

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Portella

Oitocentos

TOMO III

Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal

2ª Edição

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2014



2014

Realização da Publicação

CEFET/RJ

UFRRJ

Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle

Camila Dazzi

Isabel Portella

Projeto Gráfico

Camila Dazzi

Revisão e Editoração

Smirna Cavalheiro/ComTexto

Editoras

CEFET/RJ

DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no III Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700
O39

Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª.
Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II.
600 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-010-5


1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Portugal. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel. IV. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-010-5




9 788570 680105



40. Narrativas de Brasil: a Paisagem como Discurso

Vera Beatriz Siqueira¹



Ue maneira geral, as obras realizadas pelos artistas viajantes costumam ser interpretadas como registros, mais ou menos fiéis, da realidade representada. No caso das pinturas e gravuras feitas pelos artistas que vieram ao Brasil, a partir do século XIX, e mais particularmente após a transferência da corte lusa para o Rio de Janeiro, essa visão torna-se ainda mais comum, por conta do isolamento a que esteve submetida a colônia brasileira até então e, conseqüentemente, do desconhecimento de sua visualidade [**Figura 40.1**]. Tirando as escassas imagens produzidas no contexto da dominação holandesa no Nordeste que, a despeito de sua função documental, não deixaram de ser marcadas pela visada alegórica característica do período, ou as ainda mais antigas imagens publicadas no livro do francês Jean de Lery, que se tornou famoso pela descrição fabulosa de animais e homens, com destaque para as cenas de canibalismo indígena, pouco se conhecia, até a abertura dos portos às nações amigas, da realidade natural e cultural das terras de colonização portuguesa, posteriormente chamadas de Brasil.

Abrindo-se aos cientistas, artistas, historiadores, diplomatas de várias partes do mundo, a cidade do Rio de Janeiro – destino privilegiado dos viajantes – tornou-se uma espécie de imagem-síntese das terras portuguesas na América do Sul. No quadro dos avanços das técnicas de reprodução (primeiramente por meio de gravuras editadas em atlas e livros, depois por meio da fotografia), passaram a circular incontáveis imagens sobre os modos e as paisagens da cidade. Parte considerável do interesse por essas imagens responde, inicialmente, à já

¹ Vera Beatriz Siqueira é professora de História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. É autora dos livros **Cálculo da expressão** (Imprensa Oficial de São Paulo, 2010), **Iberê Camargo**: origem e destino (Cosac Naify, 2009), **Burle Marx** (Cosac Naify, 2001 e 2009), **Milton Dacosta** (Silvia Roesler Edições, 2004), entre outros, além de ter publicado textos em diversos livros, catálogos e periódicos, e de ter co-organizado os livros *História da Arte: ensaios contemporâneos* (EdUERJ, 2011) e *História da Arte: escutas* (Instituto de Artes, UERJ, 2011). Atuou como curadora de exposições na Fundação Iberê Camargo, Museu Lasar Segall, MAM-Rio, Paço Imperial, Museus Castro Maya. Atualmente é pesquisadora visitante junto ao The Getty Research Institute em Los Angeles.

estabelecida tradição europeia de valorização do exótico e do distante. O que conduz a uma curiosa inversão: hoje, ao olharmos para essas imagens, parecemos crer que elas sempre existiram assim, como quadros, como paisagens figuradas, identificando-se com as pinturas e gravuras que as retratam. Nessa confusão entre a cidade e sua imagem, outros nós se formam, entre os quais a aproximação entre testemunho e verdade, que se torna particularmente complicada para a percepção dessas obras de arte. Pretendo aqui desfazer um pouco desses nós, o que vai exigir um esforço – de minha parte e da parte de vocês, no sentido de me acompanhar nesse processo – de retroceder alguns passos e tentar elucidar como se construiu essa identificação, para podermos pensar de outra forma.

