeram a produção artística no Brasil na pintura de paisagem, a partir do século XVI, considerando-se que esta abordagem estudamo-la isoladamente, negando-lhe a interdependência na construção da visualidade brasileira.

Espera-se que esta monografia gere desdobramentos e contribua para o preenchimento de uma lacuna na historiografia da arte brasileira, buscando estabelecer analogias e correlações das fontes que geraram o surgimento da forma, na produção artística de um Brasil que trilha o seu caminho imagético, não exteriormente, mas como matéria de referência, que expressa uma época e uma sociedade construída imageticamente e estudada pela visualidade a nível explicativo e não apenas por imagens sociais ilustrativas. A visão do Brasil oferece-se como pretexto e como tema que, com o passar dos séculos, tornaram-se em visões paradisíacas, na mais significativa de todas as invenções européias. São configurações, cujos significados triunfam, em ação histórica que extrapolam aquelas anteriormente estabelecidas em antigos vínculos estéticos, distanciados do novo código visual, metaforicamente, explorado por ser revelado em uma “Paisagem: Caráter e Natureza do Brasil”.

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício de Almeida (org.). *Natureza e sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1992.
- AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1993.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo, Tenenge, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro, 2 vol., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- _____. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. Tradução de Pedro Jordão, Lisboa, Editorial Teorema, 1988.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.
- _____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- AUGEL, Moema Parente. *Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. São Paulo, Editora Cultrix, 1980.
- AZEVEDO, Artur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danensi, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BAEZ, Elizabeth Carbone. Academia e seus modelos. In: *Academismo/Projeto Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini (e outros), São Paulo, UNESP/HUCITEC, 1988.
- BARATA, Mário. Considerações sobre a Pintura e Escultura no II Reinado e sobre a necessidade de melhor conhecimento da contribuição dos Artistas Itinerantes ou Imigrantes no Brasil. In: *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*, vol. I, Rio de Janeiro, IHGB, 1984.
- _____. Século XIX: Transição e início do século XX. In: *História da Arte no Brasil*, vol. I, São Paulo, Instituto Walter Moreira Sales, 1983.
- BARCA, Don Pedro Calderón de la. *Obras Completas: Autos Sacramentales*. Tomo III, Madrid, Aguilar, s.d.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. Tradução de Plínio Augusto Coelho, São Paulo, EDUSP, 1991.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Tradução de José Saramago, Lisboa, Editorial Estampa, 1979.
- BECK, Hanno. A arte descobre um continente. In: *Artistas alemães na América Latina: pintores naturalistas do século XIX ilustram em continente*. (catálogo), Berlim, Instituto Ibero Prussiano, 1978.
- BERGER, John. *Modo de Ver*. Lisboa, Edições 70, 1972.
- BERLIN, Isaiah. *Limites da Utopia: capítulos da história das idéias*. Tradução de Valter Lellis Siqueira, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufração com espectador*. Tradução de Manuel Loureiro, Lisboa, Vega, s.d.

- BOORSTIN, Daniel J. *Os descobridores: de como o homem procurou conhecer-se a si mesmo e ao mundo*. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa, Gradiva, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BOUYER, Marc, DUVIOLS, Jean-Paul. *Le théâtre du nouveau monde: les grands voyages de Théodor de Bry*. Paris, Gallimard, 1992.
- BRASIL, Assis. *Nassau: Sangue e amor nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed., 1990.
- BRIGGS, Frederico Guilherme. *Souvenir: lembrança do Brasil*. Rio de Janeiro, SAGEDRA, s.d.
- BRUNEL, Pierre. O homem e seus testemunhos. In: *O que é literatura comparativa?* Tradução de Célia Berrettini, São Paulo, Perspectiva, 1990.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da Arte*. Tradução de Armandina Puga, Lisboa, Editorial Presença, 1986.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta do achamento do Brasil. In: *Novo Manual de Português*. 4. ed., Rio de Janeiro, Editora Globo.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Porto, Livraria Figueirinhas, 1978.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1983.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CASINI, Paolo. *As filosofias da natureza*. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luis Leitão, Lisboa, Editorial Presença, 1987.
- CASSIRER, Ernest. *A filosofia do Iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral, Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- _____. *La filosofía de la ilustración*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- CAVALCANTI, Carlos (coord.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília, Instituto Nacional do Livro, s.d.

- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Retratos do Paraíso: Frans Post 1612-1680*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1990.
- CERVANTES SAAVEDRA. Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1983.
- CHARBONNEAU, Bernard. *O jardim da Babilônia: os campos, as cidades, as regiões e o sentimento da natureza na sociedade moderna*. Tradução de José Carlos Costa Marques, Porto, Edições Afrontamento, s.d.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias, São Paulo, Editora Moraes, 1984.
- CLARK, Keneth. *Paisagem na Arte*. Tradução de Rijo de Almeida, Lisboa, Editora Ulissea, 1961.
- COELHO, Teixeira. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- COSTA, Lygia Martins. A paisagem na pintura. In: *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes (1938-1939)*, Rio de Janeiro, MNBA, 1942/44.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. *O retrato feminino na Pintura Brasileira: 1800-1950. Do realismo ao romantismo, análise estética e sociológica*. São Paulo, 1985. (Dissertação, Mestre, Universidade de São Paulo, 268 p.).
- CUNHA, Isabel Maria Ferin. *Do mito à análise documentária*. São Paulo, EDUSP, 1990.
- CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Panoramas e cosmoramas: distrações populares do Segundo Reinado. In: *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Vol I, Rio de Janeiro, IHGB, 1984.
- _____. (org). *Rio de Janeiro - Impressões de viajantes nos séculos XVI-XIX*. Rio de Janeiro, IHGB, 1992.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CZAJMOWSKI, Jorge. Arquitetura e mimesis. In: *Caderno Cinza*. Rio de Janeiro, Rio-Arte, 1984.

- DEBRET, Jean Baptist. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet, vol. 2, São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Tradução de Luiz Orlandi, Campinas, Papirus, 1991.
- _____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT. *Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências das Artes e dos Ofícios*. Tradução de Fulvia Maria Luiza Monteiro, São Paulo, Editora UNESP, 1989.
- DIDEROT, Denis. *Da interpretação da natureza e outros escritos*. Tradução de Magnólia Costa Santos, São Paulo, Iluminuras, 1989.
- _____. *Investigación nas filosofias sobre el origen y naturaleza de lo Bello*. Buenos Aires, Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, 1981.
- _____. *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid, Editorial Tecnos, 1988.
- _____. *Salons (Belas Artes)*. Tradução F.A. Machado da Silva, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1951.
- DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII - uma introdução*. Campinas, Papirus, 1992.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. Tradução de Antonio Teles, Rio de Janeiro, Companhia Editora Forense, s.d.
- EULÁLIO, Alexandre. *Literatura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo, Editora Ática, 1986.
- _____. *Ver a cidade*. São Paulo, Nobel, 1988.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica ao Rio Negro*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, s.d.

- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986.
- FRANÇA, José Augusto. *História da Arte Ocidental 1780- 1980*. Lisboa, Livros Horizonte, 1987.
- FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Tradução de Humberto D'Ávila e Adriano Gusmão, Lisboa, Edições Livros do Brasil, s.d.
- _____. *A realidade figurativa*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre. *El retrato*. 2. ed., Madrid, Ediciones Cátedra.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro, Typographia Róhe, 1916.
- FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker, São Paulo, Editora UNESP, 1991.
- GIL, Fernando. *Mimesis e negação*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Círculo do Livro, 1972.
- GONÇALVES, Aguinaldo J. "Ut pictura poesis": uma questão de limites. *Revista USP*, n. 3, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1989.
- GONZAGA-DUQUE. *Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, H. Lombaerts, 1880.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papirus, 1991.
- GUICCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso: o Novo Mundo*. Tradução de Josely Vianna Baptista, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. Rio de Janeiro, IHGB, 1977.
- _____. A pintura no Brasil holandês. In: *Revista do IHGB*, n. 35, Rio de Janeiro, IHGB.
- _____. Na Holanda, com Frans Post. In: *Revista do IHGB*, n. 235, Rio de Janeiro, IHGB.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *História da Arte e movimentos sociais*. Tradução de Antonio José Massano, Lisboa, Edições 70, 1978.

