



AS “PITORESCAS” FLORESTAS DA MATA ATLÂNTICA NAS PAISAGENS DOS VIAJANTES

Ana Marcela França de Oliveiraⁱ

Pós-doutoranda no Centro de Estudios de la Argentina Rural

Universidad Nacional de Quilmes

CONICET/ CEAR- UNQ (Argentina)

RESUMO

No presente artigo busco analisar alguns dos primeiros registros estrangeiros feitos sobre parte das florestas litorâneas do atual bioma Mata Atlântica, apontando para o fato de como esse olhar ajudou a construir o que se compreende atualmente como a sua paisagem, em seu sentido biofísico e cultural. Em específico trato dos registros realizados por alguns artistas-viajantes sobre a composição florestal (Floresta Ombrófila Densa, principalmente), quando percorreram a região sudeste brasileira, na primeira metade do século XIX. As descrições sobre as qualidades naturais dessas florestas e seu registro visual se apresentam profundamente ligados à cultura europeia da época, persistindo parte desse imaginário sobre a natureza dos trópicos ainda nos dias atuais.

Palavras-chave: Paisagem; Mata Atlântica; Viajantes; Pitoresco; História Ambiental.

RESUMEN

En el presente artículo procuro analizar algunos de los primeros registros hechos sobre parte de las florestas litorales del actual bioma Mata Atlántica, resaltando para el hecho de como esa mirada ayudó a construir lo que se entiende actualmente como su paisaje, en el sentido biofísico y cultural. En específico trato de los registros realizados por algunos artistas-viajeros sobre la composición forestal (Floresta Ombrófila Densa, en especial), cuando recorrieran la región sureste brasilera en el siglo XIX. Las descripciones sobre las cualidades naturales de estas florestas y su registro visual se presentan profundamente conectadas a la cultura europea de la época, se manteniendo parte de ese imaginario sobre la naturaleza de los trópicos aún en los días actuales.

Palabras-clave: Paisaje; Mata Atlántica; Viajeros; Pintoresco; Historia Ambiental.

Introdução

Quando se pensa na Mata Atlântica é comum que venha à nossa mente uma floresta exuberante, dotada de distintas tonalidades de um verde brilhante, salpicado por borboletas azuis e com um perfume úmido singular. Para o olhar descompromissado, um cenário pitoresco é quase inevitável quando se pensa de imediato nas florestas que compõem o bioma. A sua beleza natural é de fato impressionante e inspiradora, mas não teria sido influenciada a construção desse “cenário” por discursos sobre a “tropicalidade brasileira”, que se entranhou na formação da nação? Influenciada, especialmente, por olhares estrangeiros que trouxeram certas ideias sobre a existência de uma natureza quase edênica em terras americanas? Falar desse bioma sem discutir a poética que o acompanha é perder grande parte do que seja a sua representação atual.

No presente trabalho busco analisar alguns dos primeiros registros estrangeiros feitos sobre parte das florestas litorâneas da Mata Atlântica, apontando para o fato de como esse olhar ajudou a construir o que se compreende atualmente como parte do bioma, em seu sentido biofísico e cultural. Em específico trato dos registros feitos por alguns artistas-viajantes que percorreram o Brasil no século XIX sobre a composição florestal (Floresta Ombrófila Densa, principalmente)

pertencente à região sudeste brasileira. Em suas obras, as qualidades naturais dessas florestas se mostram profundamente ligadas à percepção europeia da época, em especial à estética do pitoresco. Usarei como exemplo de análise os relatos e as pinturas de paisagem realizados pelos artistas alemães Johann M. Rugendas (1802-1858) e Thomas Ender (1793-1875), e pelo francês Aimé-Adrien Taunay (1803-1828). Todos participaram de expedições científicas: Rugendas e Taunay, em períodos distintos, da Expedição Langsdorff (1822–1828) e Ender participou da chamada Missão Austríaca (1817- c. 1821). Os elegi por comporem um grupo de artistas-viajantes que passaram pelo Brasil ainda na primeira metade do século XIX e por terem em suas obras uma combinação equilibrada entre arte e ciência. As extensões paisagísticas que irei fazer análise compreendem atualmente os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

I. Os diários de viagem

A primeira metade do século XIX assistiu a publicação de inúmeros diários de viagem que relatavam as maravilhas e as curiosidades do Brasil. Desde estranhezas até a sua beleza, a natureza brasileira foi objeto de estudos para cientistas, artistas e outros profissionais que vinham de diferentes lugares da Europa para registrá-la e divulgá-la no

velho continente. Publicados em sua maioria em forma de diários de viagem, o material coletado era divulgado também entre o público não especializado (Stepan 2001). Homens e mulheres letrados tinham acesso à ciência através de revistas, livros e periódicos ligados ao assunto. E com o intuito de obter uma considerável divulgação, tais escritos traziam uma linguagem mais literária, sem que a informação científica ficasse de lado. Nos relatos de viagem percebe-se a preocupação dos autores em compartilhar as suas experiências com os seus leitores, havendo muitas vezes diálogos diretos entre o narrador e o leitor.