Começo então buscando pensar como, no quadro cultural europeu, a figuração da paisagem havia se convertido em sinônimo de natureza, pois essa identificação, construída ao longo de séculos, é essencial para a ideia que hoje temos de paisagem, associada com as sensações, os sentimentos, a emoção estética. Talvez seja necessário retroceder ainda mais e retomar, por exemplo, as descrições feitas por Heródoto da paisagem egípcia ou dos cenários de batalhas ou lendas que Homero descreve. Mas na história feita pela Antiguidade, fatos físicos como relevo, fauna e flora, tipos humanos, não chegam a se autonomizar. Não existem antes da cena que os anima. Localizam e servem para dar credibilidade aos acontecimentos. É o discurso, a narrativa, a fábula que interessam. Para os autores, portanto, bastava qualificar sobriamente os elementos geográficos do lugar, desenvolvendo, inclusive, um vocabulário bastante restrito nessa descrição, dispensando a dimensão visual – o riacho é fresco, o bosque, profundo, a planície, vasta, as árvores, altas, o rochedo, escarpado, etc. Mesmo em termos cromáticos, as descrições são econômicas, valendo-se mais dos contrastes de luz e sombra para dar conta do mundo visual grego, aos quais agregam o ocre e o vermelho, de cuja mistura surgiriam os demais tons.

Mesmo no caso dos jardins, essa natureza isolada e destinada ao uso do homem, os gregos trataram de subtrair a imagem visual. O chamado Jardim de Epicuro, por exemplo, lugar dos ensinamentos do filósofo, acabou se tornando metáfora de conhecimento e sabedoria, não dispondo de nenhuma imagem figurada. Até a Arcádia, esse lugar mítico originário, que nós imaginamos como o jardim do Éden, exuberante e expressivo, era uma região pobre, desolada, pedregosa e gelada,

sem qualquer atrativo. O que importava era a austeridade de sua natureza, cenário ideal para a criação do duplo mito da civilização purgada de seus vícios ou de suas virtudes (segundo a brilhante análise de Panofsky). Foi apenas no quadro da cultura romana que tanto os jardins quanto a Arcádia passaram a ser identificados por qualidades visuais e sensíveis, aliando-se às ideias de prazer, lazer, romance. As pastorais da poesia helenística constroem a própria concepção do “campestre”, formado por grutas, fontes, árvores, prados, outeiros e habitados por seres reais ou míticos que rememoram os acontecimentos – nas poesias, é sempre um camponês ou um fauno que se lembra e conta coisas que aconteceram, criando um clima poético de distanciamento – noção que será importante para a constituição da paisagem romântica e moderna. No momento em que começa a ser figurada, a natureza é figurada como distância.

No contexto medieval do debate sobre o estatuto da imagem – que opõe iconoclastia e idolatria –, a figuração da natureza ganha sentido moral. Nas imagens rígidas e severas dos santos, nos ícones cristãos, a natureza está ausente. Também na poesia, nada de fontes ou jardins, bosques e relvados, flores e aves. A natureza, como criação divina, era uma imagem ausente, imagem do que não podia ser pronunciado, Verdade indizível, sob risco de traição à ordem da criação de Deus (imitação que levaria à confusão entre o signo e a coisa representada). Nessa interdição, porém, residia o princípio intelectual que os artistas renascentistas viriam a desenvolver no sentido da criação da paisagem e de sua identificação com a imagem pictórica. Afinal, ao recusar a cópia, valorizava-se a criação de uma imagem artificialmente construída, cuja verdade não se baseava na cópia da natureza e sim na criação de signos plásticos análogos a ela. No Renascimento, deu-se nova direção a essa noção de criação artificial de signos análogos à natureza com a perspectiva.

Mas, é claro, era necessário mais do que a simples invenção do recurso perspectivo. Era preciso convertê-lo em forma verdadeira ou natural de percepção da natureza, para que a paisagem passasse a ser vista como um quadro, uma vista pintada. Mais que representar cada elemento visível, os quadros renascentistas dão forma àquilo que funde cada elemento, ou seja: uma paisagem. A natureza se oferece como um conjunto proposto à visão. É a ordenação da aparência que chamamos de paisagem; logo, é a lógica visual e pictórica que constitui a paisagem. O que chamamos de paisagem é essa lógica visual e não uma realidade exterior.