- HAMOND, Graham Eden. *Os diários do almirante Graham Eden Hamond*. Tradução de Paulo F. Geyer, Rio de Janeiro, Editora J. B., 1984.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Angela Figuera, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa, Lisboa, Edições 70, 1990.
- HERRERO, David Estrada. *Estética*. Barcelona, Editorial Herder, 1988.
- HOLANDA, Sergio Buaque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. São Paulo, Editora Brasileira, 1991.
- _____. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1991.
- _____. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Companhia das Letras/Editora Nacional, 1969.
- HOLMES, Richard. *Seguindo viagem*. Tradução de Fernando Vugman, São Paulo, Editora Globo, 1991.
- HUMBOLDT, Alejandro de. *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Caracas, Monte Avila Editores, 1991.
- HUYSMANS, J. K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- ISENBHURG, Teresa (org). *Naturalistas italianos no Brasil*. São Paulo, Icone/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- JANSON, H. W., JANSON, Anthony F. *Iniciação à História da Arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- JOLY, Fernand. *A cartografia*. Tradução de Tania Pellegrini, Campinas, Papyrus, 1990.
- LACOMBE, Américo Jacobina (org.). *Cartas de Karl Friedrich Philipp von Martius a Paulo Barbosa da Selva*. Rio de Janeiro, IHGB, 1991.

- LACOSTE, Yves. *A geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra*. Tradução de Maria Cecília França, Campinas, Papirus, 1989.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho, São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LEACH, Eleonor Winson. *The rhetoric of space*. New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A pintura no Brasil holandês*. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1967.
- _____. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.
- LETTS, Rosa Maria. Acenos históricos sobre a representação da paisagem noturna italiana. In: *Catálogo Itália ao Luar*, Roma, De Luca Edizione d'Arte, 1989.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira, Lisboa, Edições 70, 1986.
- LEVOR, Gill, RICHARDSON, Margaret. *The architect as artist*. London, Rizzoli, New York, 1984.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1980.
- LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidade: formas e sombras*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1980.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1991.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo, Atual, 1986.
- LORENZ, Konrad. *Os oito pecados dos mortais do homem civilizado*. Tradução de Henrique Beck, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona, Editorial Ariel, 1990.
- MARÍN, José Luis Morales y. *Diccionario de Iconología y simbología*. Madrid, Taurus Ediciones, 1986.
- MARINO, João (org.). *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1984.

- MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. *Como se deve escrever a história do Brasil*. Rio de Janeiro, IHGB, 1991.
- _____. *Frey Apollonio: um romance do Brasil*. Tradução de Erwin Theodor, São Paulo, Editora Brasiliense, 1992.
- MARX, Karl, ENGELS. *Sobre literatura e arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1971.
- MASP. *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros (séculos XVII e XX)*. São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand, 1987.
- MATTA, Roberto da. *A casa e a Rua*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, 1991.
- MELLO, José Antonio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1987.
- MELLO JÚNIOR, Donato et al. *Vítor Meireles de Lima 1832- 1903*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1982.
- MENDONÇA, Knauss de. *O Rio de Janeiro da Pacificação*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal da Cultura, Turismo e Esportes, 1991.
- METZ, Christian et al. *A análise das imagens*. Tradução de Luis Costa Lima e Priscila Vianna de Siqueira, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- MICHELI, Gianni. Natureza. In: *Enciclopédia*. Vol. 18, Einaudi, Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Imagens do Brasil Holandês 1630- 1654*. Brasília, Minc/FNpM, 1987.
- MORETTO, Fúlvia Maria Luiza (org.). *Os devaneios do caminhante solitário: Jean Jacques Rousseau*. Brasília, UnB, 1991.
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Aspectos da paisagem brasileira*. (catálogo). Rio de Janeiro, MEC/MNBA, 1977.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da Arte*. Tradução de Otávio de Mendes Cajado, São Paulo, Cultrix, 1978.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1983.
- PÄCHT, Otto. *História del arte y metodologia*. Madrid, Alianza Forma, 1989.

- PADRÓN, Francisco Morales. *Los conquistadores de América*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Paris, Les Editions de Minuit, 1975.
- _____. *Significado nas Artes Visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese, São Paulo, Perspectiva, 1979.
- PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Tradução de Flávia Cristina de Souza Nascimento, Campinas, Papirus, 1988.
- PEREIRA, Margareth da Silva. A Arquitetura Brasileira e o mito. In: *Gávea n. 8*. Rio de Janeiro, PUC-RJ, 1990.
- PARET, Peter. *Art as History*. New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vinte Luas: viagem de Paulmier Gonneville ao Brasil - 1503-1505*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- PIJOAN, José, NUÑO, Juan Antonio Gaya. *Arte Europeo de los siglos XIX y XX*. Madrid, Sumana Artis/Editora Espasa Calpe, 1989.
- PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1982.
- PRESTON, Percy. *A dictionary of pictural subjects from classical literature*. New York, Charles Scribner's Sons, 1983.
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Tradução de Tânia Pellegrini, Campinas, Papirus, 1991.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. 2 vol. Madrid, Ediciones Akal, 1987.
- ROBICHON, François M. Les panoramas de Champigny et Rezonville para Edouard Detaille et Alphonse Deneville. In: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*. Paris, Société de l'Histoire de l'Art français, 1981.
- RODRIGUES, José Honório. *História da história do Brasil*. Tomo I, São Paulo, Companhia Editorial nacional, 1979.
- ROSENTHAL, Michael. *British landscape painting*. Oxford, Phaidon Press Limited, 1982.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo, Siciliano, 1991.

- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou da Educação*. Tradução de Sérgio Milliet, Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1992.
- ROUSSET, Clément. *A Atni-Natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Tradução de Getúlio Puell, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989.
- _____. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum, Porto Alegre, LPM Editores, 1988.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1941.
- SÁ, Cristina (org.). *Olhar urbano, olhar humano*. São Paulo, IBRASA, 1991.
- SANTOS, Amandio Miguel dos. *A pintura elíptica de leandro joaquim: forma, contexto e significação*. Rio de Janeiro, 1991. (Monografia, Especialista, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 69 p.).
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Discurso sobre o objeto: uma poética do social*. São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e caligrafia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, 5. ed., São Paulo, DIFEL.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araújo Watanabe, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SERRES, Michel. *O contrato natural*. Tradução de beatriz Sidoux, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1991.
- SHAKSPEARE, William. *Obra Completa: comédias e peças finais*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, vol. 2., Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1988.
- SILVA, José Bonifácio Andrada de. *Memória sobre a necessidade e utilidade do plantio de novos bosques em Portugal* Rio de Janeiro, IHGB, 1991.
- SMITH, Robert C. Arte. In: *Manual Brasileiro de Estudos Bibliográficos*. Rio de Janeiro, Gráfica Editora Souza, 1949.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- SOUZA, Wladimir Alves de et al. *Aspectos da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1980.
- SPIX, Johan Baptist von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Tradução de Lucia Furquim Lahmeyer, São Paulo, Melhoramentos, IHGB, 1975.
- SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- _____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- STASTNY, Francisco. Estampas, cânones de valor e inventiva. In: *Comunicações e Artes*. São Paulo, USP, 1989.
- STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: algumas notas para a redefinição da cultura*. Tradução de Tomás Rosa Bueno, São Paulo, Companhia das letras, 1991.
- SYPPER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo*. Tradução de Maria Helena Pires Martins, São Paulo, Perspectiva, 1980.
- THEODORO, Janice. *América Barroca: temas e variações*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira/EDUSP, 1992.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. Tradução de João Roberto Martins Filho, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista do outro: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1991.
- TRABA, Martha. *Duas décadas vulneráveis nas Artes Plásticas Latino-Americanas 1950/70*. Tradução Memani Cabral dos Santos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- TURNER, Frederick. *O espírito ocidental contra a natureza: mito, história e as terras selvagens*. Tradução de José Augusto Drumond, Rio de Janeiro, Campus, 1980.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Albert Eckhout: pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644*. Rio de Janeiro, Livroarte, 1981.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984.

- WHITE, John. *The birth and rebirth of pictorial space*. London-Boston, Faber and Faber, 1987.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henrique Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Tradução de Filipe Nogueira e Maria João Freitas, Lisboa, Edições 70, 1987.
- WORRINGER, W. *Abstraccion y naturaleza*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1982.
- _____. Artes Plásticas: da antropofagia à tropicália. In: *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed., São Paulo, Editora Brasiliense.
- ZIMMERMANN-THIEL, Gisela. Paisagens tropicais do Brasil de Frans Post. In: *Humboldt n. 31*, Bonn, Editorial Inter Nationes, 1990.

ANEXOS

Nesta pesquisa, não seria possível esgotar as várias questões que se referem, diretamente, à produção imagética e à iconografia do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Entretanto, a função destes anexos será apresentar a relação das obras que revelam as questões, com as quais me defrontei. Os anexos que seguem estão, aqui, agrupados na tentativa de abrir caminho e não de fechar postulados e, com isso, revelar novos enfoques de pesquisa dentro do mesmo objeto de estudo desta Dissertação.

Esperamos que este complemento da monografia ganhe desdobramentos, e sobretudo, que a relação das obras ou identificação dos personagens seja útil a pesquisadores, contribuindo para a construção de novas teorias na historiografia da arte no Brasil e nas questões vinculadas à imagem e memorialismo..

