Roberto Rüsché

A paisagem como experiência estética da natureza:

a viagem de Martius e Spix pelo Brasil.

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Paisagem e Ambiente

Orientador: Prof. Dr. Vladimir Bartalini

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO
EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL,
SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E
ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede do
programa

São Paulo, 26 de Maio de 2015

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTETRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E
PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: rusche.roberto@gmail.com

Rüsche, Roberto

R951p A paisagem como experiência estética da natureza:
a viagem de Martius e Spix pelo Brasil / Roberto Rüsche. --São
Paulo, 2015.

229 p. : il.

Dissertação (Mestrado -Área de Concentração: Paisagem e
Ambiente) –FAUUSP.

Orientador: Vladimir Bartalini

1.Paisagem 2.Estética (Arte) 3.Natureza 4.Viajantes (Expedições
científicas) 5.Martius, Carl Friedrich von, 1794-1868 6.Spix, Johann
Baptiste von, 1781-1826 I.Título

CDU712

RÜSCHE, Roberto.

A paisagem como experiência estética da natureza: a viagem de Martius e Spix pelo Brasil.

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre
em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Paisagem e Ambiente

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais Roberto e Francisca, à minha irmã Ana.

E, especialmente, à Fernanda.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Vladimir Bartalini pelo empenho e pela atenção despendidos no curso deste trabalho.

À Ana Rüsch e ao amigo André Santiago pelo auxílio e pelas sugestões no fechamento deste volume.

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio recebido durante o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Em meio às distintas orientações que atribuem ao termo paisagem um variado conjunto de acepções, este trabalho disserta sobre a paisagem como experiência estética da natureza e tem como objetivo promover a identificação desta associação em um contexto específico, a obra *Viagem pelo Brasil*, de Carl Friedrich von Martius e Johann Baptiste von Spix, naturalistas que integraram a Missão Austríaca e percorreram o território brasileiro entre os anos de 1817 e 1820. Baseada em conceitos teóricos que compreendem a paisagem enquanto vivência e representação sensíveis da natureza, esta pesquisa versa sobre os parâmetros que justamente permitem compreender a experiência paisagística no âmbito da sensibilidade, ocupando-se, durante o trajeto que nos conduz ao texto de Martius e Spix, de demais questões sintonizadas com o ideário dos viajantes e, sobretudo, com a experiência estética da natureza. Neste caso, igualmente discorremos sobre a paisagem enquanto gênero pictórico, o pensamento estético-científico e demais aspectos relativos às questões propriamente estéticas vigentes entre os séculos XVIII e XIX, estendendo tanto a compreensão sobre a maneira como consideramos a paisagem no presente estudo quanto sua expressão no referido relato de viagem. Finalmente, destacamos que este trabalho não somente oferece subsídios ao entendimento da paisagem como um acolhimento sensível da natureza, mas também evidencia os desdobramentos dessa relação, tangenciando a essência da experiência paisagística circunscrita nos domínios da estética, relacionada à conformação de unidades que, contudo contidas em limites precisos, irrompem nas dimensões ilimitadas do mundo natural.

Palavras-chave: Paisagem. Estética (arte). Natureza. Viajantes (expedições científicas).

ABSTRACT

Among the different orientations that attach to the term landscape a diverse set of meanings, this work discusses the landscape as aesthetic experience of nature and aims to promote the identification in a specific context, the book *Journey in Brazil* written by Carl Friedrich von Martius and Johann Baptiste von Spix, naturalists who joined the Austrian Mission and traveled along the Brazilian territory between the years 1817 and 1820. Based on theoretical concepts that comprise the landscape as a sensitive living and representation of nature, this research runs upon the parameters that allow us to understand the landscape experience in the field of sensibility, occupying, during the course that leads us to the text of Martius and Spix, with other issues that deal with the ideas of travelers and mainly the aesthetic experience of nature. In such case, we also describe the landscape as a pictorial genre, the aesthetic and scientific thought and different aspects related to other themes valid between the eighteenth and nineteenth centuries, extending the understanding of the way we consider the landscape in this study and its expression in the selected travel report. Finally, we emphasize that this work not only contributes to the understanding of the landscape as a sensitive host of nature, but also highlights the consequences of this relationship, touching the essence of the landscape limited in the fields of aesthetic experience, related to forming units which, however contained in precise limits, erupt in unlimited dimensions of the natural world.

Keywords: Landscape. Aesthetics (art). Nature. Travelers (scientific expeditions).

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.....p.60
Hubert van Eyck. *Adoração do cordeiro*.
Disponível em: <<http://blogs.artinfo.com>>. Acesso em: 06/06/2014.
- Figura 2.....p.64
Peter Brueghel. *As preocupações de um país*.
Disponível em: <<http://www.wikiart.org>>. Acesso em> 16/06/2014.
- Figura 3.....p.64
Peter Brueghel. *Recenseamento de Belém*.
Disponível em: <<http://pt.wahooart.com>>. Acesso em: 12/06/2014.
- Figura 4.....p.66
Matthias Grünewald. *Imagens para o altar de Isenheim*.
Disponível em: <<http://en.wikipedia.org>>. Acesso em: 06/06/2014.
- Figura 5.....p.67
Albrecht Altdorfer. *São Jorge*.
Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org>>. Acesso em: 06/06/2014.
- Figura 6.....p.68
Albrecht Dürer. *Combate de São Miguel contra o dragão*.
Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org>>. Acesso em: 06/06/2014.
- Figura 7.....p.69
Albrecht Dürer. *Ervas*.
Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org>>. Acesso em: 06/06/2014.
- Figura 8.....p.72
Claude Lorrain. *O templo de Apolo*.
Disponível em: <<http://www.wikiart.org>>. Acesso em> 16/06/2014.
- Figura 9.....p.73
Nicolas Poussin. *Inverno*.
Disponível em: <<http://www.wikiart.org>>. Acesso em> 16/06/2014.
- Figura 10.....p.74
Jan van Goyen. *Moinho à beira Mar*.
Fonte: <http://www.studyblue.com>
- Figura 11.....p.75
Jacob van Ruysdael. *Lago cercado por árvores*.
Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk>>. Acesso em 20/06/2014.

Figura 12.....	p.77
John Constable. <i>A carroça de feno</i> .	
Disponível em: < http://www.wikiart.org >. Acesso em> 16/06/2014.	
Figura 13.....	p.78
William Turner. <i>Campo Santo, Veneza</i> .	
Disponível em: < http://www.wikiart.org >. Acesso em> 16/06/2014.	
Figura 14.....	p.86
Thomas Ender. <i>Bananen Pflanzung</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 39.	
Figura 15.....	p.86
Thomas Ender. <i>Caxueira</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 38.	
Figura 16.....	p.87
Thomas Ender. <i>Jungen Bananen</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 38.	
Figura 17.....	p.87
Thomas Ender. <i>Ansicht von der Anhöle auf Mata Cavalos nach Catete</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 39.	
Figura 18.....	p.88
Johann Moritz Rugendas. <i>Mata Virgem</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 78.	
Figura 19.....	p.89
Johann Moritz Rugendas. <i>Rua Direita no Rio de Janeiro</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 79.	
Figura 20.....	p.89
Johann Moritz Rugendas. <i>Cascata da Tijuca</i> .	
Fonte: FERREZ, 1976, p. 1/12.	
Figura 21.....	p.91
Claude François Fortier. <i>Floresta virgem do Brasil</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 165.	
Figura 22.....	p.91
E. F. Schute. <i>Cachoeira de Paulo Afonso</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 39.	
Figura 23a.....	p.92
John Christian Schetky. <i>O Salvamento das cargas e tesouros do HMS Thetis</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 160, 161.	

Figura 23b.....	p.92
John Christian Schetky. <i>O Salvamento das cargas e tesouros do HMS Thetis</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 160, 161.	
Figura 24.....	p.100
Jacob Phillip Hackert. <i>Paisagem italiana</i> .	
Disponível em: < http://commons.wikimedia.org >. Acesso em: 06/06/2014.	
Figura 25.....	p.135
William Havell. <i>Cena de jardim na Praia de Bragança - Porto do Rio de Janeiro</i> .	
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 22.	
Figura 26.....	p.142
<i>Percurso aproximado de Martius e Spix pelo Brasil</i>	
Disponível em: < http://www.bluemacaws.org >. Acesso em 20/01/2015.	
Figura 27.....	p.160
<i>Rio de Janeiro</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 28.....	p.161
<i>Fazenda da Mandioca</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 29.....	p.161
<i>Quadros sobre a vida das pessoas</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 30.....	p.162
<i>Mapa de Vegetação</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 31.....	p.174
<i>Lavagem de diamantes</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 32.....	p.175
<i>Aldeia dos Coroados</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 33.....	p.175
<i>Festa dos Coroados</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 34.....	p.176
<i>Dança dos Puris</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	

Figura 35.....	p.176
<i>Rancho próximo à Serra do Caraça</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 36.....	p.177
<i>Serra do Itambé</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 37.....	p.177
<i>Hospício da Mãe dos Homens</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 38.....	p.184
<i>Lagoa das aves do rio São Francisco</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 39.....	p.184
<i>Perfis de variadas serras do sertão brasileiro</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 40.....	p.185
<i>Formas vegetais da América tropical</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 41.....	p.185
<i>Formas vegetais da América tropical</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 42.....	p.186
<i>Animais</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 43.....	p.186
<i>Ninho de marimbondo, fóssil de peixe e ossos de um mastodonte</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 44.....	p.187
<i>Meteorito de Bendegó</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 45.....	p.204
<i>Conjunto de vistas sobre a região amazônica</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 46.....	p.205
<i>Vistas das margens do rio Amazonas</i>	
Disponível em: < http://www.biodiversitylibrary.org >. Acesso em 20/04/2014.	
Figura 47.....	p.206
<i>Escavação e preparo dos ovos de tartaruga na margem do rio Amazonas</i>	

Disponível em: <<http://www.biodiversitylibrary.org>>. Acesso em 20/04/2014.

Figura 48.....p.206

No porto dos Miranhas cerca do rio Japurá

Disponível em: <<http://www.biodiversitylibrary.org>>. Acesso em 20/04/2014.

Figura 49.....p.207

Esculturas nos penhascos cerca do rio Japurá

Disponível em: <<http://www.biodiversitylibrary.org>>. Acesso em 20/04/2014.

Figura 50.....p.207

Araracoara

Disponível em: <<http://www.biodiversitylibrary.org>>. Acesso em 20/04/2014.

LISTA DE ANEXOS

Anexo A: Transcrição do texto de Martius referente ao dia 16 de Agosto de 1819...p.227

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1 - PAISAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA NATUREZA.....	27
1.1 A PAISAGEM E A RECONCILIAÇÃO SENSÍVEL DO HOMEM COM A NATUREZA.....	31
1.2 PAISAGEM E REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA.....	45
CAPÍTULO 2 - A PINTURA DE PAISAGEM.....	55
CAPÍTULO 3 - APONTAMENTOS SOBRE A DIMENSÃO ARTÍSTICA E ESTÉTICA DE <i>VIAGEM PELO BRASIL</i>	81
3.1 CIÊNCIA E SENSIBILIDADE NO CONTEXTO DAS REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM BRASILEIRA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX	83
3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A DIMENSÃO ESTÉTICA DE <i>VIAGEM PELO BRASIL</i>	93
3.2.1 Experiência, representação e o pensamento estético-científico.....	94
3.2.2 Apontamentos sobre a estética entre os séculos XVIII e XIX.....	109
CAPÍTULO 4 - A <i>VIAGEM PELO BRASIL</i>	137
4.1 BREVE PANORAMA SOBRE O CONTEXTO E A IMPORTÂNCIA DA OBRA DE MARTIUS E SPIX.....	138
4.2 A MISSÃO AUSTRIACA E A <i>VIAGEM PELO BRASIL</i>	141
CONCLUSÃO.....	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	217
ANEXO A	227

INTRODUÇÃO

Ao pensarmos no título deste trabalho, podemos identificar ao menos dois assuntos com os quais esta dissertação estabelece correspondências: as expressões *paisagem* e *experiência estética da natureza* constituem o tema central desta pesquisa e ocupam as páginas a seguir, dedicadas a examinar os parâmetros da associação entre paisagem e experiência estética da natureza e a verificar a validade desta relação no contexto de uma obra específica, a *Viagem pelo Brasil*, de Carl Friedrich von Martius (1794 – 1868) e Johann Baptiste von Spix (1781 – 1826), integrantes da Missão Austríaca, que percorreram o território brasileiro entre os anos de 1817 e 1820. Assim como afirmaremos em outras ocasiões, desde já salientamos que esta pesquisa não pretende afirmar a exclusividade da experiência paisagística contida nos domínios da estética, isto é, asseverar que a paisagem unicamente se constitui e se expressa através de um modo estético. Contido nos limites de um texto dissertativo, reforçamos que este estudo apenas se dedica à investigação da paisagem enquanto uma vivência sensível do mundo natural, caracterizando os termos dessa relação e examinando sua expressão no referido relato de viagem.

No sentido de conduzir este trabalho do seu ponto de partida ao seu ponto de chegada – o trajeto que iremos perfazer desde os fundamentos teóricos adotados sobre a paisagem até o reconhecimento destes aspectos paisagísticos no âmbito de *Viagem pelo Brasil* – destacamos que igualmente nos ocuparemos de demais questões que não somente estabelecem as devidas articulações entre o objeto de estudo e o estudo de caso selecionados, mas também reiteram, ao longo desta pesquisa, a pertinência e a centralidade da paisagem como uma maneira de vivenciar sensivelmente a natureza, encerrando analogias entre o modo segundo o qual consideramos a paisagem, o campo artístico que trata da paisagem enquanto um gênero pictórico, o ideário dos naturalistas europeus que se dirigiram ao continente americano no início do século XIX e, finalmente, o texto de Martius e Spix. Assim, no desenvolvimento deste trabalho, além de espelhar as dimensões sensíveis das paisagens em um conjunto de circunstâncias próprias, o texto de *Viagem pelo Brasil*, também apontamos as interações vislumbradas por tal abordagem paisagística com demais assuntos afins à questão central desta pesquisa.