Entretanto, era preciso ainda mais para que se desse a identificação moderna entre natureza e paisagem, pois nas telas de Leonardo ou Rafael, a natureza continuava ocupando o posto de cenário, a paisagem se organizava, mas não se autonomizava. Era, de certo modo, periférica e acessória. Podia aparecer em alguns desenhos e esboços ou mesmo ocupar áreas marginais de grandes composições (como laterais de altares ou o lado posterior de painéis de madeira), mas nunca sozinha em telas ou afrescos acabados.

A paisagem veio a se tornar um motivo central das obras de arte a partir do início do século XVI, sobretudo nas pinturas realizadas em Veneza, nos Países Baixos e no Danúbio. Nesses três ambientes, o problema da ordenação espacial se fundia com a questão da cor. E isso não é gratuito. Porque a cor, que desde Platão e Aristóteles, estava associada aos sentidos, à sensibilidade e à sua expressão, permitiu que à paisagem viesse se juntar a experiência subjetiva e sentimental, possibilitando que se criassem elos entre o homem e a natureza. É claro que essa tendência se desenvolve dentro de alguns temas em especial, como o de São Jerônimo na selva, mas a paisagem começa a se tornar central para a compreensão do quadro, até se tornar autônoma.

A natureza alegórica de Joachin Patinir, o simbolismo algo hermético de Albrecht Altdorfer ou, de maneira especialmente relevante, o significado que perpetuamente escapa da tela *Tempestade* de Giorgione parecem apontar para a centralidade do fenômeno natural, convertendo a paisagem em acontecimento da pintura. Em todos esses casos, junto com a distância perspectiva, experimentamos a proximidade, por meio da identificação afetiva, simbólica e da contemplação. A introdução do problema da cor e da naturalidade faz com que a dimensão artificial da perspectiva (que, em último caso, é uma operação retórica, discursiva, de convencimento e ilusão) se naturalizasse, a ponto de não mais conseguirmos nos separar dela, pois a imagem construída se torna real e não podemos mais negar a sua realidade enquanto fato perceptivo.

A partir de então, e especialmente a partir do século XVII, as imagens da natureza se proliferam e geram um mercado consumidor de pinturas e gravuras de cenas naturais ou campestres. Um livro com pequena coleção de pranchas de paisagens da Antuérpia foi editado em 1608, atendendo ao gosto de uma clientela particular: os burgueses que ficavam nas cidades e cultivavam o gosto pelo prazer

do campo. Na apresentação das pranchas isso ficava explícito: “Aqui vocês, amantes da arte que não têm tempo para viajar, podem passar os olhos por lugares aprazíveis”. Vê-se a relação de paisagem e viagem que será central para compreendermos a arte dos viajantes que estiveram no Rio de Janeiro e em outras partes do país.

Os artistas viajantes que chegam ao Brasil, por suposto, não estão imunes a esse quadro de referências. Nicolas Antoine Taunay, por exemplo, exímio pintor de paisagem acadêmico, havia se dedicado a pintar cenas campestres ou paisagens, sempre com um toque cênico, que a transformava em episódio ameno e algo ligeiro. Os viajantes chegam aqui, portanto, marcados por essa tradição cultural que identifica paisagem, pintura e amenidade.

Logo isso se difunde. É o que vemos, por exemplo, na afirmação do narrador do romance *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, de 1843, quando, pouco antes de iniciar a descrição de uma cena primaveril, se desculpa com o leitor: “A descrição das cenas de natureza é a pedra de toque do escritor! Descrever estas cenas está ao alcance de qualquer gênio medíocre; mas empregar nesta pintura as verdadeiras cores precisas e nos devidos lugares é, sem dúvida, o ponto mais difícil de atingir na poesia descritiva ou na pintura. Desculpai-me, pois, se mal o vou fazer”². De um lado, a pintura é prévia, já preexistia ao discurso do escritor. De outro, só pode resultar do emprego correto e hábil das técnicas e regras da linguagem artística. Chegamos ao ponto, portanto, de identificação entre paisagem e pintura.