Os anexos estão divididos em três partes e foram agrupados a partir dos temas pesquisados:

- Anexo I: apresenta um pequeno ensaio sobre a literatura artística na bibliografia brasileira;
- Anexo II: contribui para a identificação e localização de personagens ou pontos geográficos nas telas: *Morte do Padre Filipe Bourel*, *Batalha dos Guararapes*, *Batalha do Avaí e Planta da Cidade Maurícia*; e
- Anexo III: oferece a relação das obras do acervo do MNBA que apresentam paisagens nacionais por artistas brasileiros ou estrangeiros, e retratos em que se tenha construído, cenograficamente, uma paisagem tropical na categoria figura-fundo. Esclarecemos, ainda, que estas obras foram agrupadas em ordem alfabética por autor, indicando-se a que coleção pertencem no acervo do Museu. Informamos, também, que as referências de algumas obras não puderam ser acrescidas nesta listagem, pois o acervo do Museu se encontra em processo de informatização.

ANEXO I

Ensaio sobre a Literatura Artística na Bibliografia Brasileira

A bibliografia consultada para a elaboração deste trabalho é rara, se não praticamente inexistente sobre a temática específica da Pintura de Paisagem no Brasil — somente três trabalhos nacionais (publicações da Editora Pinakothec) que abordam o assunto, foram encontrados; mesmo assim, são textos monográficos, referentes a pintores específicos. Entretanto, neste Anexo, pretende-se não, de forma definitiva, esgotar os títulos relativos à literatura sobre arte no Brasil publicada em nosso território.

Ao examinarmos as publicações sobre teoria, crítica ou história da arte no Brasil, verifica-se que talvez o primeiro título a respeito seja “Arte Brasileira” de Gonzaga-Duque, em 1880. Porém, a revista *O Brazil Artístico* — revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro —, que publicava alguns trabalhos analíticos sobre arte e artistas brasileiros, com uma edição limitada em seis números, teve sua existência interrompida em março de 1858. Assinava, na época, os artigos da revista o seu principal crítico Bethencourt da Silva. Estes números iniciais foram reeditados em fac-simile, em 1911, pela tipografia Senzinga e nesta nova fase, encarta, em suas páginas originais e gráficos de artistas da época — exemplificando, citam-se as litografias de Antonio Alves do Valle Souza Pinto, irmão do pintor português Souza Pinto.

Em 1916, novamente, por autoria de Gonzaga-Duque é publicado *Graves e Frívolos* (por assumptos d’Arte), que reunia a coletânea de críticas do autor. Dezenove anos mais tarde, postumamente, aparecia, do mesmo autor, a obra *Contemporâneos – Pintores e Escultores*, reunião de artigos escritos nas revistas *Kosmos* e *Renascença* e nos periódicos *Diário de Notícias* e *O Paiz*.

No ano de 1914, Laudelino Freire apresentaria o fascículo inicial da obra *Galeria histórica dos pintores no Brasil* (impresso nas Oficinas Gráficas da Liga marítima Brasileira), sendo este primeiro número dedicado a Pedro Américo. Em 1916, o mesmo autor publicaria a obra clássica *Um século de pintura – apontamentos para a História da Pintura no Brasil de 1816 a 1916* que, à época, foi uma importante publicação de valor iconográfico.

Em 1915, o então professor da Escola Nacional de Belas Artes, dr. Araújo Viana, publicaria, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o trabalho, *Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular*.

Novamente, a revista do IHGB, em 1916, publicaria a primeira tentativa de catalogação da obra do pintor Nicolas Antoine Taunay, de autoria do historiador Affonso D'Escragolle Taunay, intitulada *Nicolau Antonio Taunay – Documentos sobre sua vida e sua obra*. Sendo republicado, no *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes* (n. 9 de 1947-1948), com novo título — *Novas Achegas à catalogação da obra de Nicolau Antonio Taunay*.

A tipografia do *Jornal do Commercio* publicaria, em 1926, a obra *João Batista da Costa*, de autoria de Carlos Rubens que, anos mais tarde, ampliaria aquele ensaio e o republicaria em 1944, pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, com novo título — *Vida e glória de Batista da Costa*.

A década de quarenta vê surgir a efervescência de publicações dedicadas a artistas brasileiros que atuaram ou nasceram no século XIX. Entre elas estão: *O pintor do romantismo – vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre* (1943) de Dioclécio Paranhos Antunes, *Pedro Américo – sua vida e suas obras* (pela Imprensa Nacional, Rio), autoria de Cardoso de Oliveira (genro do artista), *Eliseu Visconti e seu tempo* (1914, Ed. Zélia Valverdi) de Frederico Barata, *Vitor Meirelles – sua vida e sua obra* (1945, Imprensa Nacional) de Carlos Rubens e, também, do mesmo autor, *Pequena história das artes plásticas no Brasil* (1941, Companhia Editora Nacional).

Em 1944 teríamos, pela primeira vez, a publicação de um trabalho panorâmico da pintura no Brasil, abrangendo desde o período colonial até aquela década. Esta obra do professor José Maria dos Reis Júnior, de quem tive o privilégio de ser aluno, intitula-se *História da pintura do Brasil*, publicada pela Editora Leia, São Paulo.

Ressaltamos, também, obras autobiográficas de artistas, embora de gerações diferentes, que marcaram presença no panorama artístico nacional. A pioneira, de Araújo Porto-Alegre, de título *Apontamentos Biográficos*, publicada, em 1931, na *Revista Acadêmica Brasileira de Letras*. O segundo trabalho, escrito por Antonio Parreiras, denominado *História de um pintor*

contada por elle mesmo, teve duas edições; uma de 1926, compreendendo o período entre 1881 e 1926, realizada pela Tipografia Dias, Vasconcellos e Cia, Niterói e a outra em 1943, publicada pelo *Diário Oficial*, Niterói, que abrangia o período de 1926 a 1936. E em 1942, foi publicado em São Paulo o livro *Artistas pintores no Brasil*, organizado por Teodoro Braga.

Ainda nos anos 40, foi publicado (em 1949) pela Gráfica Editora Souza o *Manual bibliográfico de Estudos Brasileiros*, sob a direção de Rubens Borba e William Berrien, da Universidade de Harvard. A primeira seção do manual, assinada pelo historiador de arte norte-americano Robert Smith, consiste no rastreamento bibliográfico sobre arte no Brasil, englobando trabalhos escritos até 1942, num total de 968 itens.

Durante a década de 50, foi publicada em Porto Alegre, pela Diretoria de Artes da Divisão de Cultura/SEC-RJ (1956) uma monografia sobre *Pedro Weingartner*, de autoria de Angelo Guido. Nessa mesma década, é publicado *Missão Artística de 1816* por Afonso Taunay, na revista número 18 da DPHAN, em 1956 (foi reeditado pela UnB na década de 80). Em 1959, a *Revista do Patrimônio*, número 14, apresentaria um texto de Alfredo Galvão que analisava o trabalho de Araújo Porto- Alegre. Em 1952, houve a tentativa de realização de uma história sistemática da arte brasileira, com apenas o volume inicial intitulado *As artes plásticas no Brasil*. Editado por Rodrigo Mello Franco de Andrade, teve financiamento da Companhia Sul América e Banco Hipotecário Lar Brasileiro, no Rio de Janeiro. Já na década de 60, na publicação nº 15 do Museu do Estado da Bahia (Salvador), o museólogo José Valladares apresentaria os *Estudos de arte brasileira*, uma bibliografia comentada, compreendendo obras editadas entre 1943 e 1958, numa tentativa de dar continuidade ao trabalho iniciado por Robert Smith.

Evidencie-se, aqui, a importância da criação, em 1937, do MNBA, com a edição do seu *Anuário*, assim como a dos catálogos de suas exposições. Acrescentaria, também, como importantes fontes, os arquivos da Escola Nacional de Belas Artes e alguns artigos do mensário do Arquivo Nacional, sem esquecer dos livros de Adolfo Morales de Los Rios Filho.