Ainda refletindo sobre a designação atribuída a este estudo, além da evidente interação entre os termos paisagem, natureza e estética, seria lícito indagar sobre o território no qual se manifestam as reciprocidades entre paisagem e sensibilidade. Neste caso, no âmbito da experiência e da representação, o Brasil poderia ser considerado um local singular ao exame das interfaces entre os domínios paisagístico, natural e sensível. Mesmo que esta possibilidade fortuita esteja alheia ao objeto e aos objetivos desta dissertação, reconhecemos que demais perspectivas envolvendo a valorização estética da natureza brasileira em torno da esfera paisagística poderiam ser eventualmente evocadas, na medida em que constituem campos de interesse a demais estudos que tematizam o processo e o modelo de estetização da natureza e da paisagem locais.

Neste sentido, alinhada às pesquisas que versam acerca da influência de certos modos de representação da natureza na própria formação cultural do Brasil, Belluzzo (2000) reconhece a importância da herança artística e literária, principalmente europeia, no delineamento de importantes traços conformadores da cultura brasileira. Não ignorando a extensão e a variedade dos conteúdos abordados, bem como a diversidade das formas de representação adotadas pelos artistas viajantes entre os séculos XVI e XIX, a autora destaca a contribuição do olhar artístico estrangeiro à fundamentação de uma espécie de redescobrimto do Brasil, baseado, por sua vez, na abordagem da realidade brasileira em seus múltiplos aspectos que, incluindo a natureza e a paisagem nacionais, ofereceu a possibilidade de nos “vermos pelos olhos deles [dos viajantes]” (BELLUZZO, 2000, vol. 1, p. 13), moldando aquilo que pensamos sobre nosso próprio país – as “imagens do Brasil, contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente” (BELLUZZO, 2000, vol. 1, p. 13).

Tendo em vista que determinadas expressões artísticas influenciaram a maneira pela qual vivenciamos a natureza brasileira, noção que eventualmente poderíamos construir a partir de Belluzzo (2000) e demais autores, seria próprio deste ponto de vista reconhecer a relevância de determinadas obras artísticas na conformação de um padrão estético acerca da experiência e da representação das paisagens do Brasil. De acordo com esta perspectiva, ocasionalmente poderíamos investigar a influência de alguns pintores e escritores no ideário acerca da natureza brasileira, marcado, em linhas gerais, por aspectos que justamente insistem em uma paisagem fundamentada sobre uma relação estética, constituída por uma natureza tão diversa quanto bela e grandiosa, cuja expressão pode ser constatada em diferentes obras que abordam questões situadas no campo paisagístico. Nessas circunstâncias, o relato de viagem de Martius e Spix poderia ser tomado como exemplo paradigmático da apreensão sensível do

território enquanto paisagem e da admiração terna e profunda que, ainda nos dias atuais, influencia a maneira sensível segundo a qual vivenciamos e representamos as paisagens brasileiras. Apenas como registro dessa permanência, não circunscrita apenas às manifestações artísticas de séculos anteriores, mencionamos as primeiras páginas de um texto que, embora dedicado à história da destruição da Mata Atlântica e inicialmente ocupado em retratar a devastação avistada do alto de um avião – o desgastado território de Minas Gerais, “a paisagem cicatrizada pelo trabalho humano” (DEAN, 1996, p. 19) ao longo de séculos de exploração – reforça a persistência do encanto pelas belezas da natureza tropical a partir da paisagem matizada pela sensibilidade do observador.

Lá embaixo, contudo, a intervalos, o viajante avista faixas verdejantes de floresta, não as fileiras ordenadas dos reflorestamentos, mas selvagens e irregulares. Uma delas em particular é impressionantemente grande – dois ou três quilômetros de lado. O viajante se pergunta como ela escapou ao machado civilizador e por quanto tempo foi deixada em paz. [...] Esses canteiros são as últimas testemunhas da paisagem que antecedeu a civilização e seus triunfos. Antigamente essas colinas ficavam praticamente submersas por um cobertor verde e apenas os picos irrompiam de tapetes de juncos e capim. Os ribeirões teriam sido então quase invisíveis sob as árvores enormes. Em meio a seus galhos, as águas claras teriam cintilado ao sol da manhã. De um 747 que voasse de volta no tempo, o viajante teria olhado para um interminável tapete verde, salpicado pela glória de árvores inteiras em plena floração – o rosa-púrpura de sapucaias, o branco e vermelho de copaíbas, o amarelo de guapuruvús, o violeta de jacarandás. Seus habitantes originais a chamavam de *caáetê*, a verdadeira floresta, a floresta ileisa – um cenário muito parecido com o amazônico, salvo pelos cumes e escarpas (DEAN, 1996, p. 20).

Apesar da relevância de uma eventual pesquisa acerca das influências dos artistas viajantes no modo pelo qual experimentamos e representamos as paisagens brasileiras e das contribuições de suas obras à formação e ao estabelecimento de parte da identidade nacional, relacionada a determinados aspectos fisionômicos do território, novamente frisamos que o presente estudo está circunscrito ao campo propriamente paisagístico e tem como objetivo investigar a paisagem sob um enfoque particular, neste caso associado à apreensão estética da natureza. Dessa forma, conforme mencionamos, a expressão sensível da paisagem brasileira no âmbito de um relato de viagem é aqui considerada enquanto um estudo de caso, o qual não pretendemos reconhecer como uma fonte da qual herdamos modos específicos de contemplar a paisagem, mas como um material privilegiado à identificação da expressão sensível que sustenta a experiência estética do território enquanto paisagem. Como observaremos, conquanto afirmamos a importância do gênero pictórico paisagístico, esta dissertação não promove a investigação das referências artísticas que fundamentam a maneira pela qual representamos e estimamos a natureza brasileira, justificando-se no âmbito disciplinar do paisagismo, ao promover a investigação do que denominamos por *paisagem como experiência estética da natureza* e apontar a legitimidade desta associação, a qual, embora

verificada no contexto de um determinado texto literário, não deixa de contribuir aos debates acerca da paisagem.

A respeito de *Viagem pelo Brasil*, obra selecionada com intuito de identificar os contornos da correlação entre paisagem e experiência estética, antecipadamente salientamos que o texto de Martius e Spix não constitui uma referência isolada, devendo ser associado, conforme destacam Belluzzo (2000) e Lisboa (1997), ao conjunto de artistas, sobretudo europeus, que chegaram ao Brasil no início do século XIX e se ocuparam de representar o território brasileiro, conformando notáveis registros a respeito da natureza local apreendida na forma de paisagens e indissociadas da vivência sensível do território. Mesmo em meio à grande variedade de pinturas, relatos de viagem e demais descrições poéticas que retrataram a natureza tropical incluindo sua dimensão paisagística, o texto de *Viagem pelo Brasil* possui considerável destaque, uma vez que subsidiou importantes estudos botânicos, zoológicos e etnográficos sobre a flora, a fauna e os povos indígenas do Brasil.

Ainda sobre o estudo de caso selecionado, destacamos que não se optou por qualquer escolha vinculada à forma específica deste texto literário. Apesar de reconhecer que esta obra, ao atender a determinadas expectativas que impulsionaram a vinda dos naturalistas ao Brasil, tenha sido concebida com base em certos modelos artísticos e científicos vigentes àquela época, não pretendemos examinar em que medida a literatura de viagem, ou mesmo os relatos de viagem oitocentistas, elaborados segundo padrões específicos, constituem exemplos mais ou menos propícios à representação da experiência paisagística segundo os parâmetros adotados por esta dissertação. Assim, imputamos que *Viagem pelo Brasil* é apenas uma das obras, parte de um vasto conjunto de exemplos, conformado por diversas obras textuais e pictóricas, as quais exprimem a vivência sensível do território e das paisagens brasileiras.

Embora esta dissertação não se atenha ao exame particular de determinados aspectos teóricos que abordam as diferentes formas de expressão artística, apenas ressaltamos a confiança de que os distintos campos da arte possam compartilhar valores semelhantes, sendo, dessa forma, passíveis de analogias e associações que nos habilitam, no caso específico deste trabalho, a transitar entre os domínios da pintura de paisagem e da literatura de viagem com intuito de verificar a constituição e os desdobramentos da paisagem enquanto experiência estética da natureza no âmbito da representação. Mesmo não pretendendo adentrar em

questões próprias ao universo da criação poética, consideramos serem fecundas as palavras de Paz (2012) que, ao versar sobre aquilo com o que se ocupa a poesia e a atividade poética, reconhece nas diferentes práticas artísticas, tais como a literatura, a pintura ou mesmo a música, aspectos comuns, não obstante as especificidades próprias de cada gênero artístico. Se, por um lado, as distintas artes podem ser reduzidas a linguagens, “sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo” (PAZ, 2012, p. 28), por outro lado, o pintor, o poeta ou o músico constantemente se ocupam de ultrapassar os limites estabelecidos pela linguagem, repelindo dimensões unicamente práticas e instituindo maneiras peculiares de comunicação (PAZ, 2012).

Em suma, o artista não se serve dos seus instrumentos – pedras, som, cor ou palavra – como o artesão, mas a eles serve para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende. Essa operação paradoxal e contraditória [...] produz a imagem. O artista é o criador de imagens: poeta (PAZ, 2012, p. 31).

No caso deste estudo, como veremos, tanto o relato de viagem quanto a pintura de paisagem conformam paisagens essencialmente semelhantes, encerrando um mesmo desejo, aquele de superar os limites reais de uma cena de natureza, a qual, seja representada pela pena ou pelo pincel, oferece, em ambos os casos, um vislumbre da abertura que caracteriza as paisagens nos domínios da sensibilidade.

Sobre a metodologia e a estrutura desta dissertação, destacamos que este trabalho se fundamenta nos conceitos teóricos que dizem respeito à paisagem como uma experiência estética da natureza, associando a paisagem à apreensão sensível do mundo natural, aspecto compartilhado pelos diferentes autores consultados. Ainda que sejam tangenciados outros aspectos que possibilitam explorar o vínculo entre paisagem e estética, ponderamos que demais assuntos abordados, tal como a pintura de paisagem e alguns elementos do pensamento estético-científico próprios do ideário de Martius e Spix, comumente partilham um ponto de vista sensível em relação à natureza, sendo possível, a partir destas digressões, afinar as relações entre a paisagem, a experiência estética da natureza e o texto de Martius e Spix. Dessa maneira, entendemos que este estudo é constituído por sucessivas aproximações às quais correspondem cada um dos seus capítulos – *A paisagem como categoria estética, a pintura de paisagem, Apontamentos sobre a dimensão artística e estética de Viagem pelo Brasil* e *A Viagem pelo Brasil* – os quais, ainda que se ocupem de amplos panoramas, têm por

objetivo delinear e conformar limites mais precisos ao objeto de estudo e ao estudo de caso vigentes.

(1)

No primeiro capítulo desta dissertação, inicialmente, procuramos delinear os principais contornos da paisagem e de suas relações com a estética. Afirmando as peculiaridades de um ponto de vista paisagístico e estético, apresentamos as principais referências teóricas que orientam as definições mais fundamentais deste trabalho. Neste sentido, reconhecendo que os autores selecionados não configuram um conjunto estritamente homogêneo, procuramos introduzi-los e abordá-los segundo seus aspectos distintivos, isto é, de acordo com os traços que melhor definem cada posicionamento adotado, a fim de conformar um conjunto de considerações complementares à temática deste estudo, sintonizadas com a paisagem sob um ponto de vista estético. Resumidamente, no capítulo inicial, versamos sobre a paisagem como experiência estética da natureza, afirmando sua capacidade de reunir sensivelmente o homem e o mundo natural, possibilitando ao sujeito que contempla e experimenta o território, intuir a natureza em sua profundidade.

(2)

Mesmo que esta possibilidade – a intuição das dimensões sensíveis e profundas da natureza sob a forma das diferentes paisagens vivenciadas – esteja principalmente circunscrita ao relato de viagem de Martius e Spix, consideramos que o conjunto de diferentes expressões artísticas confere uma destacada contribuição a este trabalho tanto ao entendimento da categoria da paisagem nos parâmetros adotados pela pesquisa quanto à compreensão das cenas de natureza contidas no próprio texto dos naturalistas, na medida em que inauguram um processo de amadurecimento das questões inicialmente anunciadas. Assim, no segundo capítulo, tal como sugere a leitura de alguns dos autores citados, brevemente tratamos sobre a paisagem enquanto gênero pictórico, incluindo a referência a diferentes pintores que pudessem espelhar os conceitos de paisagem adotados bem como sinalizar a validade desta associação entre paisagem e experiência estética da natureza. Dentre os diversos exemplos possíveis, circunscrevemos nossas referências a algumas obras situadas entre os séculos XIV e XIX, período frequentemente associado à emergência e à consolidação da pintura de paisagem.

(3)

Da mesma forma que procuramos subsidiar a compreensão das relações entre paisagem e estética mediante uma rápida incursão nos domínios da arte de paisagem, o terceiro capítulo

é dedicado à investigação de alguns dos principais elementos que compõem o vasto ideário dos autores de *Viagem pelo Brasil*. Mais precisamente, através das intersecções dos campos da arte, da ciência e da natureza, apoiadas sobre as relações entre o pensamento estético-científico e a estética entre os séculos XVIII e XIX, estabelecemos os fundamentos da maneira pela qual os viajantes experimentam e representam a natureza brasileira, coletando importantes subsídios ao exame particular da paisagem a partir do relato de viagem selecionado. Em face da extensão que esta tentativa de abordar as linhas gerais do pensamento naturalista oitocentista poderia sugerir, procuramos destacar na extensa obra dos autores que fundam as bases do pensamento estético-científico presente em Martius e Spix – principalmente, o caso de Goethe e Humboldt – elementos centrados na apreensão estética da natureza, os quais, embora não explicitem questões relativas à paisagem, permitem inferir os parâmetros de uma vivência sensível da natureza na forma de paisagens. Ainda como modo de contribuir ao exame de algumas passagens de *Viagem pelo Brasil*, trataremos igualmente a respeito de alguns tópicos que ocupam filósofos e artistas entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, destacadamente, as questões acerca do sublime, do romantismo e do pitoresco, que, embora nesta dissertação correspondam a breves reflexões, constituem parte dos subsídios auxiliares à leitura do texto de Martius e Spix.

