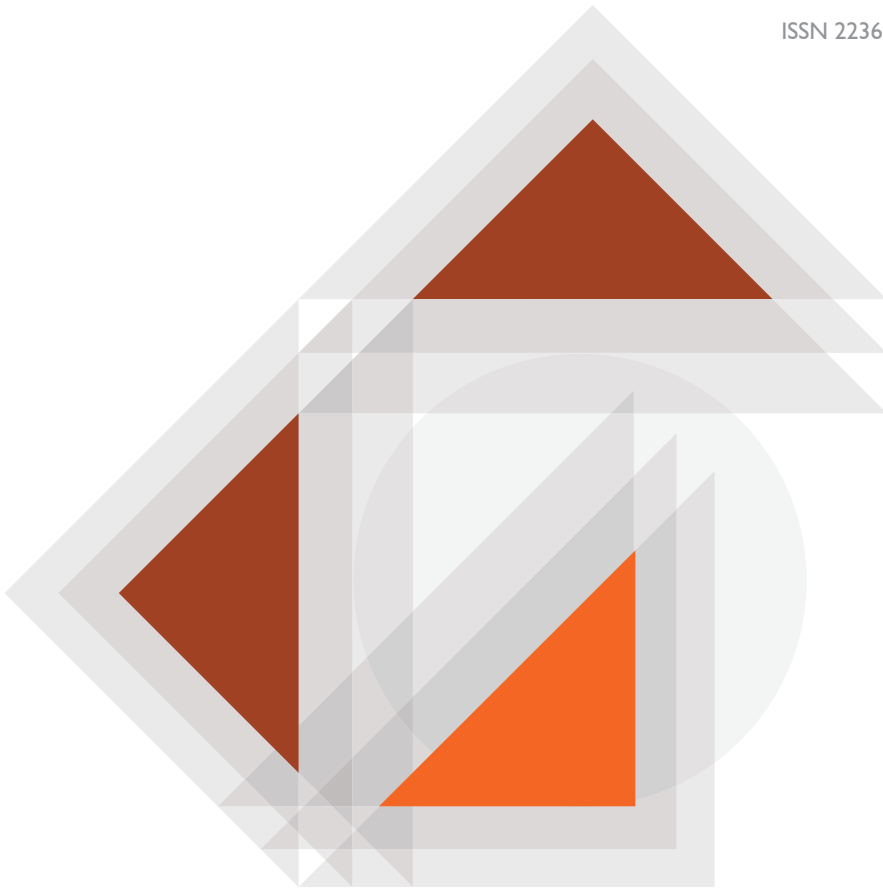




ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Política da Paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX

Claudia Valladão de Mattos

Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Como parte da revisão da História da Arte e seus instrumentos, alguns historiadores da arte, como WJT Mitchell, iniciaram um processo de redefinição das relações do campo da pintura de paisagem com o poder. Tomando como ponto de partida o tema da representação do enfrentamento entre homem e natureza e levando em consideração essas novas tendências da historiografia da arte, o presente trabalho realizará um estudo de algumas telas de paisagem realizadas no Brasil ao longo do século XIX, por artistas como Nicolas Antoine Taunay, Felix-Émile Taunay e Pedro Weingärtner, mostrando seu comprometimento e ou posicionamento com relação às políticas de ocupação do território contemporâneas a eles.

Palavras-chave: paisagem século XIX, política, crítica ambiental

Abstract: As part of the revision of the field of Art History and its instruments art historians such as WJT Mitchell, attempted to redefine the relations between landscape and power. Reflecting on the topic of representation of the confrontation between man and nature, and taking

the new historiographical tendencies in the field of Art History into account, the present text will analyze some landscapes produced during the 19th century in Brazil, by artist such as Nicolas Antoine Taunay, Félix Émile Taunay and Pedro Weingärtner, pointing to their engagement in the politics of territorial occupation of the time.