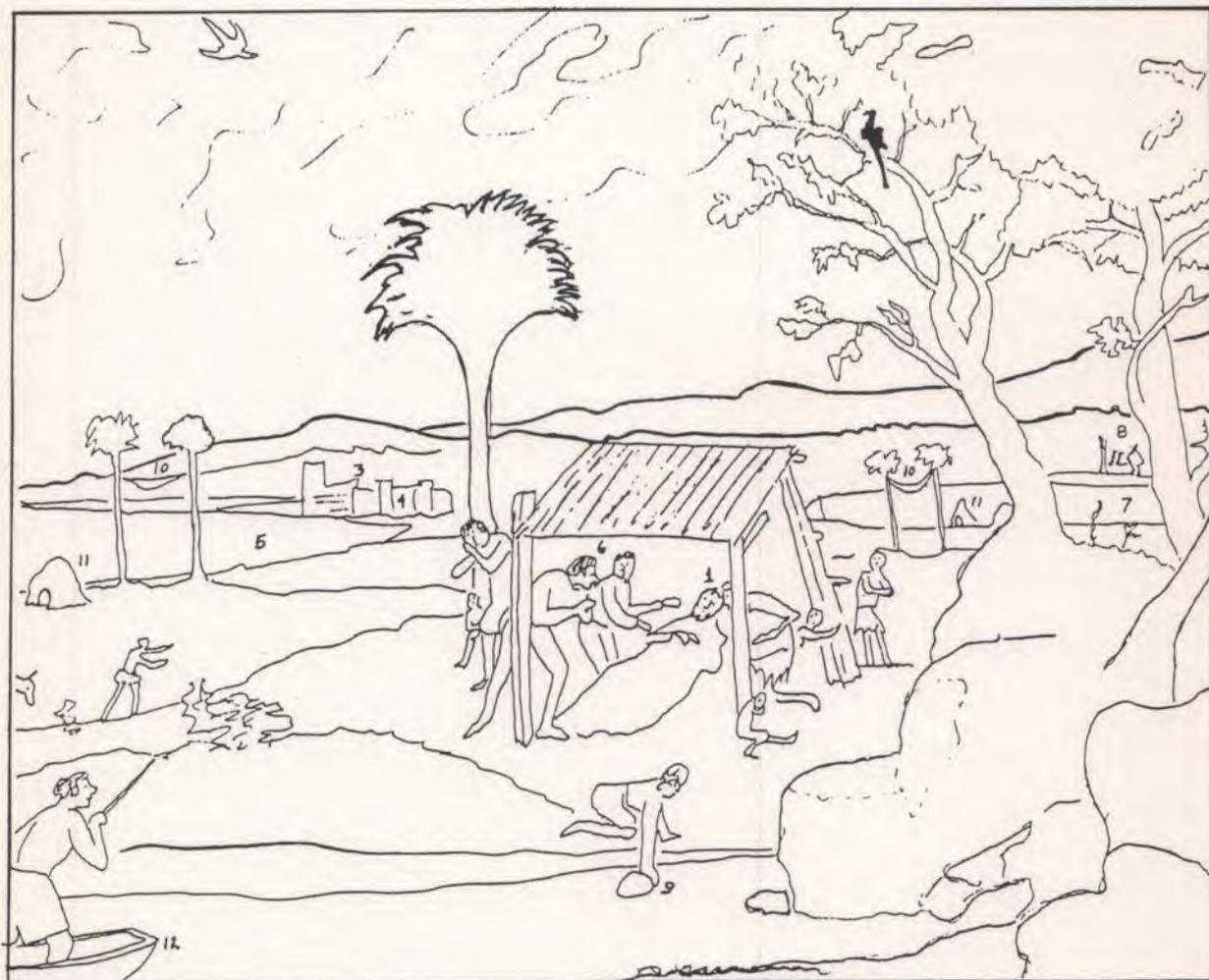
Ao final dos anos 60, e início dos 70, e pelas décadas subseqüentes, são legitimados os cursos de pós-graduação em artes plásticas — as dissertações elaboradas para a titulação

formam um novo capítulo na bibliografia da História da Arte no Brasil. Os trabalhos para título de livre-docente*, outorgado pela UFRJ e UERJ, formam um repertório que merece um estudo aprofundado desta literatura artística, em artes ou áreas afins à História da Arte, necessitando, portanto, de uma abordagem específica para a produção acadêmica desta literatura artística em nosso país. Contudo, muitos livros foram editados, consequência ou não da pós-graduação, a partir dos anos 80, sendo de fácil acesso aos pesquisadores, não necessitando, portanto, de uma citação neste pequeno ensaio.

* A Universidade Gama Filho realizará, no decorrer deste ano, entre outros, um Concurso Público de Livre-Docência, no Curso de História, com uma Área de Concentração Específica em História da Arte.

ANEXO II

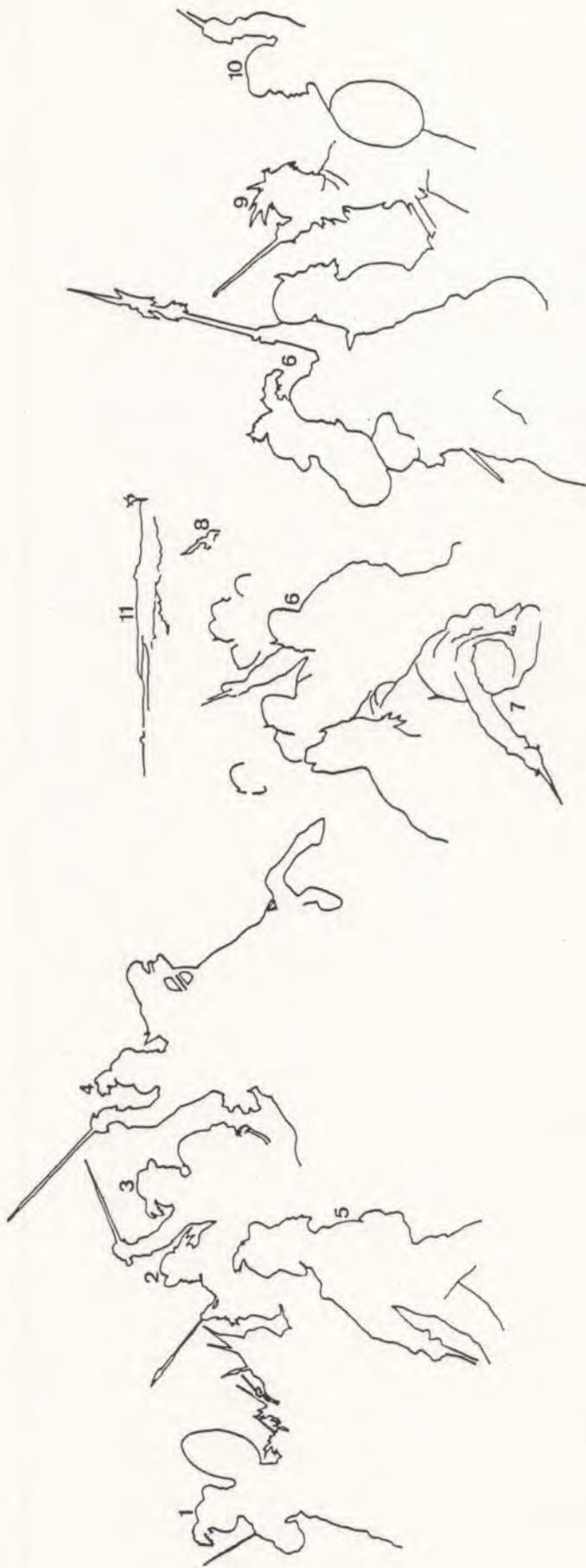
Identificação e Localização de Personagens ou Pontos Geográficos nas
Telas *Morte do Padre Filipe Bourel*, *Batalha dos Guararapes*, *Batalha do
Avai* e *Planta da Cidade Maurícia*



Morte do Padre Filipe Bourel

Texto encontrado no canto inferior direito da obra

“Padre Filipe Bourel⁽¹⁾
nascido nos anos mil e seiscentos Missionário no Brasil⁽²⁾
anteriormente ministro no Colégio da Companhia de Jesus⁽³⁾
da Bahia⁽⁴⁾
Adjacente no mar brasileiro⁽⁵⁾
Morre na presença de portugueses⁽⁶⁾
desprovido de toda assistência sacerdotal, na missão perto do lago Podi⁽⁷⁾
não muito longe de Olinda⁽⁸⁾
Rio Paraíba⁽⁹⁾
Leito⁽¹⁰⁾
Cabana⁽¹¹⁾
embarcação de brasileiros⁽¹²⁾.”



Batalha dos Guararapes

- | | | | | | |
|---|---|---|---|----|--|
| 1 | HENRIQUE DIAS, comandante dos soldados negros | 5 | ANTÔNIO DIAS CARDOSO, capitão de infantes | 9 | DOM ANTÔNIO FILIPE CAMARÃO, comandante dos soldados indígenas |
| 2 | DIAS DA SILVA, capitão de cavalaria | 6 | Grupo de soldados holandeses | 10 | DOM DJOGO PINHEIRO CAMARÃO, sobrinho do chefe indígena, posteriormente, seu substituto |
| 3 | JOÃO FERNANDES VIEIRA, comandante dos soldados brancos | 7 | PEDRO KEEWEER, coronel holandês | 11 | Cabo de Santo Agostinho |
| 4 | ANDRÉ VIDAL DE NEGREIROS, comandante dos soldados brancos | 8 | BARRETO DE MENEZES, general-em-chefe das forças brasileiras | | |



Batalha do Avaí

- | | | | | | |
|---|--|----|---|----|--|
| 1 | CÂNDIDO XAVIER ROSADO, tenente-coronel | 7 | SERAFIM, cadete, soldado brasileiro de 14 anos de idade, morto em combate em Lomas Valentinas, poucos dias depois | 11 | PEDRO AMÉRICO (auto-retrato) |
| 2 | LUIZ ALVES PEREIRA, tenente-coronel | 8 | CUNHA TELES, segundo tenente de marinha, em defesa do militar brasileiro anescaçado | 12 | SÁ E BRITO, tenente-coronel, ferido mortalmente |
| 3 | JOSÉ LUIZ MENA BARRETO, brigadeiro | 9 | Soldado paraguaio | 13 | CÂMARA, marechal, à época coronel |
| 4 | BARÃO DA PENHA, brigadeiro | 10 | ALVES PEREIRA, tenente, sobrecapando os dois estandartes paraguaios capturados | 14 | OSÓRIO, general (marquês de Herval), ferido no rosto |
| 5 | DUQUE DE CAXIAS, general, comandante-em-chefe | | | 15 | BARÃO DO TRIUNFO |
| 6 | LUIZ PEREIRA DA CUNHA, capitão-de-mar-e-guerra, de binóculo, observando a luta | | | | |

ANEXO III

Relação das obras estudadas: acervo do Museu Nacional de Belas Artes

COLEÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

- Seção de Pintura Brasileira - S.P.B.
- Seção de Pintura Estrangeira - S.P.E.
- Seção de Desenho Brasileiro - S.D.B.
- Seção de Desenho Estrangeiro - S.D.E.
- Seção de Gravura - S.G.