(4)

No quarto capítulo, enfim, nos dedicamos à análise de alguns trechos de *Viagem pelo Brasil*, aos momentos que dizem respeito à identificação das relações que a paisagem estabelece com a experiência e a representação estética da natureza. Assim como destacaremos, apesar do texto de Martius e Spix possuir outras dimensões que, circunscritas aos domínios culturais, sociais e etnográficos, estão ausentes nos limites deste trabalho, acreditamos que as cenas de natureza contidas na narrativa de viagem constituem valiosas passagens intimamente relacionadas ao objeto de estudo proposto. Considerando a amplitude do relato de viagem, concentramos nossa atenção nas cenas mais representativas do vínculo entre paisagem e estética, esperando que a recomposição de algumas passagens da expedição dos naturalistas possa fazer ressoar os aspectos anteriormente abordados.

Finalmente, visando reforçar as relações entre o objeto de estudo, o estudo de caso e o objetivo deste estudo, encaminharemos as considerações finais, enfatizando os principais

aspectos abordados, isto é, aqueles que julgamos essenciais à estrutura deste trabalho. Além disso, ainda nesse momento conclusivo, realizamos alguns apontamentos sobre as reflexões que emergiram no curso desta pesquisa, as quais, destituídas do intento de afirmar posições conclusivas acerca das paisagens, estão intimamente associadas ao desenvolvimento das etapas de trabalho percorridas.

CAPÍTULO 1

PAISAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA NATUREZA

Nos dias atuais, constantemente, deparamo-nos com uma multiplicidade de significados relacionados ao conceito de paisagem, fato constatado por alguns dos autores consultados nesta pesquisa, notadamente em Besse (2009), Serrão (2011), D'Angelo (2011) e Berque (2009)¹. Dessa forma, a fim de estabelecer os parâmetros da paisagem como experiência estética da natureza, reconhecemos que, inicialmente, cabe identificar o âmbito e as especificidades de um ponto de vista estético sobre a paisagem. Na direção contrária de dissolver nossas inquietações nesta patente polissemia – uma propagação de diferentes maneiras de classificação e interpretação do conceito de paisagem (BESSE, 2009; SERRÃO, 2011) – consideramos ser necessário afirmar e validar determinada maneira de abordar a paisagem nos campos da filosofia, da arte e, sobretudo, da estética, embora não tenhamos a pretensão de afirmar uma única verdade sobre a paisagem ou preconizar a possibilidade da experiência paisagística somente por parâmetros sensíveis e artísticos. Como nos lembra Besse (2014), o panorama das teorias paisagísticas na atualidade coloca o pesquisador diante de uma conjuntura complexa, na qual tanto são oferecidas distintas maneiras de abordar o tema quanto são reconhecidas a inevitável articulação e a sobreposição de diferentes conceitos e referências teóricas.

Trabalhar de um ponto de vista teórico a questão da paisagem, hoje, supõe considerar, ao menos provisoriamente e como hipótese, a justaposição e a superposição mal ordenada destes diferentes discursos e pontos de vista sobre a paisagem². (BESSE, 2009, p. 16).

A respeito das relações entre paisagem e estética, embora sejam identificadas distintas abordagens que ponderam acerca do papel da sensibilidade na experiência e representações paisagísticas, consideramos que, no âmbito desta dissertação, o modo como compreendemos

¹ Em face dos diversos contextos em que se expressam os distintos significados do termo paisagem, Berque (2009) reconhece que, ao contrário do que poderíamos eventualmente supor, a palavra se esvazia de sentido. “A inflação que hoje em dia leva a falar de paisagem a propósito de qualquer coisa – da ‘paisagem sonora’ à ‘paisagem criminal’ [referente à atual situação da criminalidade]...sem contar a paisagem no sentido de geossistema – tende a transformá-la em uma palavra vazia, exceto por simbolizar um distanciamento face ao mundo; justo quando importaria, mais do que nunca, diante do atolamento do projeto moderno, dar à paisagem um sentido que nos motive e nos engaje no mundo” (BERQUE, 2009, p. 40).

² O autor refere-se aqui às principais problemáticas no campo da paisagem, apontadas por ele da seguinte maneira: “a paisagem como representação cultural”, “um território produzido historicamente pelas sociedades”, “um complexo sistêmico”, “espaço de experiências sensíveis”, ou ainda, “como sítio ou um contexto de projeto”. (BESSE, 2014, p. 2).

o conceito de paisagem diferencia-se de demais pensamentos que comumente apreendem as paisagens enquanto um conceito invariável, inerente à vivência humana no mundo ao longo dos tempos, ou variável, segundo os aspectos culturais e artísticos de diferentes épocas. Segundo D'Angelo (2011), no conjunto das atuais teorias sobre a paisagem, os dois polos principais entre os quais oscilam os diferentes pensamentos contemporâneos podem ser compreendidos em torno de dois grupos principais: doutrinas biológicas e doutrinas pictóricas sobre a paisagem. Por um lado, as teorias de fundamentação biológica, denominadas ainda ambientais ou etológicas, “admitem invariantes universais, na medida em que sustentam que a nossa apreciação do mundo circundante tem de ser condicionada pela história evolutiva de nossa espécie [...] próprios da espécie humana e apenas dela” (D'ANGELO, 2011, p. 421). Como se, em alguns casos, a apreciação de paisagens estivesse relacionada à presença de condições ambientais favoráveis à sobrevivência biológica, isto é, atendendo a uma satisfação das condicionantes fisiológicas do indivíduo enquanto espécie. Neste sentido, D'Angelo (2011) considera emblemática a posição de Jay Appleton, segundo o qual, a apreciação estética de um ambiente tomado enquanto paisagem é inseparável do desenvolvimento biológico da espécie humana, ou seja, indissociada das circunstâncias vitais e das condições ambientais adequadas à manutenção e propagação da vida humana. Por outro lado, as teorias pictóricas, “conjunto das teorias que colocam na origem da nossa percepção de paisagem a representação dela fornecida pela pintura” (D'ANGELO, 2011, p. 428), embora possam fornecer pontos aceitáveis – a percepção da paisagem é guiada e condicionada pela sua representação artística, o que explicaria as preferências paisagísticas de diferentes épocas – reduziriam, em maior grau, a paisagem à vista, como se a experiência paisagística recebesse inteiramente sua determinação da arte, implicando, neste caso, que a percepção da paisagem real nada mais fosse do que o “reflexo e consequência do gênero artístico” (D'ANGELO, 2011, p. 430). Esta relação perceptiva, fundamentada em modelos artísticos, tem como um de seus expoentes o pensamento de Alain Roger. Segundo este autor, o nascimento da paisagem é resultado de um processo de artialização³, em que a concepção do termo é afastada dos aspectos físicos da natureza – a ideia de que a paisagem nunca é natural, mas é somente definida e percebida por representações pictóricas, literárias, cinematográficas, entre outras.

³ A respeito deste processo de artialização, Roger (2007) se refere a duas modalidades de operação artística em relação à natureza: em primeiro, diretamente (*in situ*); em segundo, indiretamente, pela mediação do olhar (*in visu*). De modo análogo à artialização que comuta a nudez em Nu, esta conversão é realizada ora mediante a inscrição do código estético na própria substância corporal (pinturas faciais, tatuagens, escarificações, entre outras), ora, de modo mais sofisticado, através da elaboração de modelos autônomos (pictóricos, escultóricos, fotográficos). Destaca-se que, em ambos os casos, é exigida uma intermediação do olhar impregnada dos modelos culturais citados, afim de converter ato perceptivo em ato estético (ROGER, 2007).

Sobre a dimensão estética contida no deleite da paisagem, Roger (2007) a reconhece inseparável de uma atitude propriamente artística – a apreciação do território como um quadro – exigindo um distanciamento do olhar em relação ao país que se oferece à visão. Dessa maneira, a ocorrência de paisagens excepcionais, sítios destacados que despertam nosso espírito, deve ser compreendida tendo em vista questões culturais e artísticas que direcionam o nosso olhar e nos inspiram.

A respeito desta oposição sugerida por Roger (2007) entre *país* e *paisagem*, Serrão (2011) destaca que estes dois pontos de vista sobre determinado território estão sugeridos na própria origem do termo paisagem. Assim como em outras línguas ocidentais, no caso do francês, a palavra paisagem indica justamente um deslocamento da noção de região primitiva ou lugar de origem, contida na raiz *pays*, à ideia de registro pictórico de determinadas regiões e espaços naturais, presente em *paysage*. Sobre este aspecto, funda-se ainda uma constante oscilação entre a paisagem real e a paisagem representada, que, de modo geral, poderia reforçar a ideia de polarização das teorias paisagísticas em torno da ciência ou da arte, como também é observado na atualidade (SERRÃO 2011)⁴.

Enquanto fenômeno natural, a paisagem será objeto de exame direto: pela cartografia, no desenho de zonas específicas do espaço terrestre, e pela geografia física, na classificação topográfica das regiões do mundo segundo as diferentes morfologias, incluindo a ação dos elementos modeladores, mares e ventos, e dos fatores climáticos. Enquanto produção de imagens, acompanha a história da cultura artística através das concepções plásticas e estilísticas que nela se foram exprimindo e configuram a evolução dos modos expressivos e dos seus subgêneros acadêmicos: marinhas, bucólicas, campestres...” (SERRÃO, 2011, p. 14, 15).

Tendo em vista as observações acima, consideramos que, em oposição à invariabilidade das teorias biológicas e à irredutibilidade das teorias pictóricas, a pertinência do interesse estético, acrescido das eventuais contribuições dos campos da arte e da filosofia, se afirma pela tentativa de desconstruir oposições, ambientais e artísticas ou ainda realistas e subjetivas, de reconstituir unidades e de valorar o caráter propriamente sintético e unitário da categoria da paisagem, indissociada da relação com a natureza em seus múltiplos planos (D’ANGELO, 2011; SERRÃO, 2011). Mais do que a simples reunião de elementos justapostos – “um monte de areia ou utensílios numa estante não constituem uma paisagem” (CORAJOUD, 2011, p. 218) – e menos do que uma unidade rigidamente inseparável e fixada – “alguns objetos ou construções manufaturadas imitam, devido a sua montagem, esta impressão de unidade complexa” (CORAJOUD, 2011, p. 219) – destacamos que, mesmo no momento contemporâneo, a unidade sugerida pelas paisagens não corresponde a esses dois modos

⁴ Serrão (2011) destaca ainda que, entre os extremos científico e artístico, existe ainda a noção largamente difundida da paisagem como vista ou panorama, na qual um conjunto de elementos é abrangido pela experiência visual do observador, seja ela real ou pictórica.

citados, mas encerra uma totalidade que tangencia valores materiais e existências referentes à vivência do mundo em sua profundidade e subsiste da apreensão sensível da natureza.

É preciso alcançar os limites exteriores da cidade, reencontrar o horizonte e a materialidade do mundo para que a ideia manifesta da paisagem seja sentida. Por vezes, é verdade, a paisagem entra na cidade; quando a malha se alarga e o céu desce nela: a passagem do rio é um exemplo fecundo (CORAJOUD, 2011, p. 219).

Assim, tendo em vista os argumentos acima expostos, consideramos que, neste capítulo inicial, aproximadamente, este é o denominador comum que pretendemos estabelecer a partir do conjunto de autores selecionados: a paisagem enquanto unidade que, vivenciada no âmbito da estética, instaura uma relação sensível entre o sujeito e o objeto (natureza) com valor de totalidade – uma convergência, em que a representação artística se torna um modo de revelar esta associação.

Por fim, poderíamos ainda nos perguntar se este modo estético de compreender a vivência das paisagens poderia realmente contribuir para um entendimento sobre a dimensão propriamente paisagística contida em *Viagem pelo Brasil*. Em outras palavras, por que não bastaria admitir um ponto de vista científico ou artístico na análise das cenas paisagísticas que compõem aquele relato? Certamente, uma resposta mais satisfatória a esta questão tangencia grande parte dos assuntos tratados nesta dissertação e, sendo assim, teríamos que percorrer as páginas que se seguem para verificar o reatamento das bases teóricas adotadas. No entanto, desde já podemos indicar alguns aspectos que justificariam tais escolhas.

Resumidamente, uma vez que voltaremos a este assunto nos parágrafos abaixo, consideramos que, se por um lado, a partir do século XV, período no qual se origina o termo paisagem, podemos verificar uma acentuada polarização das diferentes maneiras de apreender a paisagem em torno das questões acerca da ciência ou da arte, por outro lado, algumas correntes do pensamento situado entre o fim do século XVIII e o início do século XIX, período que compreende grande parte do ideário definidor dos principais traços de *Viagem pelo Brasil*, podem ser consideradas como alternativas a esse processo de crescente dualidade na medida em que propõem uma associação entre o pensamento científico e estético. Sintonizados com um ponto de vista pautado pela aproximação dos campos artístico e científico, o relato de Martius e Spix não visa à compartimentação ou ao isolamento dos saberes e da sensibilidade, fundamentando-se, ao contrário, na convergência do conhecimento científico e da prática artística, cuja síntese está presente na maneira pela qual experimentam e representam esteticamente a paisagem brasileira, permitindo, dessa forma, entrever a

importância que a dimensão paisagística, notadamente estética, assume no contexto do estudo de caso selecionado.