Nancy Stepan, em *Picturing Tropical Nature*, comenta que as imagens tornavam a narrativa interessante ao mesmo tempo em que davam conta da história natural. Segundo a autora, a natureza tropical foi uma construção tanto imaginativa quanto empírica do mundo natural, em que por muitas vezes, o viajante tinha que corresponder às expectativas de seus leitores através da produção de uma narrativa acurada, realista e interessante. Diante disso, os autores acabavam por ter que se adaptar às “convenções visuais de como o mundo natural deveria aparentar” (Stepan 2001, 45), em que uma paisagem podia muitas vezes surgir como resultado de uma compilação de espécies de diferentes origens geográficas, já não correspondente ao desenho original feito

in loco pelos artistas, mas sendo adaptada às necessidades posteriores exigidas por eles próprios ou pelos gravadores. E nessas modificações posteriores “tipos ideais” de natureza eram apresentados por terem as gravuras que responder aos detalhes exigidos por outros autores de diários e por terem também que alcançar o gosto do público². A linguagem poética combinada à científica era um modo de escrita que dava conta tanto da informação quanto da leitura prazerosa do conteúdo, o qual visava a oferecer ao público em geral e aos cientistas a possibilidade de experimentar as terras exóticas exploradas.

Escrito na primeira metade do século XIX, o livro “Quadros da Natureza”, do naturalista alemão Alexander von Humboldt inovou os relatos de viagens, baseados puramente na ciência descritiva, ao introduzir um discurso estético que se mesclava à escrita científica (Ricotta 2000). Partindo da ideia de natureza enquanto um todo, as descrições naturalistas, segundo Humboldt, seriam empobrecidas se se detivessem somente à linguagem da ciência natural. Para que o ambiente natural fosse de fato conhecido cientificamente seria imprescindível também a apreensão sensível por parte do cientista, uma vez que a natureza não seria tão fria e rígida quanto a ciência procurava traduzi-la. Ao contrário, o contínuo movimento de regeneração, de renovação de morte em vida e as próprias sensações despertadas naquele que

adentra no universo natural demonstraria a organicidade do mundo e a força vital deste. Não se restringindo à concepção mecanicista da natureza, negar uma possível “potência criadora” seria negar o conhecimento real e íntimo do ambiente natural.

A diferenciação caberia ao cientista e a síntese ao artista. A ciência, baseada em um método analítico, permitiria o reconhecimento das diferenças, mas somente a arte seria capaz de efetuar a síntese desses elementos dispersos e apresentá-los em um olhar essencial (Mattos 2004, 153)

Imaginação e informação científica se mesclavam para que a realidade das terras visitadas fosse transmitida com fidelidade para o público que lia os diários. Algo que dá mais abertura e protagonismo à arte na área das ciências naturais, junto à necessidade de se ter nas expedições artistas que fizessem os registros visuais da flora, fauna e costumes locais. A iconografia de paisagem no contexto das viagens oitocentistas aparece, então, como adequada ao convencimento das vivências passadas em lugares remotos. Testemunhos visuais dessas vivências, a iconografia relatava os fatos tanto quanto os relatos escritos.

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 estudo de cada elemento era estratégia fundamental, mas também era necessário criar estratégias formais de ordenação e

significação que fizessem sentido para o público. (Siqueira 2014, 525)

Ou seja, não era simplesmente colher informações de uma dada localidade, mas também criar realidades que se adequassem à compreensão europeia, para que, assim, pudessem se fazer “reais” para aqueles que não tinham a possibilidade de viajar para lugares longínquos. Deste modo, como dito por Vera Beatriz Siqueira (2014), imagens do Brasil eram criadas através das paisagens dos viajantes, ao combinar elementos característicos em uma mesma gravura e por fazer da repetição desses elementos verdades incontestáveis – como a Baía de Guanabara, as montanhas, a igreja da Glória, a enseada de Botafogo, entre outros. “A cada nova imagem, reafirma-se a imagem original de uma cidade-natureza [Rio de Janeiro], dominada pela cor local do país” (Siqueira 2014, 525). E assim também a diversidade paisagística do Império luso-brasileiro foi sendo compreendida e fixada, não apenas pela possibilidade de identificação das suas características naturais, mas também pelo convencimento de que essa mesma diversidade natural é que vai passar a ser a autêntica identidade do Brasil.

O fato dos portos brasileiros terem se mantidos relativamente fechados durante três séculos para uso exclusivo de Portugal, em que o usufruto da colônia se limitava também a algumas escassas “nações amigas”,

provocou certa curiosidade sobre essa parte tão extensa e exótica do reino. As florestas tropicais, em particular, eram carregadas de qualificações que tendiam a criar cenas pitorescas na imaginação dos europeus, em que não menos pitorescas foram as pinturas e desenhos realizados por alguns artistas que aí aportavam.

II. A Mata

O bioma conhecido atualmente como Mata Atlântica é constituído por um conjunto de formações florestais (Florestas: Ombrófila Densa, Ombrófila Mista, Estacional Semidecidual, Estacional Decidual e Ombrófila

Aberta) e ecossistemas associados como as restingas, manguezais e campos de altitude. Antes de sua ocupação massiva, a Mata Atlântica abrangia uma área equivalente a 1.315.460 km² e estendia-se, em solo brasileiro, ao longo de 17 Estados (Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia, Alagoas, Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Piauí).³ Hoje, restam apenas cerca de 8,5 % de cobertura que alcança acima de 100 hectares do que se considera a sua abrangência original e atualmente o bioma concentra a maior parte da população urbana do país (Figura 1).