EMPRÉSTIMOS

- Museu Histórico Nacional

LISTAGEM DAS OBRAS

Abraham BUVELOT

Suíça 1814 - 1888

Vista da Gamboa no Rio de Janeiro, 1852

óleo sobre tela

39 x 47 cm

S.P.E.

Adolphe Théodore Jules Martial POTESMONT

França 1828 - 1883

Fundos da Baía de Guanabara

óleo sobre tela

29 x 57 cm

S.P.E.

AGOSTINHO JOSÉ DA MOTA

Rio de Janeiro, RJ 1824 - 1878

Brazil

litografia sobre papel

suporte: 63,4 x 45 cm

imagem: 45 x 27,5 cm

S.G.

Fábrica do barão de Capanema, 1862

óleo sobre cartão

34 x 51 cm

S.P.B.

AGOSTINHO JOSÉ DA MOTA

Rio de Janeiro, RJ 1824 - 1878

Mamão e Melancia, 1860 (Imagem 26)

óleo sobre tela
53 x 66,5 cm
S.P.B.

Melão e Ananás

óleo sobre tela
54 x 67 cm
S.P.B.

Orquídeas, 1876

óleo sobre papelão
48,6 x 39,9 cm
S.P.B.

ANTONIO Diogo da Silva PARREIRAS

Niterói, RJ 1860 - 1937

Canto de Praia, 1886

óleo sobre tela
55,4 x 99,4 cm
S.P.B.

Dia triste, 1929

óleo sobre tela
68 x 84 cm
S.P.B.

Gragoatá depois da trovoada, 1886

óleo sobre tela
140 x 269,5 cm
S.P.B.

Sertanejas, 1896 (Imagem 15)

óleo sobre tela
274 x 473 cm
S.P.B.

Antonio FIRMINO MONTEIRO

Rio de Janeiro, RJ 1855 - 1888

Exéquias de Camorim, circa 1879

óleo sobre tela
100 x 157 cm
S.P.B.

Paisagem de Niterói, circa 1884

óleo sobre tela
40,5 x 64,5 cm
S.P.B.

Antônio Rafael PINTO BANDEIRA

Niterói,RJ 1863 - 1896

Habitação na raiz da serra da Estrela,RJ circa 1884óleo sobre tela
27 x 45,7 cm
S.P.B.**Paisagem, 1884**óleo sobre tela
28 x 53 cm
S.P.B.**Uma chácara em Niterói**óleo sobre tela
24,5 x 46 cm
S.P.B.**AUBERT****Vistas do Rio de Janeiro tomada diante da Igreja de São Bento**buril/aguaforte sobre papel
suporte: 13,6 x 22,3 cm
imagem: 12 x 14,6 cm
S.G.**August MÜLLER**

Alemanha 1815 - Rio de Janeiro,RJ circa 1883

Retrato do mestre de Sumaca Manuel Correia dos Santos, circa 1839óleo sobre tela
80,8 x 64,7 cm
S.P.B.**AUGUSTO RODRIGUES DUARTE**

Portugal,Nespereira 1848 - Rio de Janeiro,RJ 1888

Exéquias de Atalá, 1878 (Imagem 22)óleo sobre tela
190 x 244,5 cm
S.P.B.**Autor Desconhecido** (do livro de Ferdinand Denis - Voyage au Brésil)**Indien antropophages du Brésil**aguaforte/aguatinta sobre papel
suporte: 25 x 18,4 cm
imagem: 16,4 x 10,5 cm
S.G.**Indien au Brésil faisant une offrande aux mauvais esprits**aguaforte/aguatinta sobre papel
suporte: 25 x 18,4 cm
imagem: 15,5 x 10,5 cm
S.G.

Autor Desconhecido

Escola Portuguesa, século XVIII

Morte do Padre Filipe Bourel (Imagem 6)

óleo sobre tela
110,5 x 133,5 cm
S.P.E.

Benno TREIDLER

Berlim 1857 - Século XX

Boa Vista

aquarela sobre papel
27 x 37,2 cm
S.D.E.

CHOLET**Dança dos Puris**

buril/aguaforte sobre papel (gravado sobre aço)
suporte: 21,4 x 13,4 cm
imagem: 11 x 14,9 cm
S.G.

Claude Joseph BARANDIER

França 1812 - São Paulo,SP 1867

Retrato de Carolina Callado

óleo sobre tela
115,5 x 88,7 cm
S.P.E.

Retrato do marechal João Crisóstomo Callado

óleo sobre tela
117 x 90 cm
S.P.E.

Retrato do tenente-general Lázaro José Gonçalves

óleo sobre tela
116,5 x 96 cm
S.P.E.

David TENIERS (o jovem)

Holanda, século XVII

A guerra

óleo sobre tela
73 x 95 cm
S.P.E.

DÉCIO Rodrigues VILLARES

Rio de Janeiro,RJ 1851 - Rio de Janeiro,RJ 1931

Moema

óleo sobre tela
143 x 224 cm
S.P.B.

Domingos GARCIA Y VASQUEZ

Espanha 1859 - Rio de Janeiro,RJ 1912

A Pesca, 1883

óleo sobre tela

53 x 87,5 cm

S.P.B.

ELISEU D'Angelo VISCONTI

Itália 1866 - Rio de Janeiro,RJ 1944

Mamoeiro

óleo sobre tela

91,8 x 73 cm

S.P.B.

EMIL BAUCH

Alemanha 1823 - fim do séc. XIX

Pernambuco - Alfândega

litografia

suporte :54,3 x 75,6 cm

imagem : 29,1 x 53,9 cm

S.G.

Pernambuco - rua da Cruz

litografia

suporte :54,2 x 75,3 cm

imagem : 29,2 x 53,9 cm

S.G.

Pernambuco - rua da Cruz

litografia

suporte :54,2 x 75,6 cm

imagem : 29,2 x 53,9 cm

S.G.

Pernambuco - largo da Matriz da Boa Vista (Imagem 16)

litografia

suporte :54,2 x 75,1 cm

imagem : 28,7 x 63,7 cm

S.G.

Pernambuco - caes da ponte D'Uchoa

litografia

suporte :54,2 x 75,0 cm

imagem : 29,2 x 54,0 cm

S.G.

Pernambuco - ponte de Manguinhos

litografia

suporte :54,2 x 75,0 cm

imagem : 29,2 x 54,0 cm

S.G.

EMIL BAUCH

Alemanha 1823 - fim do séc. XIX

Pernambuco - largo do Corpo Santo

litografia

suporte :54,8 x 75,1 cm

imagem : 29,2 x 53,9 cm

S.G.

Pernambuco - rua do Crespo

litografia

suporte :54,3 x 75,0 cm

imagem : 29,2 x 53,9 cm

S.G.

Pernambuco - largo do Theatro e Palácio do Governo

litografia

suporte :54,2 x 75,0 cm

imagem : 29,2 x 53,0 cm

S.G.

Pernambuco - ponte Pensil do Caxangá

litografia

suporte :54,2 x 75,3 cm

imagem : 29,1 x 54,0 cm

S.G.

Pernambuco - Olinda

litografia

suporte :54,2 x 75,1 cm

imagem : 29,2 x 54,0 cm

S.G.

ESTEVIÃO Roberto SILVA

Rio de Janeiro,RJ circa 1841-1891

Frutas, 1888

óleo sobre tela

66,2 x 55,2 cm

S.P.B.

Natureza Morta, 1889

óleo sobre tela

47 x 55 cm

S.P.B.

Natureza Morta, 1891 (Imagem 25)

óleo sobre tela

85 x 65 cm

S.P.B.