E assim, forja-se o transporte de uma realidade (a natureza) para a sua imagem (paisagem), garantindo-se a passagem do exterior (a realidade) para o interior (a percepção). Poderíamos supor que a comunicação perfeita entre essas esferas seria garantida pela pretensa anulação do sujeito criador (o artista, o poeta). A identificação se processaria tão mais facilmente quanto menos se notasse o dado artificioso da composição. Mas, curiosamente, de onde menos se esperava parece surgir, repentinamente, a figura do narrador, pois mesmo que ainda olhemos essas obras de artistas viajantes como se fossem realidades, identificando nelas uma perfeição representativa e desprezando a sua natureza retórica, a verdade da imagem está conectada com a credibilidade do sujeito testemunhal.

² SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. **O filho do pescador**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

Acredito, mesmo, que muito do valor estético e histórico dessa arte advenha não de sua dimensão documental e sim da exacerbação que promove do ponto de vista do narrador. Especialmente diante da realidade desconhecida e inédita da cidade colonial. Cabia aos artistas viajantes não apenas registrar determinada realidade cultural e natural, mas também convencer o público europeu da plausibilidade e veracidade de seu discurso, o que se complexifica quando pensamos que muitos dos artistas que para cá vieram estavam vinculados a missões científicas, precisando dar conta de formular a imagem de um universo desconhecido, sem precedentes visuais.

Um primeiro problema que se colocava era como ordenar e criar sentido de conjunto diante de uma realidade pouco conhecida, da qual se desconheciam os dados particulares. O estudo de cada elemento era estratégia fundamental, mas também era necessário criar estratégias formais de ordenação e significação que fizessem sentido para o público. Nem todas as tentativas foram bem-sucedidas. Lilia Moritz Schwarcz, por exemplo, refere-se ao “mal-entendido” cultural que cercou a recepção das obras de Taunay³, pois, nos salões parisienses, aquilo que para o artista era compromisso com o realismo ou com a etnografia parecia simplesmente fantasioso e irreal.

No caso das imagens do Rio de Janeiro, uma das estratégias mais recorrentes para a conquista da plausibilidade era o recurso a certos trechos de paisagem reconhecíveis – a baía de Guanabara, a enseada de Botafogo, as montanhas, a igreja da Glória, os arcos da Lapa, além de elementos característicos da flora e da fauna – que serviam como marcos referenciais do discurso. As obras dos viajantes erguem tais marcos, impõem-nos à vista, nos levando a crer que sempre estiveram por lá. A partir deles, formulam a imagem da paisagem brasileira, povoando suas imagens com afirmações da nossa “cor local”, entendida não apenas do ponto de vista mais técnico, mas, sobretudo, como certa ambiência característica, particular, pitoresca.

A cada nova imagem, reafirma-se a imagem original de uma cidade-natureza, dominada pela cor local do país. Como no trecho em que Maria Graham, viajante que esteve por aqui por volta dos anos de 1820, fala das lavadeiras do vale do Corcovado,

³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay. **Working Paper Number CBS-49-04**. Oxford: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, s/d.

“de todas as tonalidades, posto que o maior número seja de negras”, como se estivessem em um quadro, não faltando, inclusive, indicações de colorido: “E elas não enriquecem pouco o efeito pitoresco da cena. Geralmente usam um lenço vermelho ou branco em volta da cabeça, uma manta dobrada e presa ao ombro, passando sobre o braço oposto com uma grande saia. É a vestimenta favorita. Algumas enrolam uma manta comprida em volta delas, como os indianos. Outras usam uma feia vestimenta europeia, com um babadouro bem deselegante amarrado adiante”⁴. Esse elemento destoante da cena – o traje europeu – compromete o seu pitoresco justamente por se apartar de seu tom local, por se tornar inadequado para quem deseja exatamente dar conta dessa peculiaridade da cidade-paisagem.