1. Trecho florestal pertencente à Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Foto: Gabriel Sales Paes.

A colonização portuguesa se concentrou na faixa litorânea que compreende o bioma durante os primeiros séculos de ocupação (Cabral 2014) e ao longo desse tempo a extração de madeiras para fins múltiplos, especialmente comerciais, como o caso do Pau-Brasil, foi massiva. Do mesmo modo, a instalação de engenhos de cana-de-açúcar e a sua necessidade de uso da biomassa florestal para o seu funcionamento foi outro fator determinante para a devastação das florestas litorâneas, entre outros fatores⁴. Com a interiorização da colônia para além do litoral, ao longo do século XVIII, outra atividade que contribuiu para o desaparecimento de florestas foi o advento da mineração, fazendo com que extensões consideráveis que cobriam partes de Minas Gerais fossem destruídas. A região do Paraíba do Sul assistiu a instalação de plantações de café, seguida da introdução da atividade pecuária ao longo do século XIX, contribuindo também para o desaparecimento de biomassa florestal entre Rio e São Paulo.

Também no mesmo século o café e o chá foram cultivados na região que hoje ocupa a Floresta da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, sendo extinto tais cultivos por medidas de preservação da água na cidade que estava se escasseando. Diante disso, uma política de reflorestamento ocorreu basicamente entre 1862 e 1887 (Pádua 2004).

Segundo o historiador José Augusto Pádua, a ideia de regenerar a floresta não teria sido motivada somente por assuntos ligados ao abastecimento da água, mas estaria conectada ao movimento de intelectuais da época que eram favoráveis à preservação dessas matas. Motivados por questões culturais e do “uso correto dos recursos naturais”, “Não se tratava apenas de resolver o problema do abastecimento da capital, mas sim de dar início ao enfrentamento da questão florestal no Brasil” (Pádua 2004, 223), questão essa discutida pela elite intelectual brasileira desde meados do século XVIII. Percebe-se com esse dado que a consciência da preservação das florestas litorâneas é algo que, mesmo tendo diferentes discursos e objetivos, não pertence somente à atualidade do mundo “ecologicamente correto”. E apesar da criação de parques e de unidades de conservação, a Mata Atlântica ainda passa por processos de degradação que muitas vezes estão associados ao crescimento urbano irregular, que além de deteriorar a vegetação local, polui nascentes e rios.

Segundo Rogério Oliveira, na atual configuração das florestas fluminenses, além de estarem impressas em suas paisagens práticas de maior impacto como as relacionadas ao cultivo do café e do chá por grandes fazendeiros, também apresenta testemunhos de atividades de grupos mais modestos. Neste grupo estariam populações

tradicionais, tais como quilombolas, caiçaras, sitiamentos, entre outros, que se constituíram como pequenos produtores durante o período colonial, “nos interstícios da monocultura e dos ciclos econômicos”. Nos processos de queimada, cultivo, abandono e regeneração, essas populações colaboraram para a atual configuração das paisagens de parte do bioma:

A utilização do fogo para a abertura de áreas de cultivos de subsistência é responsável pela geração de um tipo particular de paisagem florestal, dominante no sudeste brasileiro.

Assim, os paleoterritórios gerados a partir destas práticas possivelmente constituem o principal legado ecológico formador da atual fisionomia da Mata Atlântica. Como alguns autores sugerem, a ampla difusão desse modo de produção entre populações tradicionais e indígenas leva a crer que a maior parte das florestas hoje consideradas ‘virgens’ tenham passado por diversos ciclos de corte e regeneração (Oliveira 2007, 16)

Ocupantes desses grupos menores são mencionados nos diários de alguns viajantes, como é o caso de Rugendas. Do mesmo modo, a prática da queimada para o uso do solo também é comentada pelos viajantes, como foi precisamente relatada pelo naturalista austríaco Carl F. Von Martius quando de passagem pela Serra do Mar nas primeiras décadas do XIX. Isso presume que percorreram muitas regiões da *mata virgem* (assim chamadas na época as áreas florestadas) já dotadas de uma fisionomia antropizada. O seguinte trecho é um

comentário feito por Rugendas que enunciam o reconhecimento do artista de estar por momentos em áreas transformadas, quando atravessados caminhos que ligam o Rio de Janeiro ou São Paulo até Minas Gerais:

Na proximidade da estrada (se é que a esses caminhos se pode chamar de estrada) a floresta primitiva foi abatida e oferece-se à vista uma vasta extensão de capoeiras: são os lugares em que a floresta foi queimada outrora para o estabelecimento de plantações e que se cobriram de uma vegetação confusa e espessa, na qual predomina uma espécie de fetos *Pteris cudata* [provavelmente *Pteris caudata* L.] (Rugendas s/ data, 32)

Nessa passagem fica clara a noção de que o processo de queimadas para o cultivo trazia uma fisionomia florestal que se diferenciava das *florestas primitivas* que ele havia passado anteriormente, supondo composições vegetais variadas nessa parte da região sudeste brasileira. Isso corrobora a constatação de Oliveira, em certo sentido e dentro de seu contexto específico, sobre a validade das atuações pretéritas realizadas por pequenos grupos para a constituição fitosionômica das florestas que compõem o atual bioma, pois na diversidade de suas paisagens “encontra-se subjacente uma referência à transformação por que cada uma destas formações sofreu ao longo dos séculos e que levou ao surgimento de florestas secundárias e paisagens homogeneizadas, espaiadas por amplas regiões do território brasileiro” (Oliveira 2007, 21). As palavras

de Rugendas demonstram, assim, que esse “território variado” já começa a ser percebido e demarcado nos relatos dos viajantes.