ESTEVIÃO Roberto SILVA

Rio de Janeiro,RJ circa 1841-1891

Orquídeas, 1888

óleo sobre tela
63 x 44 cm
S.P.B.

Félix ÉMILE TAUNAY

França 1795 - Rio de Janeiro,RJ 1881

Descoberta das águas termais de Pirapetinga

óleo sobre tela
177,5 x 135 cm
S.P.B.

Mata reduzida a carvão, circa 1850

óleo sobre tela
134 x 195 cm
adquirido em 1879
S.P.B.

O caçador e a onça

óleo sobre tela
173 x 135 cm
S.P.B.

Vista da Mãe d'Água, circa 1840

óleo sobre tela
115 x 88 cm
S.P.B.

Ferdinand KRUMHOLZ

Dvorce,Suíça 1820 - Berna,Suíça 1878

Retrato da condessa de Iguazú em 1852

óleo sobre tela
116 x 90 cm
S.P.E.

Retrato de Manuel Araújo Porto Alegre

óleo sobre tela
128,5 x 98 cm
S.P.E.

Francisco AURÉLIO DE FIGUEIREDO e Melo

Areia,PB 1856 - Rio de Janeiro,RJ 1916

Pátio da Casa dos Contos, 1894

óleo sobre tela
44 x 55,2 cm
S.P.B.

Francisco AURÉLIO DE FIGUEIREDO e Melo

Areia, PB 1856 - Rio de Janeiro, RJ 1916

Pico de Italocolomi, 1894

óleo sobre tela
51 x 70 cm
S.P.B.

FRANCISCO Joaquim Gomes RIBEIRO

Portugal circa 1855 - (?) circa 1900

Paisagem com o morro do Corcovado, Rio de Janeiro, RJ

óleo sobre tela
20 x 30 cm
empréstimo do Museu Histórico Nacional em 1984

François Auguste BIARD

Fontainebleau, França 1798/99 - 1882

Retrato de Mulher

óleo sobre tela
214,5 x 159 cm
S.P.E.

François MOREAUX

França 1807 - 1860

Retrato de Menina (Imagem 20)

óleo sobre tela
163 x 100 cm
S.P.E.

FRANS Janszoon POST

Holanda 1612 - 1680

Engenho de cana

óleo sobre tela
90,8 x 115,5 cm
S.P.E.

Igreja de São Cosme e São Damião em Igarapu

óleo sobre madeira
33,4 x 41,4 cm
S.P.E.

Mocambos

óleo sobre madeira
34 x 51 cm
S.P.E.

Olinda (Imagem 4)

óleo sobre tela
79 x 111,5 cm
S.P.E.

FRANS Janszoon POST

Holanda 1612 - 1680

Paisagem da Paraíba

óleo sobre madeira
45,4 x 53,7 cm
S.P.E.

Paisagem de Pernambuco

óleo sobre madeira
34,3 x 47,3 cm
S.P.E.

Paisagem de Várzea

óleo sobre madeira
38 x 57,2 cm
S.P.E.

Profecturae Omnium Sanctorum

buril/aguaforte
suporte: 38,2 x 52,7 cm
imagem: 37,3 x 51,1 cm
S.G.

Vista de um engenho de cana-de-açúcar

óleo sobre madeira
25,7 x 41,4 cm
S.P.E.

Frederico Guilherme BRIGGS**Panorama da cidade do Rio de Janeiro I, 1837**

litografia colorida a mão sobre papel
suporte: 60 x 86 cm
imagem: 34 x 60 cm
S.G.

Panorama da cidade do Rio de Janeiro II, 1837

litografia colorida a mão sobre papel
suporte: 60 x 86 cm
imagem: 34 x 60,1 cm
S.G.

Panorama da cidade do Rio de Janeiro III, 1837

litografia colorida a mão sobre papel
suporte: 58,5 x 87,3 cm
imagem: 32,5 x 60,6 cm
S.G.

Panorama da cidade do Rio de Janeiro IV, 1837

litografia colorida a mão sobre papel
suporte: 58,5 x 86 cm
imagem: 34 x 60,8 cm
S.G.

Giovanni Battista CASTAGNETO

Itália 1851 - Rio de Janeiro,RJ 1900

Canoa a seco na praia em Angra dos Reis,RJ 1886

óleo sobre madeira

empréstimo do Museu Histórico Nacional em 1984

Coqueiros à Beira-mar, 1895

óleo sobre madeira

32,1 cm 40,3 cm

S.P.B.

Marinha, 1886

óleo sobre madeira

34 x 60,5 cm

S.P.B.

Marinha, 1889

óleo sobre madeira

113 x 210 cm

S.P.B.

Pedras à beira-mar na praia de Icaraiá,RJ 1886 (Imagem 13)

óleo sobre tela

28 x 90,7 cm

S.P.B.

Porto do Rio de Janeiro,RJ 1884

óleo sobre tela

54,7 x 94,1 cm

S.P.B.

Gustavo DALL'ARA

Itália 1865 - 1923

Rua 1^o de março, 1907

óleo sobre tela

117 x 98 cm

S.P.B.

HENRI NICOLAS VINET

França 1817 - Niterói,RJ 1876

A cascatinha da Tijuca, 1865

óleo sobre tela

38 x 32 cm

S.P.B.

Cascata da Tijuca, Rio de Janeiro,RJ circa 1876

óleo sobre tela colada em cartão

26,5 x 41 cm

S.P.B.

HENRI NICOLAS VINET

França 1817 - Niterói,RJ 1876

Paisagem do Brasil: Luar, circa 1861

óleo sobre madeira

30 x 38 cm

S.P.B.

Vista de uma fazenda no córrego dos Índios, Santa Maria Madalena, Cantagalo,RJ, circa 1861

óleo sobre tela

45 x 55,5 cm

S.P.B.

Vista do Convento de Santa Teresa tomada do alto de Paula Matos, Rio de Janeiro,RJ, circa 1862

óleo sobre tela

30,1 x 44 cm

S.P.B.

Vista do Rio de Janeiro tomada da praia de Icarai, Niterói,RJ 1875

óleo sobre madeira

26,5 x 41 cm

S.P.B.

HENRIQUE BERNARDELLI

Chile 1858 - Rio de Janeiro,RJ 1936

Bandeirantes, circa 1855

óleo sobre tela

400 x 290 cm

S.P.B.

HIPÓLITO Boaventura CARON

Resende,RJ 1862 - Juiz de Fora,MG 1892

Paisagem de Sabará, 1891

óleo sobre tela

52 x 80 cm

S.P.B.

Praia da Boa Viagem, Niterói,RJ 1884

óleo sobre tela

50,2 x 75 cm

S.P.B.

Praia Formosa, Rio de Janeiro,RJ 1888

óleo sobre tela

38 x 54,5 cm

S.P.B.

Iluchar DESMONS

Botafogo

litografia sobre papel

suporte: 57,7 x 71,9 cm

imagem: 41,8 x 58,1 cm

S.G.

Iluchar DESMONS**Fortaleza do Leme**

litografia sobre papel
suporte: 56,7 x 71,3 cm
imagem: 41,7 x 58,3 cm
S.G.

Jean Baptiste DEBRET

Paris, França 1768 - Paris 1848

Aclamação de D. Pedro I

óleo sobre tela
46 x 69 cm
S.P.E.

Desembarque de D. Leopoldina no Brasil

óleo sobre tela
44,5 x 69,5 cm
S.P.E.

Retrato de D. João VI (Imagem 18)

óleo sobre tela
60 x 42 cm
S.P.E.

Sagração de D. Pedro I

óleo sobre tela
45 x 70 cm
S.P.E.

Jerônimo José TELES JÚNIOR

Recife, RE 1851 - 1914

Paisagem pernambucana, 1901

óleo sobre tela
46 x 55 cm
S.P.B.

Os buritis do Parnamirim, PE 1889

óleo sobre tela
40 x 60 cm
S.P.B.

João Batista PAGANI

Itália 1856 - Rio de Janeiro, RJ 1891

Orquídeas

óleo sobre tela
51,5 x 62 cm
S.P.B.

Paisagem

óleo sobre tela
74 x 110 cm
S.P.B.

João Batista PAGANI

Itália 1856 - Rio de Janeiro,RJ 1891

Paisagem de Barbacena, 1889

óleo sobre tela
48,5 x 64,8 cm
S.P.B.

Joaquim José da FRANÇA JÚNIOR

Rio de Janeiro,RJ 1838 - Poços de Caldas,MG 1890

Paisagem, 1889

óleo sobre tela
67,5 x 97 cm
S.P.E.

Johann GEORG GRIMM

Alemanha 1846 - Itália 1887

Vista do Cavalão em Niterói,RJ 1884 (Imagem 12)

óleo sobre tela
110 x 85 cm
S.P.B.

Johann Moritz RUGENDAS

Augsbourg,Áustria 1802 - Weilheim,Áustria 1858

Rio Inhomirim

litografia sobre papel
suporte: 33,6 x 50,7 cm
imagem: 28,7 x 33,9 cm
S.G.