1.1 A PAISAGEM E A RECONCILIAÇÃO SENSÍVEL DO HOMEM COM A NATUREZA

Nos estudos da paisagem compreendidos nos campos da filosofia e da estética, a obra de Georg Simmel, *Filosofia da Paisagem*, originalmente publicada em 1913, constitui, por certo, uma referência fundamental. Segundo Serrão (2011), ao circunscrever a paisagem no âmbito do pensamento humano, o autor confere uma autonomia em relação a demais abordagens, tal como a matriz artística, que considera a paisagem como tema pictórico, ou mesmo a matriz geográfica, nos casos em que objetiva a paisagem e a compreende como uma tipologia espacial. Com objetivo de esclarecer o “peculiar processo espiritual apenas a partir do qual se produz a paisagem” (SIMMEL, 2011, p. 42), Simmel promove a articulação de três questões: o vínculo entre natureza e paisagem; as condições e o momento histórico da gênese paisagística; e a concordância entre a visão de uma paisagem e a instituição desta paisagem (SERRÃO, 2011).

Se, por um lado, a natureza é definida como um todo sem limites que se expressa na continuidade existencial do tempo e do espaço, por outro, a paisagem se apresenta como uma delimitação, uma unidade autossuficiente que, entretanto, se prolonga na direção de uma amplitude infinita. “A natureza, que no seu profundo ser e sentido desconhece totalmente a individualidade, é edificada pelo olhar do homem, que divide e forma o dividido em unidades peculiares, em cada individualidade paisagem” (SIMMEL, 2011, p. 43). Em outras palavras, Simmel afirma que, embora a paisagem seja apreendida em um campo visual limitado, o qual o recorta e lhe atribui autonomia, o sentimento que essencialmente a define é perpassado “pelo obscuro saber desta conexão infinita” (SIMMEL, 2011, p. 43). Contida em limites que se movem e se desfazem constantemente, a paisagem relaciona-se às profundas camadas do divino e da totalidade natural. Cada porção de natureza destacada, representada como paisagem, torna-se “um ponto de passagem para as forças totais da existência” (SIMMEL, 2011, p. 43).

É esta perspectiva, de que a sensibilidade paisagística funda-se em uma individualidade autônoma e simultaneamente aspira a um vínculo com o todo do qual ela foi separada, que permite ao autor situar a origem do sentimento pela paisagem na época moderna, em torno do século XV, período marcado pela “individualização das formas interiores e exteriores da existência” (SIMMEL, 2011, p. 43) e pela “dissolução dos laços e vínculos originários em entidades diferenciadas” (SIMMEL, 2011, p. 43). Simmel sublinha ainda que esse espírito geral do mundo pós-medieval, apesar dos conflitos e rupturas por ele gerados no panorama cultural, atribuiu especificamente à paisagem sua riqueza: uma entidade individual, dotada de uma unidade que permanece tributária do todo natural.

Em torno desta dupla caracterização da paisagem – sua autonomia e correspondência, no campo do sensível, à natureza em sua totalidade – encaminha-se a questão central do texto de Simmel: o encontro de um princípio que determina este processo de seleção e recomposição essencial às diferentes paisagens. Apesar de atestar a impossibilidade de apontar uma regra ou um mecanismo que engendrariam este processo espiritual, o autor recorre a uma analogia que, se não permite a identificação de uma causa, possibilita, ao menos, uma aproximação ao fenômeno: a paisagem como o nascimento de uma obra de arte.

E justamente isso que o artista faz – partindo do fluxo caótico e da infinitude do mundo imediatamente dado, delimita uma porção, capta-a e enforma-a como unidade que encontra agora o seu sentido nela mesma, e corta os fios que a ligam ao mundo para voltar a ligá-los ao seu centro próprio – tudo isso fazemos nós numa medida inferior, menos fundada em princípios, de modo mais fragmentário e de limites incertos, logo que em vez de um prado e uma casa e um ribeiro e um cortejo de nuvens olhamos uma paisagem. (SIMMEL, 2011, p. 45).

É válido ressaltar que nesta relação de semelhança entre a paisagem e a obra de arte *in statu nascendi*, segundo termo utilizado por Simmel, não se trata de aplicar certos conceitos, procedimentos ou regras próprias do campo da pintura de paisagem – “a escolha do objeto e do ponto de vista, a iluminação e a ilusão do espaço, a composição e harmonia de cores” (SIMMEL, 2011, p. 48) – pois, conforme sublinha o autor, ainda que atuem modos artísticos conformadores de uma obra de arte, o surgimento de uma paisagem situa-se anteriormente a sua representação. Dessa maneira, ao localizar esta analogia no plano de uma dinâmica artística, podemos inferir que Simmel não se coloca a favor de uma tese picturalista acerca do surgimento da noção de paisagem.

O que conduz até este [o estágio que conforma a visão geral de uma paisagem] é espontaneamente colhido daquelas regras e pressupostos [relacionados aos processos de seleção e recomposição citados acima] e, assim sendo, embora resida na mesma direção da formação artística, não deve ser derivado daqueles que regulam o artístico em sentido estrito (SIMMEL, 2011, p. 48).

Mais precisamente, de acordo com Simmel (2011), podemos deduzir que o “sentimento pela paisagem” baseado na “separação anímica” e na afirmação de uma “modelação

autônoma” em relação à Natureza, elementos decorrentes da passagem do mundo medieval ao moderno, foi evidenciado e confirmando pela ascensão da pintura de paisagem que progressivamente emerge no ocidente a partir do século XIV (SIMMEL, 2011, p. 43). Portanto, é importante fixarmos esta posição intermediária que a paisagem ocupa: entre a captura visual de elementos dispostos espacialmente e uma pintura. A paisagem, assim, situa-se num intermédio e corresponde a uma antecipação traduzida na própria modelação dos elementos naturais na forma de uma paisagem.

Ainda de acordo com Simmel (2011), resta-nos indagar sobre este elemento que reúne as partes singularizadas e conforma uma unidade global, distinta da simples justaposição de elementos. A *Stimmung* da paisagem, um estado de alma que habita a dimensão sentimental do observador, localizada também objetivamente na paisagem, corresponde, segundo o autor, ao “momento essencial, que reconduz as partes separadas à paisagem como uma unidade sentida” (SIMMEL, 2011, p. 49). Ela, a *Stimmung*, que firma o universal contido em uma paisagem específica, adquire o status de uma unidade visível, de uma convergência em um mesmo ato anímico das esferas subjetiva e objetiva. A paisagem é criada no mesmo momento em que a observamos e a sentimos, ações que são somente dissociadas através de uma reflexão posterior, tal como a constatação de uma paisagem natural ou artística (SIMMEL, 2011).

Ao artista, conclui Simmel (2011), relaciona-se justamente a capacidade de empreender plenamente este processo de composição e recomposição de uma unidade: a confluência do ver e do sentir, que assimila os elementos naturais e os restitui na forma de uma paisagem.

O artista é o único que cumpre com tal pureza e força este ato formativo da visão e do sentir, que assimila plenamente em si o material natural dado e volta a criá-lo como que a partir de si, enquanto nós permanecemos mais presos a este material e por isso continuamos a perceber este ou aquele elemento particular onde o artista vê e forma realmente apenas paisagem. (SIMMEL, 2011, p. 51).

Partindo do texto de Simmel, consideramos que o estudo de Joachim Ritter, *Paisagem: sobre a função do estético na sociedade moderna*, desdobra alguns importantes aspectos tangenciados acima, notadamente, o momento da gênese paisagística no ocidente e a função desempenhada pela paisagem enquanto categoria estética. Em outras palavras, consideramos que, sob a ótica deste autor, é possível não somente precisar o papel desempenhado pela paisagem do ponto de vista estético, mas também compreender a relação deste aspecto ao momento de sua origem, associado, no caso de Ritter, conforme cita Serrão (2011), à “possibilidade de restaurar interiormente uma unidade perdida, que foi outrora sentida como presença real, exterior e abrangente” (SERRÃO, 2011, p. 94).

Inicialmente, procurando assinalar determinado momento histórico, no qual a paisagem ensaia sua emersão, Ritter (2011) evoca, tal como demais autores consultados neste estudo, a subida de Petrarca ao monte Ventoux no ano de 1336⁵. A partir deste evento e com base no relato escrito pelo poeta italiano, o autor destaca a disposição espiritual que institui a paisagem, apontando que este fundamento, ao contrário do que poderia se supor tendo em vista o caráter inaugural da jornada de Petrarca – o simples desejo de avistar, do alto da montanha, simultaneamente, os mares Adriático e Negro – prolonga uma tradição filosófica já existente. Ao indagar sobre o sentido que teria para nosso ilustre viajante tal empreitada – a observação atenta do mundo a partir do alto de uma montanha ou, simplesmente, ser impelido pela vontade de ver um lugar unicamente por sua altura – Ritter (2011) afirma que Petrarca concebe e interpreta toda sua escalada tendo sempre em vista a *theoria* – “contemplação que se dirige a Deus e assim participa nele” (RITTER, 2011, p. 99).⁶

É esta entrega do espírito ao divino que acompanha Petrarca e que subjaz aos momentos principais da jornada: o desejo inicial pela contemplação do mundo unicamente partir de sua altura; e a frustração do viajante, ao final de sua jornada, ao ter sua empreitada condenada justamente pela tentativa de direcionar o olhar para além de seu próprio íntimo⁷.

Todos os conceitos e representações com que Petrarca tenta interpretar e tornar compreensível a sua empresa – a ascensão da alma do corpóreo para o incorpóreo na entrega de si a Deus e à livre contemplação da natureza como movimento interior da alma orientado para a “vida bem-aventurada” – pertencem, ainda que transpostos para o âmbito neoplatônico e cristão, à tradição da *Theoria tou Kousmou*, que se identifica desde o início com a filosofia (RITTER, 2011, p. 98).

Nas palavras de Besse (2006), corroborando argumentos de Ritter, é preciso sublinhar a complexidade deste momento em que se funda a experiência estética paisagística,

⁵ Lembramos que Besse (2006), em seu ensaio intitulado Petrarca na montanha: os tormentos da alma deslocada, igualmente reconhece na ascensão de Petrarca ao cume do Ventoux um valor inaugural à experiência paisagística, esta com o intuito de fruir desinteressadamente do mundo que se oferece à visão.

⁶ Em referência aos apontamentos de Ritter (2011), preservamos a grafia empregada pelo autor ao termo *theoria*, reforçando não somente sua particularidade, mas também seu caráter distintivo que, nesse caso, constitui o próprio conceito de paisagem. De acordo com Ferriolo (2013), aproximadamente, consideramos que a *theoria*, fundamental ao pensamento de Ritter (2011), relaciona-se à ideia de uma unidade que, na tradição filosófica antiga, reúne o entendimento e a observação do mundo, os quais promovem, mediante a contemplação, “a pesquisa e a compreensão conceituais dos fenômenos extraordinários da natureza cósmica” (FERRIOLO, 2013, p. 39) sem, no entanto, encerrar um fim prático, mas um fim em si. “Esta oposição ao mundo prático une a teoria à teologia, enquanto contemplação do divino: a *theoria* tem a ver com o divino como totalidade do ser e do mundo” (FERRIOLO, 2013, p. 40).

⁷ Reproduzimos aqui os trechos da carta de Petrarca que correspondem, respectivamente, a estes dois momentos referidos: a vontade inicial e as posteriores decepções que tomam conta do viajante. “Hoje, movido unicamente pelo desejo de ver um lugar repultado por sua altura, escalei um monte, o mais alto da região, não sem razão denominado Ventoux” (PETRARCA, 2013, p. 68). “Fiquei perturbado, confesso; e, depois de ter pedido a meu irmão, que queria que eu continuasse a leitura [quando se encontrava no cume do monte Ventoux, Petrarca havia se posto a ler o livro décimo das *Confissões* de Santo Agostinho], que não me incomodasse mais, fechei o livro, irritado com a admiração que ainda sentia pelas coisas terrestres, quando deveria há tempo ter apreendido, dos próprios filósofos pagãos, que não há nada de admirável fora da alma, que nada é grande diante de sua grandeza.” (PETRARCA, 2013, p. 71).

caracterizado, por um lado, pela originalidade do desejo de contemplar a paisagem sem finalidades práticas, por outro, pela tentativa de circunscrever esta prática inaugural – o ato de fruir desinteressadamente a natureza enquanto paisagem – no âmbito de uma tradição filosófica já estabelecida. Portanto, devemos não somente identificar o fato de que Petrarca, ao pretender desfrutar a vista do mundo, sinaliza a emersão da paisagem enquanto contemplação da natureza, mas também considerar que a tradição da *theoria* filosófica, nos parâmetros apontados por Ritter (2011), estende-se e é constitutiva da paisagem como categoria estética.

Em outros termos [apoiando-se sobre o texto de Ritter], a paisagem prolonga, na experiência sensível, o antigo cosmos. A experiência paisagística reconduz e veicula, no plano da estética, a densidade espiritual de uma situação filosófica. Petrarca, neste sentido, é tanto herdeiro quanto inovador, e a ‘transgressão’ da qual ele teria sido o herói parece se efetuar segundo um código fixado há muito na vida espiritual. (BESSE, 2006, p. 2).

Entretanto, como sugere Ritter (2011), poderíamos nos perguntar o que desloca esta referência à *theoria* da interioridade (enquanto conceito ou ideia) para a exterioridade (enquanto sentimento estético) do sujeito. Em outras palavras, o que determina, a partir da época moderna, que a natureza, apreendida sensivelmente, possa representar as ideias relativas ao todo mediadas pela paisagem como apreensão estética (incluindo os domínios da arte e da poesia)?