O Rio de Janeiro da segunda década dos oitocentos já tinha um núcleo urbano, recém desenvolvido devido à chegada da família real em 1808 e parte da “mata nativa” já tinha sido desmatada ou antropizada por meio de plantações ou mesmo pela presença de espécies exóticas que se espalharam por diversos motivos. Várias aquarelas de Thomas Ender que se encontram hoje na

Academia de Belas Artes de Viena e que foram publicadas no livro organizado por Júlio Bandeira e Robert Wagner (2000) registram paisagens que mostram bem a ocupação da cidade. Uma em especial vale ser analisada nesse contexto. Intitulada “Bom Engenho”, a seguinte aquarela sobre lápis nos mostra um panorama do atual bairro do Engenho Novo, localizado na zona norte do Rio, nos inícios dos oitocentos (Figura 2).



256

2. *Bom Engenho*, Thomas Ender. Fonte: Bandeira (2000)

Nessa imagem é possível perceber que a região já tem a sua paisagem pré-colonial alterada pela ocupação de

construções, jardinagens e possíveis cultivos, como se vê em campos abertos no terceiro plano da imagem e no morro que ocupa parte

do lado direito do mesmo plano, ao aparentar ter sido desmatado. Segundo um site oficial do governo do Rio de Janeiro sobre a história dos bairros cariocas⁵, o Engenho Novo tem origem em 1707, com a ocupação jesuíta, os quais ali cultivaram lavouras e canaviais até a expulsão em 1759 por Marquês de Pombal.

III. A experiência da “Mata virgem”

Quando os viajantes aportavam no Rio de Janeiro, já os impressionava a vista ainda pelo mar dos contornos das montanhas. “Em meados de julho, cheguei ao porto do Rio de Janeiro, onde se abriu todo um novo mundo para mim. Desenhava dia e noite”, escreveu Thomas Ender (Ender apud Bandeira 2000, 661). A vastidão do mar azul, envolto por montanhas majestosas compostas por variados tons de verde, a diversidade da fauna e da flora, seriam alguns dos elementos que causariam o deslumbre do viajante estrangeiro que chegava a uma terra de natureza tão peculiar.

Como já mencionado, o contexto das viagens da primeira metade do XIX foi marcado pelo discurso científico inaugurado por Humboldt, o qual valorizava a exploração da natureza também através da pintura de paisagem. “(...) O que transforma essa cena em *paisagem* é o observador, que emoldura a vista, que seleciona, ilumina ou sombreia os elementos que a compõem, conferindo-lhe

sentido” (Martins 2001, 16). O observador traz consigo a sua ideia sobre o lugar e tende a adequá-la sobre ele para que seja possível compreendê-lo e, então, registrá-lo. Não que haja um movimento de mão única sobre o objeto apreendido, no caso o observador sobre uma determinada vista. Ao contrário, pois a influência da natureza brasileira sobre os viajantes é bastante perceptível em suas produções escritas e pictóricas, havendo um processo de interação mútua. Porém, ao analisar as suas imagens sobre as florestas tropicais do sudeste brasileiro se percebe que na maioria delas o enquadramento é aquele baseado na distância, típico da construção clássica da paisagem, em que por mais que se esteja dentro da mata, percebe-se que a organização desta é resultante de um ponto de vista externo e distanciado. Rugendas, em suas pinturas de temáticas brasileiras, manteve o tradicional arranjo da composição pictórica trazido de sua escola de origem. Entretanto, a sua palheta teve também que adaptar-se à configuração das florestas tropicais:

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos (Rugendas s/ data, 14)

Ainda assim, está presente “(...) a natureza inextricavelmente cultural da

paisagem, em que o sujeito observador e o objeto observado constituem-se mutuamente” (Martins 2001, 17). A influência do meio é inevitável, ainda mais em se tratando de estrangeiros que vinham de climas mais temperados para explorar o ambiente tropical, o que sugere que aí outras ou mesmo novas sensações eram provocadas. As florestas tropicais eram muito diversas das florestas de certas regiões da Europa, como por exemplo, as florestas de pinheiro ou de carvalhos, as quais se caracterizavam pela predominância de uma mesma espécie (Kury 2001). Já as florestas do litoral brasileiro continham, e ainda contém, uma complexa diversidade florística, o que vai definir uma outra fisionomia paisagística.

Em grande parte, o que parece ter feito as matas litorâneas tão apreciáveis aos olhos estrangeiros, além da valorização científica que começou a ser dada à natureza tropical (Pratt 1991), foi o consumo do “estranho” enquanto novidade: “O Brasil era, para esses viajantes, ao mesmo tempo um velho conhecido e um grande desconhecido. Era o país da flora exuberante e da enorme fauna; mas também quase um continente misterioso, caracterizado por gentes de hábitos estranhos” (Shwarcz 2008, 13). Olhar para o diferente e curioso foi tornando-se aprazível também devido ao auxílio da estética aplicada sobre o material que os reproduzia. É plausível afirmar que a maneira com que foi

apresentado o conteúdo coletado pelos viajantes ajudou a construir uma percepção mais positiva do Novo Mundo, ao terem sido aplicados os códigos estéticos próprios da pintura acadêmica e por, assim, apresentarem o “exótico” ao universo europeu. A verdade é que os viajantes colaboraram enormemente com a difusão do Brasil e de sua natureza através de suas obras. É claro que essa apreciação só se fazia possível sobre uma natureza supostamente domesticada e o que se realizava nas expedições pelo Brasil era justamente essa domesticação por meio do domínio científico, narrativo e visual.