De maneira geral, cabia aos desenhistas dessa cidade-paisagem constituí-la como imagem. Para isso, via de regra, precisavam traçar o perfil das montanhas, baía, construções características, mas também dispor os personagens, com seus trajes e perfis comportamentais típicos – escravos de ganho, tropeiros, membros da corte, militares, vendedores. Eles servem como ligação do narrador com a paisagem, atestando a sua experiência, dando conta da situação específica que o viajante vivenciou. A repetição desses elementos foi essencial para que se formasse um quadro de referências gerais, assegurando a veracidade do discurso do narrador.

Mas era preciso também que o próprio narrador se apresentasse de maneira confiável. O que muitas vezes aconteceu pela ênfase na proximidade entre viajante-narrador e naturalista. A historiadora da arte Claudia Valladão de Mattos sugere que a pintura de paisagem realizada pelos artistas viajantes que vieram ao Brasil esteve bastante vinculada ao modelo de Humboldt, que combinava arte e ciência⁵. A ciência, baseada em um método analítico, permitiria o reconhecimento dos elementos particulares e sua classificação em ordens ou sistemas, mas somente a arte seria capaz de efetuar a síntese desses elementos dispersos e apresentá-los em um olhar essencial. É claro que essa visão, que Humboldt aprende com seu mestre Goethe e com Hackert (pintor de paisagem apreciado por ambos), privilegiava certa pintura de paisagem, de raiz clássica, dedicada a produzir uma imagem-síntese, a partir do reconhecimento e análise dos elementos particulares.

⁴ GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1990, p. 161.

⁵ MATTOS, Claudia Valladão de. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. In: **Terceira Margem**, ano VIII, n. 10, 2004.

Essa concepção de pintura de paisagem na fronteira de arte e ciência permitiria ao narrador se aproximar do discurso objetivista do naturalista, além de auxiliá-lo na tarefa de criar uma imagem e oferecê-la como se sempre houvesse existido. Movido pelo ideal ilustrado da viagem, o artista-naturalista ganha uma voz impessoal e sua pintura fica parecendo o mero flagrante de uma realidade que lá já repousava. Mas nosso esforço aqui é perceber como tudo isso se trata de uma construção cultural e a linguagem não é transparente como pode parecer.

Tratava-se de criar uma imagem síntese que reunisse os diferentes elementos que a constituem. Rugendas, por exemplo, artista formado sob a influência de Humboldt, buscava em suas gravuras, reunir o máximo de referências recolhidas em desenhos preparatórios. Suas pranchas, enciclopédicas em si mesmas, buscavam apresentar “tudo”, combinando detalhismo descritivo e visão sintética, dando a sensação de que uma única imagem deveria cumprir a função de várias. A experiência pessoal do artista diante da natureza cede lugar a esse procedimento classificatório, típico do naturalista, em que o olhar sobre a paisagem já vem marcado, esquadrihado por uma lógica prévia, classificatória e colecionista [Figura 40.2].

Vejamos, por exemplo, a declaração de um personagem da novela *Olaya e Júlio*, publicada anonimamente em 1830, e atribuída a Charles Auguste Taunay. O narrador, que é um viajante estrangeiro nos sertões brasileiros, conta: “Quando eu visitava as províncias do Norte do Brasil, aconteceu que uma medonha trovoada já armada, me obrigou a correr os olhos as campinhas vizinhas à estrada, para buscar asilo. O distrito era dos mais pingues do Brasil, e vários engenhos ou fazendas estavam à vista: escolhi como era de razão, o edifício de melhor aspecto, e uma carreira em uma avenida tirada a cordel, que não desmerecia se a comparassem com as melhores da Europa, seja pela perfeição do nivelamento, seja pelo armado das nogueiras da Índia, novamente prantadas e iguais no sizo, e viçoso me levou até o pantanal da casa do dono, de nova construção, e tão elegante no desenho, e simetria nas proporções, que se avantajava a muitos chamados palácios, no mesmíssimo instante em que as primeiras pingas começavam a cair”⁶.