Keywords: 19th century landscape, politics, environmental critique

De uma forma geral, não estamos habituados a pensar o gênero da pintura de paisagem dentro de um contexto político, uma vez que foi justamente através desse gênero que, no início do século XIX criou-se resistência aos modelos narrativos da pintura histórica, abrindo caminho para a valorização puramente estética da arte. Nos últimos anos, no entanto, esta posição tem sido revista. Tom Mitchell, por exemplo, editou um livro intitulado *Landscape and Power*, no qual os autores perseguiram os nexos políticos presentes na pintura de paisagem ao redor do planeta. Na introdução do livro, Mitchell afirma que o objetivo de seu empreendimento é “transformar a ‘paisagem’ de um nome em um verbo”, ou seja, desenvolver um modelo mais abrangente do campo da pintura de paisagem que “perguntaria não apenas o que pintura de paisagem ‘é’ ou ‘significa’, mas o que ela *faz*, como ela funciona enquanto prática cultural.”¹

¹ Tom Mitchell (org.) *Landscape and Power*, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2ª Ed., 2002, p.1

Se como quer Mitchell, toda pintura de paisagem pode ser lida em uma chave política, esta afirmação parece ser especialmente válida para o caso da pintura de paisagem no Brasil. Desde sua origem, na produção dos desenhistas militares portugueses que registraram visualmente o litoral da colônia e seus povos, como Carlos Julião, por exemplo, a importância política da paisagem sempre esteve em primeiro plano. As paisagens produzidas por Viajantes que cruzaram o país também se inserem em políticas colonialistas e imperialistas postas em prática na Europa e certamente devem ser lidas sob esta ótica. Após a chegada da Missão Francesa ao Brasil o caráter político da paisagem se afirma também no contexto da nascente Academia. Na disputa que Nicolas Antoine Taunay trava com Jean-Baptiste Debret por uma posição privilegiada junto aos monarcas portugueses no Brasil, ele produziria o quadro “D. João e D. Carlota Joaquina cruzando a ponte do Maracanã, perto do Palácio São Cristóvão”, recuperando claramente o projeto político desenvolvido por Joseph Vernet para o rei Luis XV, composto por um ciclo de Vistas dos Portos da França, ou o projeto de Jacob Philipp Hackert para o rei Ferdinando IV em Nápoles, com cenas do rei cruzando seus territórios. A cena de Taunay, concebida na tradição de Claude Lorrain, mostra o rei e a rainha cruzando a paisagem em sua carruagem, acompanhados por membros da corte, apresentando uma visão harmônica do soberano e suas terras. Logo antes de partir do Brasil novamente para a Europa em 1821, Nicolas projeta ainda um Panorama do Rio de Janeiro, em coautoria com seu filho Félix Taunay,

onde novamente a paisagem é pontuada de significados políticos. O panorama, exposto em 1824 na Prévost Rotunda, situada na Boulevard des Capucines em Paris, trazia ao centro uma cena com D. Pedro I, o imperador do Brasil, acompanhado de sua esposa, Leopoldina da Áustria e de seu Primeiro Ministro, José Bonifácio, sendo, como afirma Elaine Dias, provavelmente uma celebração semi-oficial do novo Império Tropical dos Bragança, mostrando uma cidade progressista e bem organizada, sob o poder de um governo liberal e constitucional.²

Graças aos esforços políticos de seu pai, Félix Émile Taunay também construiu uma posição de destaque junto à corte Brasileira. A partir de 1835, foi designado tutor do príncipe herdeiro e de suas irmãs, o que lhe propiciou proximidade e convivência com o futuro Imperador. Após tornar-se diretor da Academia em 1834, o artista conseguiu engajar D. Pedro em seu projeto acadêmico, levando-o, por exemplo, a comparecer regularmente às Exposições Gerais de Belas Artes, estabelecidas em 1840 por sua própria iniciativa, e a promover pessoalmente estudantes da instituição. Aproveitando-se de sua posição privilegiada, portanto, Taunay, um pintor de paisagem como seu pai, passa a usar o gênero da paisagem para apresentar e problematizar questões que ele considerava de grande relevância para o país. Dentre essas questões encontrava-se a preocupação com a preservação do patrimônio natural do Brasil, que estava também sendo largamente debatida nos círculos do IHGB à época. Dois quadros de Taunay são

² Elaine Dias, *Paisagem e Academia. Félix Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Campinas: Editora da Unicamp. 2009.

especialmente importantes nesse contexto: “Vista da Mãe D’Água” e “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão”. (Figura 1)



Figura1 - Félix-Émile Taunay, “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão”, óleo sobre tela, 1842, 134 X 195 cm, MNBA, RJ.