A resposta a esta questão se encontra no contexto de um amplo movimento verificado entre os séculos XV e XVIII, período em que progressivamente se afirma uma “cisão do homem com a tranquila natureza em que estava originalmente inserido” (RITTER, 2011). O trabalho, as ciências e a liberdade alcançados pelo homem nas cidades reificam a natureza e possibilitam seu domínio pelas atividades humanas. Ao consolidar a natureza como objeto de utilização prática, o homem institui sua liberdade definitiva e assinala a impossibilidade de um retorno à unidade que conformava juntamente com o mundo natural. É em face desta cisão que a experiência estética da natureza como paisagem cumpre sua função: uma reconciliação que permite restituir, no campo do sensível, a natureza enquanto totalidade, em relação direta com a *theoria* (RITTER, 2011)⁸.

⁸ Neste sentido, é emblemática a referência de Ritter (2011) ao poema *A Promenade*, de Friedrich Schiller (1759-1805), no qual a interpretação da paisagem, ao mesmo tempo em que está condicionada à liberdade humana e à reificação da natureza pelo homem, atribui à natureza-paisagem, acolhida e manifestada esteticamente, “a função positiva de manter em aberto a conexão do homem com a tranquila natureza circundante, concedendo-lhe voz e visibilidade; sem a mediação estética, esta tem necessariamente de permanecer não dita no mundo objetivo da sociedade” (RITTER, 2011, p. 118). Embora não corrobore com os argumentos de Ritter (2011), cabe destacar que Berque (2009) reconhece que, em diferentes civilizações, não restritas somente ao continente europeu, a emersão do prazer estético em relação à natureza é fundamental à emersão das paisagens e relaciona-se diretamente ao desenvolvimento das cidades bem como de específicas relações de trabalho, as quais justamente

Em face disto, a mútua pertença histórica da natureza objetivada da sociedade e da natureza enquanto paisagem esteticamente mediada assume um significado universal. Nela se mostra que a mesma sociedade e civilização que traz ao homem a liberdade na reificação da natureza impulsiona simultaneamente o Espírito a formar órgãos [não só a paisagem, mas também a arte] que tornem vivos a riqueza do ser-humano, e sem os quais a sociedade não lhe poderia dar nem realidade nem expressão. (RITTER, 2011, p. 122).

Intimamente relacionada a este modo sensível sobre o qual se funda a experiência da paisagem, os apontamentos de Rosario Assunto permitem estabelecer uma continuidade aos aspectos expostos acima, principalmente ao reconhecer, na experiência paisagística, um prolongamento entre o sujeito e a natureza. Se Simmel (2011) esclarece o processo conformador de uma paisagem e Ritter (2011) aponta uma origem e uma função relacionadas à recomposição de uma totalidade, em Assunto (2011a) encontramos argumentos que não somente fundam a paisagem a partir das dimensões reais do espaço e do tempo, mas também a consolidam como possibilidade de acolher sensivelmente, enquanto beleza ou sublimidade, o sentimento vital que permeia a natureza.

Logo no início de seu percurso intelectual, Assunto (2011a) assinala a dimensão espacial contida na experiência paisagística – um “ponto de partida da nossa busca por um conceito correspondente à ideia de paisagem” (ASSUNTO, 2011a, p. 341) – cujo equivalente não corresponde, porém, ao “puro e simples espaço” (ASSUNTO, 2011a, p. 341), uma vez que ambos os conceitos não coincidem inteiramente: o espaço “inclui em si a paisagem, mas não é totalmente coberto por ela” (ASSUNTO, 2011a, p. 343). Com isto, inferimos que Assunto (2011a), embora reconheça incondicionalmente a paisagem como espaço e objeto de uma experiência espacial, ocupa-se em afirmar a importância de atribuímos à paisagem a especificidade de uma determinada vivência espacial, apreendida, neste caso, sob a particularidade de uma experiência e de uma apreciação estéticas – “a partir do momento que a questão da paisagem quer ser e é uma questão estética, paisagem é o espaço que se constitui em objeto de experiência estética, e tema de um juízo estético.” (ASSUNTO, 2011a, p. 341)⁹.

possibilitaram a determinados grupos sociais voltar-se desinteressadamente ao campo situado no entorno dos centros urbanos, acolhendo-o de um modo estético.

⁹ Destacamos ainda que Rosario Assunto inclui, na base de seus argumentos, demais elementos relacionados à peculiaridade da experiência paisagística. Do ponto de vista conceitual, visando desfazer o uso indevido dos termos *território*, *ambiente* e *paisagem*, o autor pontua suas diferenças mais evidentes, precisando algumas distinções, as quais, mesmo que tratadas trivialmente, simplificadamente denotam a singularidade da paisagem. Para Assunto (2011b), o *território* encerra um valor extensivo, referente à dimensão espacial, “uma extensão mais ou menos vasta da superfície terrestre” (ASSUNTO, 2011b, p. 127), suscetível às divisões convencionais ou arbitrárias (geofísicas ou político-administrativas). Por sua vez, embora o *ambiente* inclua o território, o termo indica um acréscimo dos aspectos biológicos e socioculturais sobre uma determinada região, referindo-se a um “território qualificado biológica, histórica e culturalmente” (ASSUNTO, 2011b, p. 127). Finalmente, a *paisagem* é considerada como uma justaposição, isto é, uma unidade sintética conformada pelo território e pelo ambiente, correspondendo a uma “forma que o ambiente [...] confere ao território como matéria” (ASSUNTO, 2011b, p. 127). Finalmente, sublinhamos que, na visão desse autor, a paisagem encerra uma vivência distinta da realidade,

A fim de que se possa abranger a essência da paisagem, completa o autor, deve-se excluir o espaço fechado e o espaço ilimitado, na medida em que, embora ambos possam ser objetos de uma apreciação estética, tanto o espaço delimitado de um salão quanto o espaço do céu, este desprovido de qualquer limite, não configuram paisagens. Podendo ser considerado enquanto um eventual ponto de contato com as considerações de Simmel (2011), segundo Assunto (2011a), à paisagem corresponde a especificidade de um espaço limitado, de limites auto-traçados a partir do infinito, cuja experiência sugere uma abertura ao infinito – “um desabrochar da finitude, tal qual o rebento quando se torna flor: o desabrochar, verdadeiramente, do finito, que embora permanecendo como tal, remove um dos próprios limites e se abre ao infinito.” (ASSUNTO, 2011a, p. 345).

Não obstante este aspecto fundamental da paisagem – uma finitude espacial aberta para o infinito – Assunto (2011a) salienta ainda a importância da dimensão temporal, a qual, simultaneamente ao espaço, igualmente precisa e co-determina o conceito de paisagem, esta “imagem espacial do tempo” (ASSUNTO, 2011a, p. 350). Segundo o autor, se entendermos o tempo como temporaneidade e temporalidade, na experiência estética da paisagem não se trata de retermos sua temporaneidade, esta compreendida como uma dimensão temporal quantitativa, momentânea e exclusiva¹⁰. Ao contrário, nas relações estéticas com a natureza, a paisagem está relacionada à temporalidade, entendida como uma dimensão qualitativa, duradoura e inclusiva do tempo. Não somente associada a uma finitude que igualmente compreende as noções do ilimitado, a contemplação de uma paisagem corresponde também ao presente entrelaçado simultaneamente ao passado e ao futuro, opondo-se à efemeridade de um momento fugaz. Na vivência estética da natureza, espaço e tempo coexistem em torno de uma singularidade espaço-temporal que, embora limitada, abre-se ao constantemente infinito.

Na paisagem, repetimos, a vida exulta por uma libertação da finitude, permanecendo na finitude: libertação da angústia que oprime a finitude e a entristece; conciliação da finitude com a sua própria fundação infinita: e, portanto, júbilo do finito que se sabe fundado no infinito, como que retornando à infinitude da própria fundação (ASSUNTO, 2011a, p. 358).

Na paisagem, ressalta Assunto (2011a), os próprios elementos da natureza, tais como os minerais, os vegetais e os animais, representam a congregação da finitude com a infinitude e instituem a possibilidade de experienciar esteticamente o ser universal. Por um lado, a

não podendo ser considerada uma simples abstração, na medida em que corresponde, fundamentalmente, a uma modelação do território pelo ambiente. “O ambiente concreto, o ambiente em que vivemos e do qual vivemos vivendo nele, é sempre o ambiente como forma de um território: paisagem” (ASSUNTO, 2011b, p. 129).

¹⁰ Ressaltamos que ao longo do texto, Assunto (2011a) relaciona a temporaneidade ao espaço tecnológico-industrial, ao território industrializado circunscrito dentro e fora dos domínios urbanos, a um tempo mecânico pautado pela finitude que se funda sobre si mesma – “a abolição de toda ideia de infinito.” (ASSUNTO, 2011a, p. 355).

mobilidade alegre dos animais, especialmente no livre e imprevisível movimento dos pássaros, nos liberta da angústia temporânea – “a nossa vida sente-se elevada a uma dimensão na qual o passar do tempo nos restitui tudo aquilo que pensávamos ter sido por ele levado” (ASSUNTO, 2011a, p. 362). Por outro, a presença do animal na paisagem assinala o caráter limitado da vida – “como se a presença do animal colocasse em sobressalto [também] a nossa vida” (ASSUNTO 2011a, p. 363) – que, diante da presença inesgotável das rochas ou da circularidade temporal das árvores, igualmente nos faz sentir apenas uma ínfima parte deste infinito que perpassa a paisagem. Assim, a experiência estética da natureza deve ser tomada em seu conjunto, na contemplação desse espaço vivente do qual participamos, e em que coexistem a vida e a morte, fonte de prazer e deleite¹¹.

Nos animais, na presença dos animais numa paisagem, cumpre-se então aquela identificação da temporalidade infinita com a temporalidade finita de que somos participantes; e damos-nos conta de sermos participantes dela no prazer que nos dá a contemplação estética da natureza: na *felicidade*, usemos esta palavra comprometedora, que o *ser-em-uma-paisagem*, sendo esta um espaço *vivente*, o contempla vivendo e nela vivendo, nos provoca. (ASSUNTO, 2011a, p. 365).

Tudo se passa como se na experiência estética da natureza, vislumbrássemos um encontro de todo nosso ser com o mundo natural. Sem distinguir espírito e corpo, conformamos com a natureza uma unidade simbiótica, uma contemplação com valor de totalidade, que se coloca além da visualidade e dos sentidos através dos quais percebemos a natureza. Embora baseado na materialidade dos elementos naturais (as cores dos vegetais, o murmúrio das águas, os aromas do ar), o prazer projetado na contemplação de uma paisagem corresponde a um sentimento puramente vivido, um estado de ânimo pautado pela maneira sensível através da qual acolhemos a natureza (ASSUNTO, 2011a)¹².

Prosseguindo nesta breve meditação acerca de um ponto de vista estético sobre a paisagem, é preciso sublinhar este alargamento que a experiência estética da natureza proporciona, relacionado às possibilidades das aparências sensíveis de uma paisagem, incluindo os aspectos exteriores e reais da natureza, ressoarem no espírito dos homens e alcançarem uma dimensão que se insinua além da sensibilidade e permanece, no entanto, dela tributário.

Explicitados por Assunto (2011a) e delineados pelos argumentos de Simmel (2011) e Ritter (2011), estes pensamentos são igualmente compartilhados por Michel Corajoud, para

¹¹ Notadamente, Assunto (2011a) apoia-se na estética kantiana, especialmente nas categorias do belo e do sublime, tema ao qual dedicaremos maior atenção no terceiro capítulo desta dissertação.

¹² Mesmo que não seja objetivo deste texto, destacamos apenas que Assunto (2011a) conclui ainda em favor de uma aproximação entre o ponto de vista estético e o ponto de vista ecológico, na medida em que, segundo o autor, ambas as dimensões se interessam por uma mesma paisagem, isto é, aquela em que se celebra a formação e a conservação da vida.

quem a experiência paisagística é caracterizada por um extravasamento que corresponde a seu fundamento último. Se à paisagem comumente associamos uma ideia de unidade, é preciso insistir que, ao serem continuamente refeitos, os contornos desses conjuntos denominados paisagem instauram repetitivamente novas aberturas. Através do olhar atento lançado sobre os limites das formas e os intervalos entre os objetos, percebemos novas conformações nos interstícios da paisagem, as quais não nos conduzem a um amontoado de elementos desconexos, mas instauram uma nova unidade sensível (CORAJOURD, 2011).

Tendo em vista o aprofundamento e as sucessivas articulações aos quais a experiência estética das paisagens nos conduz, Corajoud (2011) reconhece que os fundamentos para pensar a paisagem como uma unidade dotada de limites instáveis estão contidos na própria linha do horizonte – encontro do céu com a terra – de onde nascem as primeiras qualidades de uma paisagem. Para este autor, a linha do horizonte representa tanto uma continuidade – como se ambos (o céu e a terra) jamais pudessem ser contemplados sem a presença do outro – quanto um persistente estado temporário. Análogo à paisagem, o horizonte, constantemente refeito através da ação contemplativa do sujeito, assegura as dimensões ilimitadas do tempo e do espaço contidas tanto no céu quanto na terra.

Esta vibração instável dos limites de uma paisagem também reside nas formas dos objetos que a compõem ou, melhor dizendo, naquela primeira imagem que atentamente olhamos e isolamos do todo na qual se insere para posteriormente a introduzir em uma unidade, enfim, designada paisagem. Corajoud (2011) refere-se aqui à possibilidade de retirarmos de uma imagem “elementos singulares que, de certo modo, se explicam e explicam o todo” (CORAJOURD, 2011, p. 217). A paisagem corresponde assim a um meio articulado, em que os elementos, seguidamente, se ligam e se fundem, compondo consecutivas e renovadas totalidades. “Esta capacidade de isolar e, em seguida, de associar os inúmeros termos que compõem uma paisagem, permite explorações e descobertas infinitas” (CORAJOURD, 2011, p. 217). É neste sentido que, de acordo com o autor, a experiência de uma paisagem, compreendida no âmbito de uma vivência estética, resguarda a memória e o devir, prolongando o presente a partir do passado e projetando-o na direção do futuro.