⁶ TAUNAY, Charles Auguste. *Olaya e Julio, ou a Periquita*. Novela publicada na revista **O Beija Flor**, números 4, 5 e 6, 1830.

A escolha da perspectiva da paisagem é, ao mesmo tempo, enunciada e encoberta. Como se a paisagem apenas requisitasse um olhar suficientemente treinado e sensível para reconhecer a unidade pictórica, revelando as regras características da pintura acadêmica: perspectiva, enquadramento, simetria, proporção e grandeza. Percebe-se, portanto, que para além da função óbvia de criar imagens do Novo Mundo que circulariam pela Europa, a arte paisagística, seja plástica seja literária, parece ter como missão revelar para nosso próprio país as “regras da sã razão”, como falou Rugendas, inexistentes ou desconhecidas por aqui. Duplamente didática, portanto, a pintura de paisagem se constrói a partir de um compromisso com a ilustração, transformando o narrador em uma espécie de guia, razão pela qual a figura do cientista naturalista ganha especial significação.

Essa relação com a ciência se renova no apreço pelas próprias técnicas de reprodução da imagem, da gravura à fotografia. No caso das primeiras imagens do Rio de Janeiro que circulavam na forma de atlas ou pranchas, costumamos ver como é justamente no momento de fazer as gravuras que as aquarelas e desenhos preparatórios ganhavam sentido e unidade. A maneira como a gravura, com sua moldura e legenda, era fabricada criava um enquadramento para a vista da cidade, transformando uma anedota visual em paisagem autêntica. No caso da imagem de Iluchar Desmons [**Figura 40.3**], o ponto de vista elevado (a voos de pássaro) e a combinação do enquadramento com a topografia carioca permitem que se limite a vista, fazendo com que o observador ao se posicionar no mesmo ponto de vista se concentre nos dados apresentados e perceba-os como se estivessem realmente ali, diante dos seus olhos. No mesmo processo, a paisagem se torna uma espécie de souvenir portátil, podendo circular por vários locais e mesmo adornar as paredes de pessoas ao redor do mundo, mas mantendo-se como realidade “distante”, “remota”, pela delimitação da vista.

De maneira semelhante, o panorama, que pressupunha exatamente afirmar a extensão da vista em detrimento do volume e da solidez dos dados representados, exigia do artista um conhecimento técnico apurado, para que se desse a autenticação da paisagem. Algumas formas de lidar com esse problema foram se desenvolvendo, como nos panoramas do Rio de Janeiro de Briggs, Ronmy e Bruford. No primeiro, o artista funde as vistas parciais pela repetição dos elementos verticais, as árvores, que servem como conectores, naturalizando a passagem de uma vista para outra. No

segundo, adota-se o modelo cartográfico na apresentação da cidade, fornecendo referências geográficas e arquitetônicas, mas sem os limites verticais, aliado ao grande céu que enfatiza a horizontalidade e a distância, necessárias para a vista arredondada do panorama. No terceiro, a cidade torna-se uma referência distante, achatada mesmo, optando-se pela vista a partir da baía e que coloca no primeiro plano as embarcações. Em todos eles percebe-se a necessidade de conciliar o detalhamento do primeiro plano com a extensão ou com uma espécie de vácuo espacial.

No caso das imagens produzidas a partir de técnicas fotográficas, a questão da autenticidade da paisagem se naturaliza, pois diante de “flagrantes” do real (ainda que não possamos falar tão nitidamente de flagrante no caso dos daguerreótipos ou das fotografias que exigiam um longo tempo de confecção), o narrador parece se retirar e se converter no intermediário ideal, objetivo. Mais do que discutir a questão do fotógrafo como artista, tema um tanto batido, me interessa pensar em como a fotografia, que despertou tanta curiosidade no Brasil desde seus primórdios, participava dessa constituição da figura do artista paisagista cientista, cuja poética parece marcada pela distância e pelo estranhamento.