No presente artigo, farei uma breve análise das duas obras de Taunay, entendendo-as como ponto de partida de uma importante tradição que usa a pintura de paisagem como espaço de visualização de debates sobre a ocupação do solo e exploração dos recursos naturais. Estas questões, que constituem agendas marcadamente políticas, aparecem constantemente problematizadas na pintura de paisagem no Brasil. Mostraremos ainda que uma leitura do conjunto dessas obras produzidas ao longo do século XIX nos ajuda a analisar alguns trabalhos canônicos criados ao longo das primeiras décadas do século XX a partir de novas perspectivas.

Preocupado com o destino das matas nativas do Brasil, Félix Taunay fez da paisagem o veículo para apresentação e discussão pública do tema. Ainda que as duas obras aqui mencionadas abordem o tema de perspectivas diversas, ambas apontam para a mesma questão. “Vista da Mãe D’Água” foi exposta na 1ª Exposição Geral da Academia de Belas Artes em 1840 e Taunay guiou pessoalmente

o imperador pela exposição. De acordo com a “notícia” que o artista fez para acompanhar o quadro nesta sua primeira aparição pública, ele representava o mais antigo reservatório de água da cidade do Rio de Janeiro, situado no alto do morro de Santa Teresa e ligado aos Arcos da Lapa. Após citar, no texto, as inscrições impressas nos monumentos, que atribuíam tais benfeitorias, ao reinado de D. João V ele diria: “A grandeza das obras e magnificência sem par dos sítios que elas atravessam, correspondem aos paternais desvelos dos reis da Casa de Bragança [...]”

Ainda que o texto mencione “a grandeza das obras”, evocando uma ideia de monumento arquitetônico, o que de fato vemos no quadro é algo bem diferente. Salta aos olhos a exuberância da mata que se abre em torno de formações rochosas, enquanto o reservatório é representado em suas formas simples deslocado da cena, à direita. Vários elementos negam, portanto, a ideia de representação de uma construção historicamente relevante e é a própria natureza como monumento parece ocupar o centro da temática. De acordo com tal leitura, D. João V de Bragança, o antepassado de D. Pedro II, teria sido um grande bem-feitor, não por ter mandado construir monumentos, mas por ter realizado benfeitorias, preservando ao mesmo tempo a natureza do país, que, por si mesma, deveria ser vista como monumental.

A ideia da natureza como monumento não era estranha à Época. Lembremos que esse debate tomara impulso na França na década de 1830, em torno da preservação da Floresta de Fontainbleau. É possível que

Taunay tivesse em mente tal debate ao realizar o quadro “Vista da Mãe D’Água”. Em 1839, um ano antes, portanto, da apresentação da obra na Exposição Geral de Belas Artes, Theodor Rousseau publicaria uma petição ao rei da França, pedindo a preservação de Fontainebleau como Monumento Natural, escrevendo: “[..] O que está em jogo é a preservação, para a França, e mesmo para a Europa, de um monumento natural que não existe igual.”³

Três anos após a apresentação do quadro “Vista da Mãe D’Água” na Exposição Geral de Belas Artes, Taunay leva outra obra à Exposição de 1843, que parece dar sequência às suas ideias preservacionistas e à sua intenção de influenciar diretamente a política de D. Pedro II. Trata-se do quadro “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão” (fig. 1). Ao contrário do que ocorre em “Vista da Mãe D’Água”, nesta obra Taunay expõe diretamente os malefícios que derivam da atividade extrativa e da agricultura intensiva. Nele, vemos a mata sendo derrubada por mãos escravas, em uma região elevada, que poderia bem ser a floresta da Tijuca onde Taunay morava. A associação entre a prática do desmatamento, alteração climática e escravidão, eram temas de intenso debate no IHGB e no SAIN naqueles anos e Taunay acompanhava de perto esse debate, não só por interesse intelectual, mas também porque sua família possuía uma plantação de café na Tijuca, administrada por seu irmão mais velho, Carlos Taunay. Carlos Taunay interessou-se particularmente pela questão, escrevendo um *Manual do Agricultor Brasileiro*,