Rio Panayba

litografia sobre papel
suporte: 31,2 x 46,4 cm
imagem: 27 x 33,5 cm
S.G.

Vista do Rio de Janeiro (Pão de Açúcar)

desenho sobre cartão
17 x 37,3 cm
S.D.E.

JOSÉ CORREIA DE LIMA

Minas Gerais,MG 1814 - Rio de Janeiro,RJ 1857

Compositor e maestro Francisco Manuel da Silva e ruas enteadas, 1850

óleo sobre tela
238 x 175 cm
S.P.B.

**Retrato do intrépido marinheiro Simão,
carvoeiro do vapor pernambucanos, circa 1853/57**

óleo sobre tela
93,1 x 72,6 cm
S.P.B.

José Ferraz de ALMEIDA JÚNIOR

Itu,SP 1850 - Piracicaba,SP 1899

Caipiras negaceando, 1888

óleo sobre tela
280 x 215 cm
S.P.B.

O derrubador brasileiro, 1879

óleo sobre tela
225 x 185 cm
S.P.B.

JOSÉ MARIA DE MEDEIROS

Portugal 1849 - Rio de Janeiro,RJ 1926

Iracema, 1884

óleo sobre tela
166 x 249 cm
S.P.B.

LEANDRO JOAQUIM

Rio de Janeiro,RJ circa 1738 - Rio de Janeiro,RJ circa 1798

Aqueduto de Santa Tereza e lagoa do Boqueirão, circa 1790 (Imagem 7)

óleo sobre tela
86 x 105 cm
empréstimo do Museu Histórico Nacional

Igreja e praia da Glória, circa 1790 (Imagem 8)

óleo sobre tela
86 x 105 cm
empréstimo do Museu Histórico Nacional

Pesca da baleia na baía do Rio de Janeiro, circa 1790

óleo sobre tela
86 x 105 cm
empréstimo do Museu Histórico Nacional

LEONCIO da Costa VIEIRA

Rio de Janeiro,RJ 1852 - Rio de Janeiro,RJ 1881

Natureza Morta (laranjas e tangerinas), 1880

aquarela sobre papel
26,5 x 40 cm
S.P.B.

Natureza Morta (melancia e bananas), 1880

aquarela sobre papel
42 x 58,5 cm
S.P.B.

Natureza Morta (melancia e cajus), 1880

aquarela sobre papel
62 x 44,5 cm
S.P.B.

LEONCIO da Costa VIEIRA

Rio de Janeiro,RJ 1852 - Rio de Janeiro,RJ 1881

Natureza Morta (melancia e flores), 1880

azulela sobre papel
50 x 68 cm
S.P.B.

Natureza Morta (Nêsporas), 1880

azulela sobre papel
20 x 28 cm
S.P.B.

Orquídeas, 1880

azulela sobre papel
59,5 x 42 cm
S.P.B.

Paisagem, 1880

azulela sobre papel
59,5 x 42 cm
S.P.B.

LEPETIT**Rio de Janeiro**

buril/aguaforte sobre papel
suporte: 21,2 x 13,5 cm
imagem: 11,6 x 14,4 cm
S.G.

Vista do topo do Aqueduto (Arcos da Lapa)

buril/aguaforte sobre papel
suporte: 21,9 x 13,9 cm
imagem: 11,5 x 13,6 cm
S.G.

Vista do Rio de Janeiro tomada do Convento de Santa Tereza

buril/aguaforte sobre papel
suporte: 22,4 x 13,7 cm
imagem: 11,5 x 14 cm
S.G.

Louis Auguste MOREAUX

França 1817 - 1877

Retrato da atriz Lagrame, na peça "Norma"

óleo sobre tela
260 x 174 cm
S.P.E.

Ludwig VALENTA

Áustria 1893 - 1948 (?)

Paisagem (Jurujuba)

óleo sobre tela
80 x 80 cm
S.P.E.

Luis GRANER Y ARRUFÍ

Espanha 1867 - 1929

Nascer do dia na lagoa

óleo sobre tela
160 x 305 cm
S.P.E.

Nascer do sol

óleo sobre tela
160 x 130 cm
S.P.E.

Manuel de ARAÚJO PORTO-ALEGRE

Rio Pardo,RS 1806 - Portugal 1879

Grota, 1845

óleo sobre tela
39,2 x 27,1 cm
S.P.B.

Uma gruta, 1863 (Imagem 11)

óleo sobre tela
114,7 x 168,2 cm
S.P.B.

Uma gruta

óleo sobre madeira
14,4 x 19,3 cm
S.P.B.

Floresta brasileira, 1853

sépie sobre papel
54,5 x 82 cm
S.D.B.

Martin-Leon BONEO

Argentina

Vista da entrada do Jardim Botânico

óleo sobre tela
145 x 104 cm
S.P.E.

Vista do Jardim Botânico do Rio de Janeiro

óleo sobre tela
89 x 145 cm
S.P.E.

MODESTO BROCOS y Gómez

Espanha 1852 - Rio de Janeiro,RJ 1936

Engenheiro de mandioca

óleo sobre tela
54 x 75 cm
S.P.B.

MODESTO BROCOS y Gómez**Paisagem**

óleo sobre tela
54 x 74 cm
S.P.B.

Redenção de Can, 1895

óleo sobre tela
199 x 166 cm
S.P.B.

MONTAUT**Chefe dos Botocudos com a sua família**

buril/aguaforte sobre papel
suporte: 21,7 x 13,5 cm
imagem: 11,7 x 15 cm
S.G.

Combate singular dos Botocudos

buril/aguaforte sobre papel
suporte: 22,2 x 13,3 cm
imagem: 10,5 x 15,5 cm
S.G.

Nicolau Antonio FACCHINETTI

Itália 1824 - Rio de Janeiro,RJ 1900

Figueira brava, 1897

óleo sobre tela
54,4 x 49 cm
S.P.B.

Lagoa Rodrigo de Freitas da estrada da Gávea, Rio de Janeiro,RJ circa 1883

óleo sobre madeira
23 x 65,2 cm
S.P.B.

Panorama do Rio de Janeiro

óleo sobre tela
100 x 300 cm
S.P.B.

São Tomé das Letras,MG 1876 (Imagem 14/detalhes Imagens 2 e 3)

óleo sobre tela
56 x 93 cm
S.P.B.

Nicolas ANTOINE TAUNAY

França 1755 - 1830

Largo da Carioca em 1916

óleo sobre tela
46,5 x 57,4 cm
S.P.E.

Nicolas ANTOINE TAUNAY

França 1755 - 1830

Morro de Santo Antônio em 1816 (Imagem 10)

óleo sobre tela
45 x 56,5 cm
S.P.E.

Praia de Botafogo em 1816 (Imagem 9)

óleo sobre tela
32 x 46 cm
S.P.E.

Retrato da família Taunay

óleo sobre tela
30,5 x 22,5 cm
S.P.E.

Oscar PEREIRA DA SILVA

São Fidélis,RJ 1865 - São Paulo,SP 1939

A palavra aos surdos-mudos, 1886 (Imagem 21)

óleo sobre tela
54 x 45 cm
S.P.B.

PEDRO ALEXANDRINO Borges

Rio de Janeiro 1864 - 1941

A copa, circa 1905 (Imagem 27)

óleo sobre tela
213 x 178 cm
S.P.E.

PEDRO AMÉRICO de Figueiredo e Melo

Arcia,PB 1843 - Itália 1905

Batalha do Avaí, circa 1877 (Imagem 24)

óleo sobre tela
496 x 998 cm
S.P.B.

A Carioca, 1882 (Imagem 19)

óleo sobre tela
205 x 135 cm
S.P.E.

PEDRO WEINGARTNER

Porto Alegre,RS 1853 - 1929

A Derrubada, circa 1889

óleo sobre tela
117 x 148 cm
S.P.B.

RODOLFO AMOEDO

Salvador,BA 1857 - Rio de Janeiro,RJ 1941

Marabá, 1882

óleo sobre tela
120 x 170 cm
S.P.B.

Natureza Morta (estudo)

óleo sobre tela
90 x 35,5 cm
S.P.B.

O último tamoio, 1883

óleo sobre tela
180,3 x 260 cm
S.P.B.

Roelandt Jacobsz SAVERY

Holanda 1576 - 1639

O Paraíso Terrestre (Imagem 5)

óleo sobre madeira
95 x 91 cm
S.P.E.

Solam FINCK**São Salvador Baya de Todos os Santos**

aguaforte sobre papel
suporte: 28,4 x 38,5 cm
imagem: 19,3 x 36,4 cm
S.G.

VÍTOR MEIRELES de Lima

Florianópolis,SC 1832 - Rio de Janeiro,RJ 1903

Estudo para o combate naval do Riachuelo, circa 1870

óleo sobre tela
77 x 154,5 cm
S.P.B.