Mesmo em fotografias em que aparece a figura do próprio artista na obra, ou de outras pessoas que guiam nosso olhar pela paisagem, inexiste propriamente intimidade com a natureza [Figura 40.4]. O procedimento fotográfico não apaga a “sensação de não estar de todo”, que segundo Flora Süssekind, caracterizaria o narrador das paisagens brasileiras a partir do século XIX⁷. Sensação que produz, nas imagens, uma curiosa inversão do papel do eu-narrador. Mesmo querendo se camuflar sob a visada científicista e objetivista que permitia a fotografia, reitera a característica poética dos artistas viajantes que retrataram o Rio de Janeiro: o estranhamento, que nos faz ver repetidamente a mesma cidade, a mesma paisagem, não para que a reconheçamos simplesmente, mas para que a façamos existir como visão, como imagem.

Usando uma citação do crítico literário, Viktor Chklovski, tão bem utilizada pelo historiador Carlo Guinzburg em seu livro *Olhos de Madeira: nove reflexões*

⁷ SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

sobre a distância⁸, podemos dizer que esse estranhamento, no lugar de ser um sintoma negativo ou uma falta (coisa que os historiadores da arte brasileira gostam especialmente de fazer), seria a maneira como se constitui um capítulo central na história da arte brasileira. Para o crítico russo,

para ressuscitar nossa percepção da vida, para tornar sensíveis as coisas, para fazer da pedra uma pedra, existe o que chamamos de arte. O propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa, uma sensação que deve ser visão e não apenas reconhecimento. Para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o estranhamento e a complicação da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração. Na arte, o processo de percepção é de fato um fim em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é um meio de experimentar o devir de uma coisa; para ela, o que foi não tem a menor importância.

Guardadas as distâncias necessárias dessa definição de arte como procedimento, acho possível que estendamos a reflexão e vejamos como esses artistas viajantes, através da operação simultânea de observação e estranhamento, constituem a imagem da nossa cidade – e por extensão – do Brasil, como uma cidade ou país-paisagem. As descrições paisagísticas tornam-se sinônimo do nosso país, como aparece em um conto de Pereira da Silva, de 1838, chamado “Uma paixão de artista”. O protagonista, um pintor moribundo, sente a necessidade súbita de se arriscar em um passeio por Botafogo, de onde exclama para o seu acompanhante: “Como é belo esse país! Recorda-te do golfo de Barla e dos ricos arredores de Nápoles, não há lá tanto brilhantismo e magnificência. Brasil! Brasil! Tua natureza, céu, clima e posição pressagiam-te o mais brilhante futuro”. Veem-se, portanto, sintetizadas nessa citação as principais questões de que tratei aqui: a identificação de um trecho da paisagem com o Brasil; a identificação da realidade com a sua forma de percepção; a figuração de uma paisagem, mas também de um narrador, que se vale da observação e do estranhamento (no caso em forma de visão extasiada) para constituir um futuro para essas imagens, uma duração, que as colocam no nosso devir, fazendo-as persistir.

⁸ GUINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



Figura 40.1 - Arnaud Julien Pallière, *Vista do Rio de Janeiro*, c. 1817-1826.



Figura 40.2 - Johann Moritz Rugendas, *Serra dos Órgãos*, c. 1820-25.

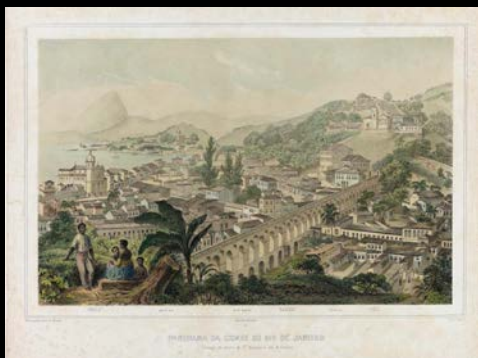


Figura 40.3 - Iluchar Desmons, parte do *Panorama do Rio de Janeiro a voo de pássaro*, c.1855.



Figura 40.4 - Marc Ferrez, *Vista de fora da baía de Guanabara ao lado de Niterói*, c.1890.