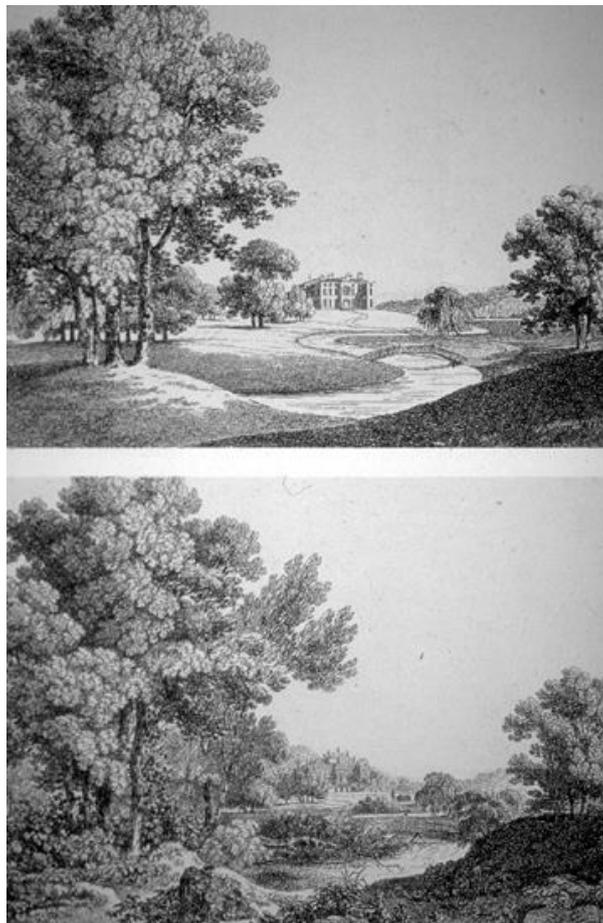
Já em fins do século XVIII uma considerável parcela da produção artística europeia se voltou para os sentimentos da natureza traduzidos na iconografia de paisagem. Ao dar abertura às expressões mais subjetivas do autor, o movimento romântico afrouxou a rigidez da forma nas pinturas e desenhos. De acordo com Emily Brady (2003), o movimento romântico questionou a visão puramente racionalista do mundo que separava o homem da natureza, ainda que sem negar a necessidade da razão unida aos sentimentos. A autora aponta para a valorização da imaginação na arte enquanto a chave do pensamento romântico, em que “through imagination we are able to close the gap between humanity and nature, and it was the essential power behind genius and originality in art” (Brady 2003, 44).

A estética do pitoresco foi significativa nesse momento por ter estimulado a apreciação do ambiente natural por suas características e por ser associado a um ambiente prazeroso, agradável, com uma natureza de aparência livre e quase edênica. Nas pinturas pitorescas

as sensações visuais se apresentam como manchas mais claras, mais escuras, variegadamente coloridas, e não num esquema geométrico como o da perspectiva clássica (...) as manchas variam segundo o ponto de vista, a luz, a distância. Assim, o que a ‘mente ativa’ capta é um

contexto de manchas diferentes, mas relacionadas entre si (...) (Argan 2002, 18)

A imagem que segue abaixo ilustra tecnicamente a diferença de uma paisagem “bela” (*Beautiful*) da “pitoresca” (*Picturesque*) (Figura 3). As duas imagens foram comentadas por Elizabeth Rogers (2010), em *Romantic Gardens*, em que ambas são do artista britânico Thomas Hearne, o qual buscou comparar o aspecto “monótono e insípido” do primeiro estilo, do mais “irregular” do segundo, representado na imagem inferior.



3. Thomas Hearne. Fonte: Rogers (2010)

As diferenças são claras, apesar da mesma disposição dos objetos: enquanto que na primeira paisagem o arranjo é mais estático e até mais previsível, uma vez que o olhar não encontra muito obstáculo ao percorrer por entre os elementos que a compõem, a segunda imagem apresenta uma maior variedade de objetos, desde as vegetações até aos elementos chineses ali presentes (elementos de um mundo exótico), como a ponte que compõem o plano intermediário e a arquitetura ao fundo. A imersão na imagem que representa a paisagem pitoresca atrai o espectador para percorrer um caminho emoldurado por uma natureza difusa, encoberto por árvores e arbustos variados e pela arquitetura exótica ao fundo. Nesse clima misterioso que é criado, a curiosidade do espectador é provocada, na intenção de que ele seja imerso no “primitivo (*primal*) e transcendente poder da natureza” (Rogers 2010, 103).

Esse tipo de olhar, difundido no século XIX em inúmeras pinturas, pode ter contribuído com a criação de condições para que as florestas do que se chama atualmente de Mata Atlântica fossem apreciadas no contexto dos viajantes; por elas responderem, de certa forma, à tais premissas estéticas. A sua aparência confusa e variada produz um efeito pitoresco, no sentido em que seus detalhes se perdem na profusão de cores e

formas, agraciadas pela luminosidade tropical, difusa e brilhante. O espaço tende a ser preenchido e o olhar a se perder nas miradas múltiplas provocadas pela diversidade do meio. A visão, constantemente estimulada, se torna dinâmica e as sensações variadas. Deste modo, é plausível pensar que o olhar pitoresco tenha influenciado a experiência das “matas virgens” que compunham o litoral brasileiro oitocentista. O próprio uso dos termos “matas virgens” ou “matas primitivas”, frequentemente usados pelos viajantes, supõem a influência do romantismo sobre as florestas brasileiras, ao serem considerados como ambientes virginais, intocados pela mão humana.