Nesta experiência que espreita dimensões relacionadas ao infinito e ao ilimitado, Corajoud (2011) destaca ainda o papel fundamental que o sujeito cumpre na estruturação de uma paisagem. A partir de uma relação corpórea com o mundo, o vivente concentra no mundo os elementos outrora dispersos, reunindo-os e encadeando-os em uma totalidade, sinalizando que a paisagem também decorre da maneira pela qual acolhemos determinada realidade. As

paisagens da natureza e as paisagens históricas configuram, portanto, um encontro com o indivíduo que as vivencia, pois é nele que se efetuam as sínteses necessárias à conversão de um conjunto de objetos justapostos na paisagem, a qual o homem permanentemente interroga.

O que para mim permanece real, é que ao olhar para as paisagens da natureza e para as paisagens históricas ainda posso fazer a síntese das suas diferentes transições; sou capaz de assumir a dispersão dos dados sensíveis e manter o encadeamento das coisas. E se as paisagens garantem as minhas intenções, é porque me concernem e encontro em mim o complemento daquilo que olho. Sendo a nossa relação com o mundo sempre mediada pelo corpo, posso sentir e retomar por minha conta o sentido da sua montagem e apreender, no meu próprio corpo, a dinâmica de sua realização. Tinha, até esse dia, sentido e bom senso suficientes para compreender, ao olhar simplesmente para umas paisagens, o que se urdira sobre essa terra! Mesmo se eu não pertencesse a um tal local, era capaz de penetrar na sua estrutura, isto é, compreender o conjunto das disposições visíveis no espaço e a articulação das partes. Ainda que estranha, depressa a paisagem se me tornava familiar, pois compunha um território aberto às minhas investigações (CORAJOUD, 2011, p. 222).

Em relação aos apontamentos de Corajoud (2011) e elementos do pensamento de Simmel (2011) e Assunto (2011a), é interessante ressaltar que a experiência da paisagem é associada à congregação simultânea das dimensões subjetivas e objetivas. Não apenas circunscrita no pensamento dos autores que notadamente situam suas considerações no âmbito de uma perspectiva estética sobre as paisagens, mas também compartilhada por outras linhas de pensamento, em ambos os casos, a paisagem, frequentemente, constitui-se tanto como uma projeção do observador sobre a natureza quanto da natureza sobre o sujeito que a contempla.

Neste sentido, podemos citar as considerações de Berque (2009, 2013), o qual, não obstante a importância atribuída aos valores culturais na efetivação da paisagem – “o sentido da natureza, e mais especificamente o sentido da paisagem, para uma grande parte, são uma elaboração cultural; quer dizer, são aprendidos” (BERQUE, 2013, p. 33) – igualmente destaca a equivalência dos polos subjetivos e objetivos na experiência paisagística. Situado no intermédio dos autores que consideram a paisagem uma constante através dos tempos ou afirmam sua instituição a partir de práticas artísticas, ou seja, entre aqueles que asseveram a perenidade da paisagem e outros que somente a reconhecem como uma atribuição do campo das artes, Berque (2009) estende a validade de um *pensamento paisajero*¹³ a diversas culturas, as quais mesmo desprovidas de vocábulos que denotam o termo paisagem, mantém uma relação não somente material, mas também afetiva e simbólica com o território circundante. Na perspectiva desse autor, a existência efetiva da paisagem em determinada civilização

¹³ Através do uso desta expressão, Berque (2009) procura assinalar a diferença entre um pensamento sobre a paisagem, que pressupõe a existência do objeto sobre o qual pensamos, e um pensamento que considere valores comumente associados à experiência paisagística que, neste caso, poderia, eventualmente, prescindir do termo que designa a atividade meditativa. Melhor compreenderemos esta diferenciação se salientarmos que o autor tem como motivação ao uso desse termo o fato de que, apesar de fazermos parte de uma sociedade paisagística, frequentemente dispensamos os valores que essencialmente caracterizam tal maneira peculiar de vivenciar o mundo vivido, lançando mão de aspectos profundos, sensíveis e simbólicos.

inclui, além da designação desse termo, sua expressão no âmbito intelectual, exigindo sua abrangência pelos domínios do pensamento e das artes¹⁴. Nessas relações afetivas, sensíveis e simbólicas, embora não reconheça traços propriamente paisagísticos, o autor não exclui a possibilidade de diversas sociedades vivenciarem sensivelmente o mundo natural que as envolve, tornando-se possível identificar, ao longo da história, civilizações *não-paisagísticas e paisagísticas* (BERQUE, 2009, 2013)¹⁵, cuja semelhança seria dada pelas *proto-paisagens*, “[...] denominador comum que, na apreciação que toda sociedade tem de seu ambiente, pode se referir à vista sem, por isso, implicar uma estética propriamente paisagística.” (BERQUE, 2009, p. 34).

Em meio às considerações de Berque (2009, 2013) sobre a eventual existência ou a ausência de uma paisagem, cabe sublinharmos, conforme anunciamos, a possibilidade da paisagem ser instituída mediante uma relação e considerada enquanto um organismo relacional. “A paisagem não existe fora de nós, que também não existimos fora da nossa paisagem” (BERQUE, 2013, p. 40). É nesta perspectiva que, diante dos termos propriamente empregados por Berque (2009) a fim de descrever os parâmetros a partir dos quais se efetua a experiência paisagística, cabe destacar “a *mediança* [que] anima a paisagem” (BERQUE, 2009, p. 41), situada além da dualidade subjetiva e objetiva e fundada sobre uma realidade concreta, “impregnando com nossa subjetividade o mundo que nos envolve, e nos engajando, reciprocamente, na tendência objetiva deste mundo – nosso meio [conjunto das relações entre sociedade e ambiente]” (BERQUE, 2009, p. 41).

Voltando-nos ao curso principal deste capítulo, ainda tendo em vista apontar demais características de um ponto de vista estético a respeito das paisagens, reconhecemos no pensamento de Eric Dardel demais subsídios que podem nos auxiliar nesta persecução. Se Assunto (2011a) prolonga a experiência da paisagem na direção de uma intuição sensível acerca do sentimento vital e Corajoud (2011) considera a possibilidade do sujeito, através da

¹⁴ Segundo Berque (2009), seis critérios são fundamentais para aferir a ocorrência de uma sociedade paisagística, incluindo a existência de: literatura que conte as belezas dos lugares, jardins para o lazer, arquitetura para desfrutar vistas, pinturas que representem o entorno, uma ou mais palavras que denotem paisagem, e, finalmente, reflexão explícita sobre paisagem.

¹⁵ Segundo Berque (2009, 2013), a consolidação da paisagem, incluindo o atendimento aos seis pontos citados acima, pode ser observada em dois casos. Na China em torno do século IV e na Europa durante o século XV. Como principal diferença entre ambas as ocorrências, podemos destacar dois aspectos. Em primeiro lugar, ao contrário do caso europeu, no oriente a paisagem se fundamentou inicialmente sobre aspectos morais e religiosos, sendo preponderantes inclusive sobre a forma exterior do território, enquanto que, no ocidente, o surgimento da paisagem esteve indissociado da modernidade enquanto forma de ver o mundo, fortemente influenciada pela objetivação da realidade pelo sujeito, ideia contida no uso da perspectiva e na pintura de paisagens. Em segundo lugar, a paisagem de matriz europeia possui na modernidade, sua criadora, uma incompatibilidade que, ao longo do desenvolvimento da sociedade moderna, levaria ao progressivo desaparecimento da própria paisagem a partir da separação do mundo físico e fenomenal, algo não verificado na China (BERQUE, 2009).

vivência das paisagens, alcançar um conhecimento mais profundo acerca do território, Dardel (2013) transborda a experiência estética da paisagem em uma perspectiva existencial, ou seja, aquela que está subjacente ao próprio habitar humano na Terra. Neste caso, a paisagem compartilha da noção de realidade geográfica, cujo fundamento estético não se encontra cronologicamente fixado no desenvolvimento da paisagem enquanto categoria estética, muito menos no desenvolvimento da geografia como ciência, constituindo, ao contrário, um valor original, a essência do homem enquanto ser geográfico.

Retomando os fundamentos do saber geográfico, Dardel (2013) opõe-se à redução da geografia simplesmente a uma disciplina científica e a considera como um campo disciplinar que diz respeito a um ponto de vista geral sobre as atitudes humanas no mundo, abordando, essencialmente, aspectos que não podem ser apenas objetivados pela ciência. O saber geográfico é interpretado pelo autor como um conjunto de questões que trata do vínculo existencial do homem com a Terra. Esta relação, que se encontra nos fundamentos da geografia – “o enunciado fundador da geografia clássica” (BESSE, 2013, p. 146) – define uma geograficidade¹⁶ primeira, fundamental ao desvelamento do mundo a partir da experiência vivida, onde o humano e o terrestre, conjuntamente, fazem ressoar um encontro original. Em Dardel, a geografia não se situa entre os parâmetros do saber, mas, antes, como uma maneira de nos orientarmos em relação ao mundo em que vivemos (BESSE 2006, 2013).

Na vontade de conhecer o desconhecido, de alcançar o inacessível, a inquietude geográfica precede e dirige a ciência objetiva. No amor pelo solo natal ou na busca do novo, uma relação concreta se trava entre o homem e a Terra, uma geograficidade do homem, de sua existência e de seu destino.

Trata-se de retornar, aqui, a este primeiro espanto do homem diante da Terra e à intenção inicial da reflexão geográfica sobre esta “descoberta”, interrogando a geografia na perspectiva própria do geógrafo, ou mais simplesmente do homem interessado pelo mundo circundante. (DARDEL, 2013, p. 83).

Ainda a partir de Dardel (2013), tanto a paisagem quanto a realidade geográfica não se localizam somente objetivamente na natureza ou apenas subjetivamente no observador, mas, justamente, entre os dois extremos, configurando uma relação simbiótica em que ambos se beneficiam. Se a geografia, afirma o autor, habita a vista e a imaginação, a realidade geográfica – à qual acrescentamos também a paisagem – é composta simultaneamente de valores materiais e de valores afetivos, que permanecem indissociados na experiência humana do mundo. É nesta fronteira que se localiza a geografia de Dardel (2013), entre a realidade da matéria terrestre e a irrealidade que se oferece mediante a própria vivência dos espaços geográficos enquanto paisagens.

¹⁶ Do mesmo modo que o termo *historicidade* é usado no sentido de afirmar a situação incontornavelmente temporal do homem, *geograficidade* implica, para Dardel, a noção de que a existência humana, essencialmente, é também fundada na experiência geográfica da Terra (BESSE, 2013).

Novamente, assim como reconhecemos em demais autores consultados, à paisagem corresponderá esta noção de totalidade, esta ideia de que na experiência paisagística congregam-se todos os elementos geográficos, um conjunto material disposto no mundo e reunido através da sensibilidade humana. A paisagem, afirma Dardel (2013), não é uma mera justaposição ou arranjo espacial dos objetos naturais e construídos, mais profundamente, a experiência paisagística sinaliza a convergência de um momento vivido em que todos os elementos se unem em torno de uma única impressão. Para o autor, a paisagem instaura-se através desta vivência sensível, na qual verificamos os laços existenciais que atam o ser humano com a Terra, isto é, sua geograficidade, em que estão implícitas as dimensões do espaço do tempo, manifestada na consciência da temporalidade, uma convergência do ritmo pessoal do homem e da Natureza. “Toda espacialização geográfica, por que é concreta e atualiza o próprio homem em sua existência, porque nela o homem se ultrapassa e se libera, comporta também uma temporalização, um histórico, um evento.” (DARDEL, 2013, p. 103).

Nas considerações de Dardel (2013), é preciso ainda assinalar que, estabelecida na vivência poética da realidade, a paisagem tampouco configura uma dimensão limitada. Ao contrário, a partir de sua experiência ergue-se um desdobramento, uma abertura. “Ela [a paisagem] só é verdadeiramente geográfica por seus prolongamentos, pelo plano de fundo real ou imaginário que o espaço abre além do olhar.” (DARDEL, 2013, p. 102). Assim, vislumbra-se um horizonte de ilimitadas possibilidades em que o entendimento de uma paisagem escapa à teoria geográfica ou à simples beleza natural, alcançando a expressão profunda da existência humana sobre a superfície terrestre.

Levando em conta o conjunto dos apontamentos até aqui realizados, os quais lançam as bases e apontam os principais contornos dos fundamentos da paisagem como experiência estética da natureza, sublinhamos que, evidentemente, não se trata de sobrepor, de maneira indiscriminada, os autores até aqui relacionados. Mais acertadamente, ponderamos que tratamos de reunir pensamentos que compartilham, em maior ou menor grau, elementos comumente afins ao sentido que atribuímos à paisagem nesta dissertação – a paisagem enquanto vivência sensível do mundo natural. De Simmel a Dardel, respectivamente, o início e o fechamento da primeira parte deste capítulo inicial, em que observamos os diferentes acentos imprimidos por cada autor, sublinhamos que foi possível reunir similitudes constitutivas do modo pelo qual consideramos a experiência paisagística, associada,

constantemente, a um envolvimento sensível e reflexivo entre o sujeito e a natureza, mediante o qual é estabelecida uma totalidade que, indissociada da vivência material do território, tangencia e desvela dimensões profundas e ilimitadas.

Sobre essa profundidade relacionada às paisagens, consideramos que sua associação à experiência estética de uma paisagem será colocada em relevo por esta dissertação em diversas oportunidades. Mesmo não pretendendo afirmar um eventual sentido comum às diferentes paisagens ou aos diversos modos de compreendê-las, sublinhamos que no curso deste trabalho repetidamente iremos nos deparar com a ideia de que a experiência e a representação paisagística, contidas em domínios estéticos, espreitam um território adornado pelo oculto e pelo infinito desvelados, justamente, na apreensão sensível do mundo natural enquanto paisagem. Conforme iremos observar, mesmo que matizado por diversas tonalidades, associadas a demais traços de uma experiência estética das paisagens, o próprio relato de Martius e Spix fazia a incognoscível dimensão da natureza brasileira, relacionada, em diferentes passagens textuais, ao ilimitado que se manifesta e se prolonga na vivência sensível do território e, notadamente, da paisagem.