Estudo para o Panorama da entrada da Esquadra legal na revolta da Armada: ruínas da fortaleza de Villegaignon bombardeada, circa 1894

óleo sobre tela
56,7 x 326,7 cm
S.P.B.

Estudo para o Panorama do Descobrimento do Brasil, circa 1898 - 1899

óleo sobre tela
30,5 x 328,5 cm
S.P.B.

Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro: Entrada da baía do Rio de Janeiro, circa 1885 (Imagem 17)

óleo sobre tela
56,7 x 195,4 cm
S.P.B.

VÍTOR MEIRELES de Lima

Florianópolis,SC 1832 - Rio de Janeiro,RJ 1903

**Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro:
morro da Conceição e igreja da Candelária, circa 1885**

óleo sobre tela
91,5 x 62,6 cm
S.P.B.

**Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro:
morro de Santo Antônio e ilha das Cobras, circa 1885**

óleo sobre tela
100,3 x 100,3 cm
S.P.B.

**Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro:
morro de Santo Antônio e largo do Rocio, circa 1885**

óleo sobre tela
90,4 x 225,9 cm
S.P.B.

**Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro:
morro do Castelo, circa 1885**

óleo sobre tela
100,5 x 100,5 cm
S.P.B.

**Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro:
morro do Corcovado e o Maçico da Tijuca, circa 1885**

óleo sobre tela
57 x 210 cm
S.P.B.

Primeira Batalha dos Guararapes, 1879 (Imagem 23)

óleo sobre tela
500 x 925 cm
S.P.B.

Primeira Missa no Brasil, 1860

óleo sobre tela
270 x 357 cm
S.P.B.

Uma rua da cidade do Desterro, 1851

óleo sobre tela
34,2 x 49,3 cm
S.P.B.

ACERVO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA■ **Coleção Henry Lynch**

As obras desta coleção estão guardadas no MNBA, por tempo indeterminado, em regime de comodato.

LISTAGEM DAS OBRAS

ANTONIO Diego da Silva PARREIRAS

Niterói,RJ 1869 - Rio de Janeiro,RJ 1937

Paisagem - trecho de Mata, 1896

óleo sobre madeira

32 x 27 cm

Antonio FIRMINO MONTEIRO

Rio de Janeiro,RJ 1853 - 1888

Pedra da Gávea

óleo sobre tela

90 x 72 cm

AUGUSTO RODRIGUES DUARTE

Portugal,Nespereira 1848 - Rio de Janeiro,RJ 1888

Praia do Leblon, 1886 (atribuição)

óleo sobre tela

20 x 33 cm

Autor Desconhecido

Inglaterra?

Vista da praça do Palácio, 1842

aquarela sobre papel

19 x 25 cm

BELMIRO Barbosa de ALMEIDA

Serro,MG 1858 - Paris,França 1935

Morro do Frade, Serra dos Órgãos

aquarela sobre papel

13 x 9 cm

CARLOS BALLIESTER (circa 1870 - 1927)**Por do sol com barco**

óleo sobre tela

diâmetro 13 cm

EDGAR WALTER

Rio de Janeiro,RJ 1917 - ?

Vista do bairro de Santa Tereza (atribuição)

óleo sobre tela
46 x 60 cm

EDITH P. S. de S.**Paisagem**

óleo sobre madeira
26 x 40 cm

Francisco AURÉLIO DE FIGUEIREDO e Mello

Paraíba,PB 1856 - Rio de Janeiro,RJ 1916

Mata

óleo sobre madeira
28 x 18 cm

Paisagem, 1889

óleo sobre tela
61 x 39 cm

FRANS Janszoon POST

Haarlem, Holanda 1612 - 1680

Capela do interior com grupo de escravos (posterior a 1660)

óleo sobre madeira
50 x 69 cm

Paisagem com moinho de açúcar (posterior a 1660)

óleo sobre madeira
50 x 69 cm

G. L. HALL

Inglaterra, ativo na segunda metade do século XIX

Enseada de Botafogo, vista do morro da Viúva, 1865

aquarela e guache sobre papel
32 x 60 cm

GUSTAVE James

França ? - Rio de Janeiro,RJ 1885

Índios Omágua no rio Atumã, 1879

óleo sobre tela
16 x 29 cm

HENRIQUE BERNARDELLI

Chile,Valparaíso 1858 - Rio de Janeiro,RJ 1936

Na subida da serra dos Órgãos

óleo sobre tela
47 x 38 cm

HENRIQUE BERNARDELLI

Chile, Valparaíso 1858 - Rio de Janeiro, RJ 1936

Pedra do Leme, 1909

óleo sobre tela
47 x 38 cm

Joaquim INSLEY PACHECO

Portugal, circa 1830 - Itália 1912

Paisagem, 1868 (vista do morro do Frade)

aquarela sobre papel
24 x 19 cm

Paisagem com coqueiros

aquarela e guache sobre papel
26 x 43 cm

Paisagem com negro, 1868

óleo sobre tela
59 x 49 cm

Joaquim José da FRANÇA JÚNIOR

Rio de Janeiro, RJ 1838 - Poços de Caldas, MG 1890

Paisagem (pedra do Leme)

óleo sobre tela
30 x 25 cm

João Batista CASTAGNETO

Itália, Gênova 1851 - Rio de Janeiro, RJ 1900

Igrejinha de Copacabana, 1890

óleo sobre tela
20 x 38 cm

Ilha dos Ferreiros, 1897 ou 1899

óleo sobre madeira
20 x 31 cm

Ilha dos Ratos, hoje ilha Fiscal, 1885

óleo sobre madeira
15 x 23 cm

Paisagem, 1885

óleo sobre madeira
12 x 20 cm

João BATISTA DA COSTA

Itaguaí, RJ 1856 - Rio de Janeiro, RJ 1926

Igrejinha de Copacabana, 1895

óleo sobre madeira
25 x 56 cm

Johann Jacob STEINMANN

Suíça 1800 - 1844

March's Fazendaaguatinta aquarelada sobre papel
12 x 17 cm**Plantação de café**aguatinta aquarelada sobre papel
12 x 17 cm**José BOSCALLI**

Florença, Itália 1862 - Rio de Janeiro, RJ 1945

Marinhaóleo sobre tela
53 x 114 cm**JOSÉ MARIA DE MEDEIROS**

Açores 1849 - Rio de Janeiro, RJ 1926

Lindoya, 1882óleo sobre tela
57 x 85 cm**LUIZ CHRISTOPHE**

Rio de Janeiro, RJ 1863 - Rio de Janeiro, RJ circa 1917

Praia de Copacabana, 1907óleo sobre tela
36 x 44 cm**Praia do Arpoador, 1916**óleo sobre madeira
33 x 43 cm**Nicolau Antonio FACCHINETTI**

Itália, Treviso 1834 - Rio de Janeiro, RJ 1900

Barreira do rio Soberbo, em Teresópolis, 1878

óleo sobre madeira

Cabeceiras do rio Paquequer, 1882óleo sobre madeira
36 x 23 cm**Cascata Brer-Debuyser, em Teresópolis, 1878**óleo sobre madeira
15 x 20 cm**Da Boa Vista, 1882**óleo sobre tela
24 x 35 cm

Nicolau Antonio FACCHINETTI

Itália,Treviso 1834 - Rio de Janeiro,RJ 1900

Da ilha de Paquetá para a Corte, efeito da tarde, 1886

óleo sobre madeira
11 x 30 cm

**Fazenda do capitão Antonio Francisco de Souza,
na serra da Mantiqueira, 1875**

óleo sobre madeira
31 x 70 cm

**Pequena cascata por cima da Toca dos Caçadores sobre
o rio Paquequer, 1882**

óleo sobre madeira
38 x 28 cm

Rio de Janeiro ao anoitecer, 1886

óleo sobre madeira
12 x 31 cm

Serra dos Órgãos ao amanhecer, 1899

óleo sobre madeira
12 x 30 cm

Soledade, 1880 (Imagem 28)

óleo sobre madeira
27 x 37 cm

Vista da cidade de São Tomé das Letras, 1876

óleo sobre madeira
29 x 70 cm

OTTO BUGHNER

Alemanha ?

Serra dos Órgãos com Dedo de Deus

óleo sobre tela
40 x 31 cm

PYUGDO MENECK COLON

Espanha,Barcelona 1868 - Rio de Janeiro,RJ 1937

Pão de Açúcar visto de Botafogo, 1915

aquarela sobre papel
33 x 44 cm

SCHROEDER

Dados biográficos desconhecidos

Pedra da Gávea

óleo sobre tela
23 x 32 cm

William Gore OUSELEY

Inglaterra 1797 - 1866

Capela em ruína de São Gonçalo, Rio Vermelho,BA 1839

aquarela sobre papel

20 x 33 cm

Capela de Santa Luzia, 1839

aquarela e guache sobre papel

15 x 23 cm

Fazenda

aquarela sobre papel

19 x 25 cm