Um exemplo dessa percepção pitoresca sobre áreas que pertenceram ao que é hoje parte do bioma Mata Atlântica pode ser vista nas seguintes obras de Taunay, quando de passagem pela província de São Paulo. Nelas se vê muito de sua maneira de pintar, de interpretar a mata sempre como manchas difusas, ao modo do que foi comentado anteriormente. Na imagem 4 (Figura 4), o que poderia ser o céu, ou seja o vazio, na parte superior da aquarela, é preenchido pela vegetação, dando a sensação para o espectador de estar imerso nesse mundo vegetal.



4. Rio Cubatão, perto de Santos, Taunay, 1825. Fonte: Domínio público

A palmeira no canto direito, além da finalidade de retratar a espécie, ajuda a caracterizar o ambiente tropical com uma planta que se tornou símbolo dos trópicos americanos, mesmo sendo muitas espécies de palmeiras de origem asiática. Percebe-se que Taunay não quis fazer somente o registro da passagem dos membros da expedição pelo rio paulista, mas também procurou oferecer ao espectador a sensação de mata fechada, úmida e abafada própria dessas florestas. O preenchimento em manchas da parte superior da imagem como massas de vegetação ajuda a recriar essa sensação, através de pinceladas que só um artista “com total espírito poético” seria capaz de captar.

Quanto à vegetação é possível identificar, à esquerda, uma ‘begônia’ com

folhas digitadas e uma aráceas, possivelmente um *Philodendron*. À direita, destaca-se uma palmeira robusta (*Arecastrum?*) e, no primeiro plano, outra aráceas mais semelhante a um antúrio (*Anthurium* SP.) (Komissarov 1988, 139)

Mesmo que as aquarelas de Aimé-Adrien Taunay produzidas durante a expedição sejam consideradas a primeiro momento como esboços - pois provavelmente o artista iria reelaborá-las quando de volta a sua casa, como era de costume no contexto das viagens - nelas já podem ser vistas as características de sua pincelada aguada e raramente gráfica⁶.

Trata-se de folhas inacabadas, próprias de um trabalho realizado em trânsito, que apresentam impressões de primeira mão. Mas todas põem em evidência o deleite que o autor sentiu ao representar. Seus traços não apenas registram. Taunay ao

realizar a sua obra deixou-se penetrar pelo lugar, apreendendo com total espírito poético. (Costa 2007, 12)

Outra aquarela de Taunay que representa a floresta de maneira semelhante é “Igreja e mosteiro de São Bento em Santos” (Figura 5). Nela o artista registra a construção religiosa - com características típicas da arquitetura colonial portuguesa - como imersa na floresta.



252

5. Igreja e Mosteiro de São Bento em Santos, Taunay, 1825. Fonte: Domínio público

Nessa imagem a floresta atrás da construção predomina como uma massa verde que praticamente se impõe sobre os planos

localizados a sua frente. O esverdeado mais escuro que ocupa a parte superior direita da composição cria um contraste com o branco

da arquitetura, em que um ressalta a imponente presença do outro. Taunay insere o espectador para dentro da floresta na qual está situado o mosteiro, a representando como um conjunto denso e vigoroso que se espalha pelo caminho que desce abaixo no primeiro plano. “Baixando” as mesmas tonalidades da floresta pelo caminho e entorno do mosteiro, Taunay submerge a construção em uma paisagem que congrega a força da natureza e a ocupação humana (religiosa) simultaneamente. Deste modo, o vazio proporcionado pela representação do céu perde espaço nesse cenário, sendo praticamente ele todo preenchido pela massa florestal, o que ressalta a sua forte presença.

A experiência física do meio era compartilhada pelos viajantes em seus diários, sejam as experiências boas quanto às más. Uma delas é a inevitável umidade que se sente quando se adentra nas florestas da Serra do Mar, como bem traduzido na pintura de Taunay e como foi comentado na figura 4.

Essa umidade forçou a adaptação dos traços e do uso das cores também pelo artista Rugendas, mostrando que fazer o registro dessa mata era realmente um exercício prazeroso e novo para este:

A riqueza da vegetação é imensa; e a umidade agradável, a frescura desse lugar, parecem dar-lhe um vigor novo e realçar a magnificência de suas cores, de maneira que o brilho das flores que se veem nos arbustos, nas árvores e nas plantas, só é

ultrapassado pela multidão e magnificência das borboletas, dos colibris, e de outros pássaros de variegada plumagem que aí procuram abrigo contra o ardor sufocante do sol. (Rugendas s/ data, 24)

Nesta passagem Rugendas repara que a beleza das matas, que hoje compõem a Floresta da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, tem como fator característico o clima úmido, este fenômeno tão típico das florestas cariocas. Para o artista, o ambiente úmido e fresco seria em grande parte o responsável pela diversidade de cores e luzes, o que exigia uma busca fascinante e até mesmo inédita da palheta cromática. Deste modo, não só as formas topográficas se apresentaram como novas na realização de uma paisagem, mas também a variação de seu colorido, percebido como influenciado pelo clima, se mostrou essencial para a constituição singular daquele ambiente. Em esse ponto é visto que a experiência da paisagem se estende para além do visual, sendo também sensível, uma vez que a forte umidade é sentida pelo corpo quando se adentra nas florestas litorâneas, auxiliando na compreensão de sua aparência e formação.