Tendo em vista o conteúdo exposto acima e antes de nos ocuparmos de questões mais próximas do campo das representações artísticas, encerramos este primeiro item com alguns apontamentos de Carchia (2009) e Besse (2006), com intuito de destacar a ênfase que tais autores atribuem a determinados aspectos emergentes da contemplação sensível do mundo natural, notadamente, àqueles relacionados às dimensões do infinito e do ilimitado que estão presentes na vivência paisagística e na apreensão estética da natureza.

Ao mesmo tempo em que condena as distintas visões de paisagem que a consideram mediante uma impressão ingênua do subjetivismo humano, Carchia (2009) ressalta os modos, especialmente artísticos, que tratam a paisagem não enquanto simples projeção da subjetividade, mas como a “revelação de uma dimensão invisível através do aprofundamento da sua visibilidade” (CARCHIA, 2009, p. 211), cuja instituição deve ser norteadora de um ponto de vista estético sobre as paisagens. Mais do que tomá-la sob perspectivas históricas que impregnam a paisagem de aspectos psicológicos e sociológicos, crítica proferida às teorias de Ritter e Simmel, Carchia (2009) reitera que devemos sublinhar o distanciamento em relação às paisagens, conservando-a em seu fundamental mistério, sua própria alteridade e seu irredutível afastamento do mundo dos homens.

Associado àquilo que poderia ser comumente retido dos diferentes pontos de vista sobre a paisagem, consideramos que este aspecto citado por Carchia (2009) – a intuição de

dimensões insondáveis que são anunciadas na experiência estética das paisagens – é também compartilhado por Besse (2006), o qual igualmente identifica na paisagem o constante questionamento àquele que a contempla, frequentemente perpassado “pela questão que silenciosamente, (mas nem sempre), a paisagem coloca” (BESSE, 2006, p. VII). Não obstante a indefinição que paira sobre os contornos e o sentido último da experiência paisagística, algo que, de acordo com o autor, está presente inclusive em Simmel¹⁷, Besse (2006) reconhece a vastidão ilimitada que as paisagens nos oferecem.

A paisagem é atormentada pelo infinito, e talvez, no fundo, esta insistência, esta presença transbordante do infinito no finito, seja a força mais íntima da experiência paisagística. [...] Todos os pontos do espaço, as margens, os centros, o longe e o perto marcam essa insistência do infinito no finito que trabalha no interior da paisagem e a define (BESSE, 2006, p. VIII, IX).

Embora este estudo não vise afirmar a necessidade de determinados parâmetros à experiência estética da natureza enquanto paisagem, se propondo a dissertar sobre a relação sensível instituída entre o homem e o mundo natural na forma de paisagens, reconhecemos que os aspectos que mencionamos imediatamente acima, extraídos de Carchia (2009) e Besse (2006), podem subsidiar a leitura e a reflexão sobre destacados trechos do relato de viagem de Martius e Spix, na medida em que, mesmo em meio a demais questões constitutivas do ideário dos naturalistas, estão igualmente presentes no estudo de caso selecionado. Neste sentido, nos antecipamos e destacamos que esta dissertação, ao se ocupar das relações entre paisagem e estética, verificando tal associação em um contexto específico – a *Viagem pelo Brasil* – constantemente se aproxima do desdobramento desse acolhimento sensível das paisagens, isto é, da intuição de dimensões infinitas e ilimitadas que essencialmente caracterizam a experiência sensível das paisagens.

1.2 PAISAGEM E REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

No tópico anterior, identificamos as reciprocidades e perspectivamos aspectos comuns na direção de compor um conjunto teórico em torno de uma ideia central: a paisagem e sua interface com os domínios da estética. Assim sendo, embora nas linhas acima, ao afirmar a

¹⁷ Assim como Besse (2006), citamos novamente Simmel (2011): “As barreiras auto-traçadas de cada paisagem são constantemente deslocadas e dissolvidas por este sentimento, e a paisagem, embora arrancada e tornada autônoma, é perpassada pelo obscuro saber desta conexão infinita.” (SIMMEL, 2011, p. 43).

centralidade da estética na experiência paisagística, tenhamos mencionado a validade das representações artísticas da paisagem, reveladoras das impressões sensíveis que reúnem o homem e a natureza, acreditamos que seja válido nos determos, na segunda parte deste primeiro capítulo, nas considerações que privilegiam o lugar ocupado pela arte, precisamente, na tarefa de evidenciar e informar a dimensão sensível essencialmente vinculada à paisagem nos parâmetros adotados por este trabalho.

Retomando o texto de Dardel (2013), podemos encontrar não somente indícios desta relação entre os domínios da paisagem e do sensível, mas também reconhecer a importância atribuída por este autor às expressões artísticas e poéticas. Logo no início do primeiro capítulo, Dardel (2013) refere-se à sensibilidade como uma maneira fundamental pela qual tentamos decifrar a escrita da Terra, isto é a geografia em seu significado original, na qual as formas estéticas das montanhas, dos rios e dos vales são signos desta escritura. “Presença, presença insistente, quase obsessiva, sob o jogo alternado da sombra e da luz, a linguagem do geógrafo torna-se sem esforço, a do poeta.” (DARDEL, 2013, p. 84). Será justamente com base nesta consideração inicial que o autor irá percorrer os domínios de uma geografia sensível, fundada na ausência de limites entre o artista e o cientista. Neste sentido, é válido mencionar a tonalidade que adquire o próprio texto de Dardel (2013), em que, notadamente, os argumentos do autor são sustentados e espelhados pela poesia e pela literatura que se ocupam em compor e desvendar distintas paisagens.

Abaixo, destacamos um exemplo destas ocorrências a partir do qual Dardel (2013) reitera as dimensões exteriores e interiores de uma paisagem – trecho da obra *Rive Bleue* do romancista islandês Kristmann Gundmunsson, o qual descreve – não seria exagero dizer, quase que pictoricamente - o cair da tarde em uma baía de sua pátria.

A noite ia chegar, o mar brilhava como uma seda, flutuando para o sudoeste de nuvens vaporosas. Um sol frio se mantinha suspenso sobre a grande aldeia semi cercada por áridos montes vulcânicos, abrindo-se para a baía de Faxa. Entre as fazendas esparsas, vastos pântanos amorenados se estendiam quase impraticáveis, semeados de pequenas elevações arenosas. Aqui e ali, um lago solitário, negro de silêncio, e quase sufocado pelos juncais. Bétulas anãs faziam como uma moldura nas colinas onde, nos tufo da urze odorífera e macia, o tarambola dourado vem construir seu ninho. (GUNDMUNSSON *apud* DARDEL, 2013, p. 84).

Diante deste aspecto – a apreensão e a expressão sensíveis como fundamento da experiência geográfica – reconhecemos também a noção de verdade contida nos valores estéticos da paisagem, não se tratando de simples devaneio ou fantasia desterrada. Para Besse (2013), “há, manifestamente, para Dardel, uma verdade das aparências, porque elas não são ilusões, mas a fisionomia do fenômeno. Ora, a esta fisionomia não se pode aceder a não ser por um encontro estético.” (BESSE, 2013, p. 107).

Segundo Dardel (2013), esta base real da Terra que se mostra ao homem através de diferentes pontos de vista não somente despertou a consciência geográfica ao longo dos tempos, mas também permanece como ponto de partida para as relações sensíveis estabelecidas nas diferentes paisagens, compreendidas pelo espírito humano em diferentes períodos históricos. Este acolhimento poético de certo território – aqui se encontra um dos pontos centrais do pensamento deste autor – se mantém presente ao longo da história da geografia e inclui até mesmo o pensamento europeu nos séculos XVIII e XIX, momento em que a geografia se afirma como disciplina concomitantemente sensível e científica. A prática das viagens, o deleite produzido pelo contato com as novas paisagens, “esta geografia da descoberta” (DARDEL, 2013, p. 138), não desaparece por completo mesmo em face da consolidação da ciência que preconiza os métodos puramente objetivos de classificação e inventário. A geografia científica do período entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, cuja influência observaremos no próprio texto de *Viagem pelo Brasil*, embora concorra para uma afirmação de ordem lógica, não abandona o prazer da descoberta e do maravilhamento com os territórios desvelados. Tudo se passa como se a compreensão e a interpretação de um dado fenômeno, as ideias em torno da geografia original, fossem ainda necessárias à explicação e à dedução da geografia científica. E é justamente desta maneira sensível e poetizada que o ponto de vista dardeliano resguarda a realidade objetiva da geografia (BESSE, 2013), e por que não dizer, também da paisagem. Ambas, realidade geográfica e paisagem, expressam-se simultaneamente através de uma dimensão material (exterior) e também espiritual (interior).

Porém, quanto a esta dimensão interna e anímica de uma paisagem, é preciso que fique claro: não se trata de uma postura simplesmente subjetiva a respeito da experiência paisagística, mas sim de um espírito interno que permeia os lugares e a interioridade do sujeito. Afinal, é a partir da *Stimmung* de uma paisagem, esta concomitante convergência anímica daquele que vê e sente (o sujeito) e daquele que é visto (os elementos naturais e construídos dispostos espacialmente no território), que se funda a experiência paisagística (SIMMEL, 2013). É esta ressonância de um estado de alma que permitirá à paisagem cumprir sua função – restituir sensivelmente a natureza enquanto totalidade – e assegurar seu valor identitário baseado em uma unidade simbiótica sem distinção de corpo e espírito (ASSUNTO, 2011a; RITTER, 2011).

Se aos artistas e aos poetas imputamos esta capacidade de compor uma paisagem, confluindo o ver e o sentir que instauram a experiência estética da natureza (SIMMEL, 2011;

ASSUNTO, 2011a), também é possível tomá-los como referência. Não porque nos conduzem a um modo específico de ver uma paisagem – uma simples transposição das representações à natureza contemplada como paisagem – mas sim na perspectiva de que deste modo poético de representar *uma paisagem* emerge a essência *das paisagens*, a mediação sensível do homem com a natureza.

Neste sentido, Collot (2014) justamente irá enfatizar a importância de relevarmos o componente intermediário das paisagens. Segundo este autor, ao contrário de grande parte das teorias paisagísticas, as quais compreendem a paisagem relacionada ao território ou a sua representação, devemos ressaltar o olhar, elemento que, ao mesmo tempo, institui o local e sua imagem. De acordo com Collot (2014), devemos insistir neste termo médio como alternativa à paisagem enquanto uma relação de sentido único, considerando-a, ao contrário, como um envolvimento que leve em conta os dois polos dessa associação¹⁸.

Na perspectiva de anular dualismos, o autor identifica que a representação e a percepção são ações contidas na própria origem da paisagem no ocidente, compreendidas, respectivamente, como um gênero pictórico e também uma porção de território reconhecida pelo sujeito (COLLOT, 2005). Não alinhado a uma postura culturalista acerca da paisagem, como se esta recebesse suas determinações apenas de matrizes pictóricas, Collot (2005) não despreza sua dimensão figurativa, reconhecendo, mais precisamente, a simultaneidade da percepção e da representação de um território enquanto paisagem, de modo que a maneira de organização estética de uma paisagem torna-se inseparável da sua própria percepção, ambas compreendidas na congregação do corpo e do espírito, como um conjunto sinestésico formado por impressões, emoções e pela imaginação (COLLOT, 2005, 2014).

A partir destas observações iniciais, Collot (2005) desdobra demais considerações que reforcem alguns aspectos citados acima. Notadamente, sublinhamos a ideia de que, com base neste autor, paisagem não possui uma dimensão unicamente natural, implicando também em uma perspectiva subjetiva, a qual, por sua vez, possui correspondência com a expressão artística e poética da experiência paisagística. Não somente objetiva, geométrica ou geográfica a paisagem pressupõe um sujeito, o qual a acolhe de uma maneira sensível. Além disso, Collot (2005) reconhece que, ao constituirmos uma perspectiva estética acerca da

¹⁸ Apenas destacamos que, em demais autores, a paisagem e as questões relacionadas à percepção paisagística irão oscilar entre os extremos anunciados por Collot (2005, 2014). Em Cauquelin (2007), por exemplo, o debate acerca dos pares natureza-paisagem e paisagem-natureza, isto é, a paisagem como um equivalente de natureza sempre estabelecido ou como uma construção efetuada por modos de representação específicos, não está somente presente, mas constitui motivação fundamental ao texto do autor.

paisagem, este modo sensível de vivenciar a natureza também resguarda as dimensões mais profundas do sentimento paisagístico, localizadas além da simples visualidade. Apesar do autor reconhecer a primazia da visão na tradição paisagística europeia, igualmente considera que a paisagem corresponde a uma vivência multissensorial e corpórea. A paisagem não se reduz ao espetáculo visual, mas também diz respeito às diferentes maneiras do sentir, tais como a audição, o olfato e o tato, os quais despertam sensações, emoções e lembranças (COLLOT, 2005).

A experiência paisagem não é apenas visual, e a própria visão contém uma parte de invisibilidade cujo horizonte é o limite e convoca, para suprir as deficiências do olhar, o trabalho da imaginação ou o impulso do movimento. Longe de permanecer pura como uma imagem, a paisagem é um lugar para ir, a pé, de carro ou através do sonho, por que sonhar é vagar. (COLLOT, 2005, p. 14 – tradução livre).