³ Greg Thomas, *Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Theodore Rousseau*, Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 292

no qual dedicava longas passagens às consequências da destruição das matas nativas, em especial nas regiões em torno do Rio de Janeiro.⁴

O modelo estabelecido por Taunay na década de 1840 constituiu, como dissemos, uma verdadeira tradição dentro do gênero da pintura de paisagem no Brasil, cujas raízes são abertamente políticas. Ao longo da segunda metade do século, e ainda no século XX, muitos artistas abordariam questões de crítica ambiental usando o modelo estabelecido por Felix Taunay. A seguir procurarei tratar de alguns exemplos.

O primeiro exemplo que gostaria de discutir é o do artista gaúcho Pedro Weingärtner. Baseando-se no modelo de Taunay, que ele certamente conhecia de sua estada no Rio de Janeiro, mas invertendo os valores positivos e negativos da cena representada, Weingärtner cria em 1893, “Vida Nova”, um quadro provavelmente encomendado pela prefeitura de Nova Veneza para promover a imigração europeia à região. Ao invés dos escravos, figurados por Taunay como agentes de destruição, o que vemos agora é uma narrativa sobre a ocupação regrada e adequada do solo por imigrantes italianos. A substituição da mão de obra escrava pela mão de obra imigrante era um tema muito debatido nos círculos intelectuais do IHGB e concretizou-se na forte política de imigração estabelecida pelo Segundo Império. O traçado racional da cidade ao fundo e a representação quase idílica da família, em primeiro plano,

⁴ Carlos Taunay, *Manual do Agricultor Brasileiro*, citado em: José Augusto Pádua, *Um Sopro de Destruição. Pensamento Político e Crítica Ambiental no Brasil Escravista (1786-1888)*, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004, p. 239.

atribui um valor positivo ao enfrentamento entre civilização e floresta. Porém esta visão otimista não persiste por muito tempo na obra do artista. Em 1898 Pedro Weingärtner cria “Tempora Mutantur” (Figura 2), hoje considerado sua obra prima.



Figura 2 - Pedro Weingärtner, “Tempora Mutandur”, óleos sobre tela, 160 x 93,4 cm, 1898, MARGS, Porto Alegre.

Aqui vemos um casal de imigrantes que luta contra a natureza para estabelecer uma lavoura. Os dois parecem exaustos pelo trabalho duro e interrompem suas atividades para refletir sobre sua condição. Enquanto o homem senta em seu carrinho de mão, brincando inconsciente com sua enxada, a esposa olha para as bolhas em sua mão esquerda. Ambos parecem muito preocupados e deprimidos, incapazes de domar a natureza. Os tocos de árvores que permanecem em meio à lavoura são um sinal dessa derrota. No mesmo momento em que esta imagem foi criada, havia um sentimento negativo sobre as campanhas imigratórias realizadas pelo Império brasileiro na Europa, com larga repercussão na imprensa e algumas tensões diplomáticas. Denunciava-se que o Brasil prometia prosperidade fácil aos imigrantes e por fim os abandonava sem recursos no interior

do país. Weingärtner voltaria ao tema em 1909 com o quadro “A morte do lenhador”, onde o confronto entre homem e natureza toma uma dimensão ainda mais simbólica.

Ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX a pintura de paisagem afirmou-se de fato como espaço de apresentação e debate de questões políticas relacionadas às formas de ocupação do solo. O famoso quadro de Almeida Jr., “O Derrubador Brasileiro”, por exemplo, torna-se particularmente interessante visto sob a ótica de tais discussões. Representado está, em primeiro plano, um belo jovem forte e viril que descansa do árduo trabalho de derrubador, recostado em uma rocha. Apoiando-se graciosamente em sua enxada com a mão esquerda, ele fuma um cigarro e relaxa, totalmente à vontade em meio à natureza. Vemos seus pés sujos de pele grossa, em primeiro plano e ele brilha com suor. O artista imprime um forte tom erótico à figura, que aparece enquadrado e completamente aclimatado à natureza. Pensando no conjunto de personagens que habitavam as paisagens discutidas acima, podemos dizer que estamos provavelmente diante de uma terceira figura, criada a partir do debate que se estabelece sobre as formas e pessoas envolvidas no processo de ocupação do solo no Brasil. O derrubador não é nem o escravo, nem o imigrante, ambos revelados sucessivamente como figuras politicamente problemáticas, mas uma figura idealizada do “brasileiro” que até certo ponto superava o conflito inerente ao enfrentamento entre homem e natureza.⁵ Ele é um homem rude, mas livre, confiante e viril, integrado à terra e