Entretanto, tal clima úmido nem sempre foi visto como algo positivo, ao contrário, foram feitas muitas críticas pelos viajantes em geral referentes à dificuldade que a umidade provocava ao se tratar da manutenção das amostras coletadas pelos

naturalistas, como foi, por exemplo, para o companheiro de viagem de Thomas Ender, o botânico Emanuel Pohl:

Apesar das espécies novas que encontramos nos incitarem tanto para a coleta, a nossa satisfação é igualmente logo perturbada quando não encontramos uma ocasião imprescindível para secar papel e plantas; quando o ar úmido atrai o mofo e o que foi conseguido com tanto sacrifício tem de ser jogado fora, antes que se perceba; (Pohl apud Bandeira 2000, 237)

Tanto a Ilustração quanto o romantismo formaram a base de um novo olhar para a natureza brasileira por parte dos estrangeiros que a registravam. Mesmo que os artistas-viajantes não tenham participado diretamente do movimento romântico, eles tiveram a sua influência devido aos seus contextos de origem, formação ou influências artísticas.

A representação pictórica da natureza brasileira transformava-se em uma ferramenta para a difusão da visão de mundo científica, assim como as narrativas científicas de viagem, produto típico da ciência romântica, também assumiam posição de destaque para o fortalecimento de um tipo de pensamento baseado na exploração da realidade empírica (Fetz 2012, 369)

Nas primeiras décadas do século XIX a compreensão do funcionamento do meio natural se voltou para estudos científicos mais detalhados. Foi nesse contexto que os cientistas começaram a se especializar nas áreas de botânica, zoologia, geografia, entre

outras, enquanto profissões (Fetz 2012). Da mesma maneira, o uso de instrumentos de precisão, como barômetro e aparatos óticos, “have become a privileged means of bridging the gap between distant heterogeneous places” (Bourguet 2014, 14), uma vez que possibilitavam observações e comparações científicas padronizadas. Nesse período já se aplicava a metodologia lineriana de classificação das espécies (Naxara 2004; Fetz 2012), a qual buscava a unificação e a ordenação da linguagem científica em um sistema baseado na sexualidade das plantas e na nomenclatura de língua latina. Esse método de classificação resultou na comunicação universal entre os naturalistas, independentemente da nacionalidade ou língua nativa deles, e o acesso de leigos que dominassem esse sistema à compreensão dos reinos da natureza. Deste modo, espécies vegetais das várias partes do globo foram catalogadas e, com isso, tiveram o seu conhecimento compartilhado em uma escala mais ampla. O caráter universal das ciências naturais no contexto das viagens contribuiu ainda mais para a divulgação das principais características das florestas litorâneas.

Outro fator contribuinte e fundamental para a propagação em larga escala da ideia de natureza tropical vinculada às florestas brasileiras no século

XIX foi o desenvolvimento do processo de reprodução de imagens por meio da litogravura. Esse método de reprodução tornou possível aumentar o número de publicações de diários de viagens, assim como possibilitou a impressão de imagens coloridas juntamente aos textos. A litogravura contribuiu fortemente para a popularização de uma ciência que não se restringia somente a um círculo específico (Pratt 1991). Certamente o aumento das publicações intensificou a propaganda das terras longínquas, banhadas por um sol brilhante, dotadas de um céu transparente e de matas coloridas. E com isso, a ideia do exótico tomou força, se expandiu e se fixou no imaginário de pessoas que, junto aos relatos dos diários, se deleitavam com as imagens dessa parte quase “fantástica” do globo. “Contudo, forma poética e ação política sempre estão combinadas nesse amalgama, que é a imagem” (Beluzzo 1996, 15). Aos poucos a “aquarela do Brasil” foi sendo afirmada no mundo ocidental.

IV. Considerações finais

Apesar de atualmente as florestas da Mata Atlântica sofrerem forte pressão, principalmente, da expansão urbana, o que resta de sua composição florestal guarda muito da história que narra a ocupação humana. Sua paisagem atual é uma resultante

da interação entre humanos e meio natural em distintos momentos históricos, sendo a sua composição, deste modo, formada de uma multiplicidade de paisagens que se sobrepõem. Conservar essas florestas, além de preservar ecossistemas, é manter a história viva. É conscientizar-se de que o prazer proporcionado e a sua beleza florística não são uma “descoberta” atual. Mesmo que a maioria dos viajantes tenham, igualmente, reclamado de certas peculiaridades dessa mata (como em relação aos molestos mosquitos), há 200 anos eles registraram em ciência e poesia esse ambiente único. Nos dias de hoje, a Mata Atlântica ainda é, erroneamente, considerada por muitos estrangeiros como a identidade de todo o Brasil, ao conectarem a sua imagem à ideia de um “país tropical”.

A partir do que foi discutido, os relatos e a iconografia de paisagem produzidos pelos viajantes resultam como um rico material para os estudos da história cultural, história ambiental, das ciências, entre outras. Neles vemos testemunhos de paisagens hoje transformadas, que se usados para título de comparação e recomposição ambiental nos servem como fontes históricas quando devidamente analisados. Essas fontes devem ser contextualizadas para que sejam feitas corretas leituras e para que se possa aproveitar o máximo de suas informações. Não podemos cair no erro de pensar que esses