⁵ Ironicamente, de acordo com a tradição, Almeida Jr constrói este tipo “brasileiro”, a partir de um modelo italiano.

capaz de enfrentar a natureza indomável do país. O modelo para tal figura pode ser encontrado novamente em Taunay, que na década de 1840 realiza duas obras introduzindo a figura do “brasileiro”: “O Caçador e a Onça” e “A Descoberta das Águas Termais de Piratininga”.

O artista Benedito Calixto é outro que realizará uma série de obras no final do século XIX e início do século XX, operando na chave inaugurada por Taunay. “Os Falquejadores” (Figura 3) e “A Perobeiras” são bons exemplos.



Figura 3 - Benedito Calixto,
“Os Falquejadores”, óleo s/tela, 119 x 84 cm, 1904, Museu do Estado do Pará

Em “Os Falquejadores”, trata-se da tentativa do artista de se posicionar ativamente em um importante debate sobre a prática ilegal de extração de madeira nas regiões do Paraná e São Paulo, que mereceu largo debate na imprensa da época e que levou ao desenvolvimento de

novas leis de preservação ambiental. O mesmo pode ser dito a respeito de “As Perobeiras”, que toca na ameaça de extinção desta árvore de madeira nobre no processo da expansão da lavoura cafeeira no interior paulista.

Para finalizar, gostaria apenas de mencionar algumas obras icônicas da história da arte moderna no Brasil que, em meu entender, poderiam ganhar novas leituras se pudermos observá-las dentro desta longa tradição de uso da pintura de paisagem que remonta aos discursos sobre ocupação da terra, iniciados em meados do século XIX, interessando-se agora de forma específica pela construção das relações sociais. “Lasar Segall”, por exemplo, retoma até certo ponto o tema. Seu negro transforma a paisagem com seu suor, domesticando-a, fazendo-a servir ao homem, ao mesmo tempo em que é construído por ela. A forma cubista empregada na figura e nas bananeiras ajuda a promover essa ideia ambígua de imersão e exploração apresentada no quadro.

Esta é uma pesquisa em andamento, porém já fomos adiante o suficiente para entender que os usos políticos da paisagem e, em especial o tema da ocupação do território, ocupa uma posição singular dentro do gênero da pintura de paisagem no Brasil. Finalizo mencionando a obra de Krajcberg, ou Rodrigo Braga (na última Bienal de São Paulo), apenas para mostrar que, provavelmente esta tradição não termina no modernismo, mas poderá ser perseguida até a contemporaneidade.

Referências Bibliográficas:

Cátalogo, Almeida Jr. Um Riador de Imaginários, curadoria Maria Cecília França Lourenço, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

Catálogo, Pedro Weingärtner (1853-1929) Um artista entre o Velho e o Novo Mundo, curadoria Ruth Sprung Tarasantchi, São Paulo: Pinacoteca, 2009.

Dias, Elaine, Paisagem e Academia. Félix Émile Taunay e o Brasil (1824-1851), Campinas: Editora da Unicamp. 2009.

Grove, Richard H., Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens, and the origin of Environmentalism 1600-1860, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.

Mitchell, Tom (org.) Landscape and Power, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2ª Ed., 2002.

Pádua, José Augusto Um Sopro de Destruição. Pensamento Político e Crítica Ambiental no Brasil Escravista (1786-1888), Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

Thomas, Greg, Art and Ecology in Nineteenth-Century France. The Landscapes of Theodore Rousseau, Princeton: Princeton University Press, 2000.