documentos não são válidos devido ao seu caráter artístico, nem podemos considerá-los como a reprodução fiel das paisagens brasileiras da época. Nenhuma fonte histórica nos dará informações não intencionadas e é aí justamente que podemos explorá-las ainda mais. As florestas da atual Mata Atlântica foram registradas pelos viajantes aqui mencionados tanto em seu sentido biofísico quanto em seu sentido poético, nos apresentando algo sobre a concepção de natureza de seu tempo. E como a definição de natureza pertence à instabilidade própria ao processo histórico, sempre em estado de transformação, analisar questões relacionadas às paisagens do século XIX é pensá-las também dentro do contexto de sua compreensão, pois as fontes históricas pertencem, acima de tudo, às sociedades específicas. Estudar o mundo natural está sendo cada vez mais compreendê-lo tanto em seu sentido ecológico quanto histórico, pois tentar compreender a natureza é reconhecer que somos parte dela, que ela (nós) é (somos) o universo biofísico e cultural simultaneamente.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. **Viagem nas Aquarelas de Thomas Ender - 1817-1818**. 3 vol., Petrópolis: ed. Kapa, 2000.
- BELLUZZO, Ana Maria. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1996.
- BOURGUET, Marie-Noelle. **Instruments, Travel and Science: itineraries of precision from the seventeenth to the twentieth century**. Routledge: London and New York, 2014.
- _____. “A Portable World: The Notebooks of European Travellers (Eighteenth to Nineteenth Centuries)”. **Intellectual History Review**, 20: 3, 377 — 400, agosto de 2010.
- BRADY, Emily. **Aesthetics of the Natural Environment**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.
- CABRAL, Diogo de Carvalho. **Na presença da Floresta: Mata Atlântica e História Colonial**. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2014.
- CLARK, Kenneth. **Landscape into Art**. London: John Murray Ed., 1979.
- COSTA, Maria de Fátima. “Aime-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica”. **Revista de História e de Estudos Culturais**, Vol. 04, ano04, n.04, 2007.
- DIENER, Pablo. “Os artistas da expedição de G. H. Langsdorff”. In: COSTA, Maria de Fátima; et al. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX: artistas alemães e brasileiros**

refazem a expedição Langsdorff. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

_____. **A América de Rugendas:** obras e documentos. São Paulo: Estação Liberdade; Kosmos, 1999.

FETZ, Marcelo. **Entre razão e fruição:** formação e presença da Segunda revolução científica no Brasil (XVIII e XIX). Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2012.

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

KOMISSAROV, Boris. **Expedição Langsdorff:** acervo e fontes históricas. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

KURY, Lorelai. “Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem”. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. VIII (suplemento), 863-80, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a04v08s0.pdf>

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

MATTOS, Cláudia Valadão. “A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert e Humboldt”. **Revista Terceira margem**, Rio de Janeiro, ano VIII, n.10, 2004.

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

OLIVEIRA, Rogério. “Mata Atlântica, paleoterritórios e história ambiental”. **Ambiente & Sociedade.** Campinas, v. X, n. 2, p. 11-23, jul. dez. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-753X2007000200002&lng=en&nrm=iso.

PÁDUA, José Augusto. “Natureza e Sociedade no Brasil Monárquico”. In: **O Brasil Imperial.** Vol.III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

POHL, Johann Emmanuel. **Viagem ao Interior do Brasil.** Rio de Janeiro, 1951.

PRATT, Mary Louise. “Humboldt e a reinvenção da América”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 4, n.8, pp. 151-165, 1991. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/re/article/view/2321>.

RICOTTA, Lúcia. “A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza”. **Revista USP:** 46, 97-114, 2000. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32883>.

ROGERS, Elizabeth Barlow. **Romantic Gardens:** nature, art and landscape design. New York: The Morgan Library & Museum, 2010.

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

SIQUEIRA, Vera Beatriz. “Redescobrir o Rio de Janeiro”. **19&20**. Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro.htm>.

_____. “Narrativas de Brasil: a Paisagem como Discurso”. Oitocentos – Tomo III. In: **Intercambios culturais entre Brasil e Portugal**. 2 edicao/ Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores) – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. II. 600 p.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de Dom João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

NOTAS

¹ Doutora pelo IH-UFRJ (2015), na área de História Social, com ênfase em História Ambiental e em História da Arte. Possui mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2009) e especialização em História da Arte e da Arquitetura do Brasil (2005) pela mesma universidade. Fez doutorado sanduíche, subsidiado pela Capes, na Birkbeck, University of London, na Inglaterra (2014). Foi professora do Departamento de arquitetura e urbanismo da PUC-Rio, onde deu aulas de História da Arte. Deu aulas como professora substituta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pós-doutoranda no Centro de Estudios de la Argentina Rural, Universidad Nacional de Quilmes, CONICET/CEAR- UNQ (Argentina).

² Uma mesma gravura poderia ser publicada diversas vezes em diários de distintos autores. Nesse processo era comum a supressão ou adição de elementos da flora, da fauna ou de personagens nativos, como indígenas.

³ Informações retiradas do site: <http://www.sosma.org.br/nossa-causa/a-mata-atlantica/>

⁴ Para saber mais sobre a história da Mata Atlântica recomendo o livro de Diogo Cabral (2014). O autor faz uma investigação precisa sobre a ocupação da mata e desenvolve argumentos inovadores sobre o tema a partir do ponto de vista da História Ambiental.

⁵ http://portalgeo.rio.rj.gov.br/armazenzinho/web/BairrosCariocas/index2_bairro.htm

⁶ Durante a expedição, Taunay teve uma morte prematura ao tentar atravessar a nado o Rio Guaporé, no Mato Grosso, Brasil, em 1828.

Recebido em: 27/11/2018.

Aprovado em: 17/12/2018.

Publicado em: 10/01/2019.