Tendo em vista associar à paisagem uma totalidade expressiva, dotada de visibilidade e de invisibilidade, Collot (2005) reconhece ainda que a literatura, em especial a poesia lírica, ocupa uma posição privilegiada, justamente porque insinua as dimensões veladas que estão contidas na paisagem (suplantando inclusive o papel das artes plásticas), transmitindo a profundidade da experiência paisagística fundada na subjetividade e na percepção. Semelhante a conceitos e definições sobre os quais discorremos acima, o autor considera ainda que a evocação poética de uma paisagem é centralizada na repercussão interior de um espetáculo exterior, sendo pautada em uma *Stimmung*, termo empregado também por Simmel (2011), o qual associa a fundação de uma paisagem à união, em uma só coloração, do sujeito e da natureza, da percepção e da representação (COLLOT, 2005).

Novamente, ressaltamos que não se trata de simples reflexão da exterioridade da paisagem no interior do sujeito ou de mera projeção da subjetividade, mas de uma repercussão do encontro do sujeito com o mundo no âmbito da sensibilidade, no qual subsistem dimensões não conhecidas. Segundo Collot (2005, 2014), assim como a figura do horizonte, linha imaginária estabelecida por fatores objetivos e subjetivos, a paisagem se funda em uma espacialização que considera tanto a relação com demais objetos quanto a percepção subjetiva. Além disso, este autor destaca que a linha do horizonte não somente reúne o que nos é diretamente dado, mas também permanentemente congrega elementos não visíveis, faces ocultas dos mesmos objetos visíveis, fazendo com que, de modo análogo à experiência paisagística, constantemente tenhamos que considerar dimensões visíveis e invisíveis.

O horizonte da paisagem nada mais é que uma manifestação exemplar desta ocultação recíproca das coisas. Ele não nos dá a ver a extensão de uma região [de um país] senão ocultando outras regiões do olhar, das quais, no entanto, deixa-nos pressentir a presença [...] (COLLOT, 2014, p. 24).

Concentrando-se na função da paisagem, sobretudo na esfera artística, Frédéric Paulhan irá versar a respeito da relação que a poesia e, destacadamente, a pintura estabelecem com a natureza¹⁹. A partir deste autor, entretanto, não devemos considerar a paisagem como um simples registro de uma porção territorial – “uma paisagem não é somente o retrato de um local” (PAULHAN, 1931, p. 71 – tradução livre), pois ela, a paisagem, se encontra simultaneamente aquém e além de uma cena de natureza. Por um lado, a paisagem é menos do que natureza, pois as representações artísticas carecem de meios para reproduzir seus aspectos exteriores, tais como, a variedade de suas cores ou mesmo a sutileza do seu brilho. Por outro lado, a paisagem é mais do que a natureza, precisamente porque o artista – o gênio artístico – nos informa sobre a dimensão não visível de uma paisagem natural, algo que está contido, mas por vezes está velado ao mirarmos a natureza (PAULHAN, 1931).

De acordo com Paulhan (1931), o gosto por uma pintura independe do quanto da veracidade contida em uma cena de natureza foi retratada: não se trata do quão real é um retrato poético de uma paisagem, embora certa quantidade de natureza real sempre esteja presente numa representação. Além disso, ao mesmo tempo em que esta dimensão real de uma paisagem sustenta a imaginação, ela pode também atrapalhar sua representação, precisamente porque enfraquece aquela dimensão que se coloca além da realidade e é fundamental às paisagens – de uma virtude, a imitação transforma-se em vício, na medida em que a técnica não pode assumir a totalidade ou quase a totalidade da obra (PAULHAN, 1931).

Ao modo particular de cada artista, espera-se, portanto, que a paisagem inaugure um mundo imaginário e ficcional mais ou menos semelhante ao conjunto de elementos naturais captados pelo olhar, correspondendo a uma natureza reelaborada, cujo valor distintivo se afirma pela dimensão espiritual apreendida pelo próprio artista, reconhecendo tanto aspectos de ordem subjetiva quanto objetiva. Aqueles dizem respeito à paisagem como uma natureza propriamente humanizada, um conjunto de elementos naturais destacados e representados através do modo particular de cada poeta, de maneira que a arte mostra a alma do artista, sua imaginação e seus gostos, possibilitando qualificá-la como uma atividade individual e constituída no âmbito do sujeito. Esses permitem considerar que, através da paisagem como representação estética da natureza, o artista comunica não somente valores individuais ou relativos a uma determinada visão de mundo, mas também capta e informa a alma correspondente a uma porção de natureza, que permeia a própria vivência do território na

¹⁹ É importante apontarmos que Paulhan (1931) situa a paisagem no campo das representações. Como nos lembra Serrão (2011), este autor se refere à paisagem como uma prática artística, uma “paisagem pintada” (SERRÃO, 2011, p. 60) que intermedia a relação do homem com a natureza.

forma de paisagens (PAULHAN, 1931). A partir deste autor, podemos considerar ainda que esta postura estética diante da natureza corresponde a uma reelaboração²⁰, na qual os artistas impregnam o mundo natural com seus próprios valores e nos revelam, cada qual a seu modo, a essência peculiar de cada paisagem, sua fisionomia em que está reunido o conjunto de seus fenômenos bem como sua essência.

Embora em Paulhan (1931) a relação entre o homem e a natureza seja sempre mediada pela estética, o autor afirma que a paisagem, esta recondução do espírito humano ao mundo natural, funda-se, sobretudo, na vivência do território e não necessita ser determinada por modos específicos de representação artística ou ser obrigatoriamente cultivada pelo gênio artístico – neste caso, até mesmo nos camponeses, que mantêm uma relação de utilidade com a natureza, subsistiria um amor pela natureza. Em ressonância à própria experiência dos homens no mundo, este ato de animar as paisagens, no sentido de dotar de alma e de vida a natureza que nos envolve, prática tão comum entre os poetas, alcança seu maior significado justamente na expressão do desejo pela congregação do espírito humano à alma da natureza – algo que, de certa forma, pode corresponder às considerações de Collot (2005, 2014), assim como as de demais autores citados neste estudo.

Finalmente, destacamos que, a partir de Paulhan (1931), esse sentido elevado da paisagem, sua capacidade de congregar sujeito e natureza em torno de um único estado de alma, é manifestado quando consideramos a paisagem como “uma concepção de mundo – concepção sentimental e afetiva, concepção intelectual ou filosófica, concepção moral ou concepção religiosa” (PAULHAN, 1931, p. 100 – tradução livre), ocasião em que se evidencia a possibilidade da paisagem se igualar a outros gêneros pictóricos e estabelecer associações recíprocas: na paisagem, iluminamos a natureza com nossos valores e também vemos refletida sua importância no mundo dos homens. Além de questões simplesmente físicas ou morais, tudo se passa como se nos fizesse bem reconhecer na natureza algo de

²⁰ De acordo com Paulhan (1931), o processo de reelaboração artística da natureza na forma de paisagens pode ser entendido pelo encadeamento de três ações: simplificar, generalizar e transformar ou criar. A simplificação representa a escolha dos elementos naturais que irão compor as linhas gerais de uma representação, descartando-se demais detalhes de uma cena de natureza. A generalização tem como intuito ressaltar este conjunto inicial, reafirmando o caráter geral da obra. Finalmente, a transformação (ou criação) diz respeito à imaginação, a partir da qual se manipula os aspectos reais captados nas duas ações anteriores. Este processo, sobre o qual se estrutura a representação de uma paisagem, autoriza o autor afirmar que a elaboração artística da natureza como paisagem é constituída por um modo concomitantemente racional (uma certa lógica parece orientar uma paisagem) e também criativo (a imaginação do artista que livremente manipula os elementos naturais).

humano, uma possibilidade de participar livremente desta vida universal acolhida mediante um prazer estético (PAULHAN, 1931)²¹.

Conforme apontamos acima, neste estudo a paisagem não é compreendida apenas como uma mera experiência física do mundo, conquanto reconhecemos que a dimensão material da natureza, acolhida sensivelmente, é fundamental à vivência paisagística bem como a sua representação. Tal como anunciamos na abertura deste capítulo, tampouco, consideramos que as diferentes paisagens sejam condicionadas simplesmente por aspectos biológicos ou artísticos, embora estes cumpram o destacado papel de revelar e apontar elementos próprios e característicos dessa relação estética entre o homem e a natureza, denominada paisagem.

Mais uma vez, recorrendo a Simmel (2011), sublinhamos que a paisagem é considerada, no âmbito desta dissertação, como uma unidade, caracterizada pela possibilidade de instaurar, ainda que no plano da sensibilidade, uma continuidade entre o homem e a natureza, alcançando, nesta distinta relação, o sentido profundo de uma totalidade, cujos contornos, apesar de transitar entre valores absolutos e existenciais (RITTER, 2011; DARDEL, 2013), comumente nos oferecem uma abertura, aspecto distintivo de um ponto de vista sensível sobre as paisagens. No âmbito das representações, como destacado por Paulhan (1931) e Collot (2005, 2014), a paisagem conserva os aspectos citados acima e igualmente congrega, em uma relação recíproca, o sujeito e a natureza, revelando elementos que dizem respeito não somente à materialidade do mundo vivido, mas também a suas dimensões mais profundas.

Neste sentido, com base no conjunto exposto acima, acreditamos que a riqueza de uma perspectiva estética sobre as paisagens, na qual incluímos sua dimensão artística, esteja justamente neste impulso, elã do pensamento e da alma, que oferece ao sujeito, além dos contornos nítidos da natureza, o vislumbre das faces ocultas, misteriosas e ilimitadas do mundo natural. Conforme já mencionamos, apesar deste estudo não corresponder a uma tentativa de reconhecer aquilo que unicamente permeia as essências das paisagens, ou seja, de apontar princípios, somente a partir dos quais fosse possível fundamentar o conceito de paisagem, entendemos que as considerações anteriores permitem lastrear e validar a

²¹ Mesmo não sendo um ponto central no livro de Paulhan (1931), admitimos que este autor também reconhece a capacidade da paisagem em captar o valor estético da natureza e reconduzi-lo de maneira a reaproximar o homem do mundo natural – desejo pautado pela intensificação da vida urbana. Ao mesmo tempo em que estamos cada vez mais cindidos da natureza, resguardamos a necessidade de nos desorientarmos, de nos perdermos, de voltarmos à natureza com um olhar desinteressado (PAULHAN, 1931).

associação entre paisagem e experiência estética da natureza, lançando as bases para sua identificação no contexto de uma obra específica, a *Viagem pelo Brasil*.

CAPÍTULO 2

A PINTURA DE PAISAGEM

Conforme mencionamos no fim do capítulo anterior, as representações artísticas da paisagem podem nos auxiliar no desvelamento da relação profunda estabelecida na contemplação e vivência sensível da natureza. Neste sentido, este segundo capítulo visa conformar um panorama que possa espelhar as considerações sobre a paisagem enquanto categoria estética de acordo com os parâmetros estabelecidos no capítulo anterior. Apesar da extensão do tema abordado, passível de eventuais aprofundamentos que extrapolariam o âmbito deste trabalho, salientamos que a paisagem em sua dimensão pictórica é aqui referenciada com intuito de incrementar as considerações acerca do modo pelo qual entendemos a paisagem no âmbito desta dissertação, indissociada da apreensão sensível da natureza. Se neste estudo não entendemos a paisagem como uma categoria somente subordinada aos modos pictóricos que a representam, uma vez que estes sucedem à instauração de uma paisagem, não pretendemos, todavia, prescindir das representações artísticas da paisagem, na medida em que justamente as consideramos como fontes de expressão deste modo estético a partir do qual o homem volta-se à natureza e a acolhe para além da materialidade de seus elementos.

Ao discorrer sobre a pintura de paisagem e grosso modo traçar um percurso que perspetive a evolução deste gênero pictórico ao longo dos séculos, anunciamos que iremos lidar tanto com as particularidades dos distintos modos de representação quanto com aspectos partilhados entre os diferentes artistas. Embora não caiba sustentar uma afirmação que possa reunir as variadas expressões pictóricas em torno de um sentido único, consideramos ser possível identificar aspectos semelhantes contidos nos autores e obras selecionados, a partir dos quais possamos reconhecer alguns atributos que, apesar do tom próprio de cada artista, comumente permanecem no desenvolvimento histórico das expressões artísticas da paisagem – o que consideramos ser de grande valia inclusive às considerações sobre as cenas de paisagem contidas em *Viagem pelo Brasil*.

Após termos nos detido na paisagem sob a perspectiva dos conceitos teóricos adotados, as referências artísticas ao tema paisagístico justificam-se ainda pela possibilidade de reforçar as referidas analogias que espelham as considerações mais fundamentais acerca da

experiência estética da paisagem, especialmente apoiadas sobre as considerações de Simmel (2011), para o qual as paisagens se conformam de modo análogo ao nascimento de uma obra de arte, uma vez que ambas estão associadas aos processos de delimitação de uma porção de natureza e de restabelecimento das conexões que anteriormente uniam a parte selecionada ao todo do qual faziam parte. Refletindo ainda as considerações dos demais autores referenciados no capítulo anterior, quando lidamos com as definições teóricas acerca da paisagem e suas relações com a estética, ao perspectivar a experiência da paisagem sob um ponto de vista artístico, novamente faceamos o pressentimento de uma amplitude ilimitada, baseada no alargamento da experiência estética da natureza – algo que se manifesta nos autores consultados que fundamentam a maneira pela qual consideramos a paisagem e igualmente transparece nos comentários realizados a seguir.

De forma breve, nas linhas abaixo, apresentamos algumas considerações situadas no âmbito da pintura de paisagem: a emersão daquilo que denominamos por arte da paisagem, segundo termo utilizado por Clark (1961), destacando elementos que são anunciados nos primeiros séculos de seu desenvolvimento e que permanecem mais ou menos expressos nas manifestações artísticas posteriores, evidenciando algumas das características balizadoras deste gênero pictórico. Tendo em vista atender aos objetivos que cumpre este segundo capítulo, salientamos não se trata de esgotar a temática da pintura de paisagem ou de elaborar um trabalho minucioso acerca deste assunto, revelando as principais influências de cada artista ou os pormenores contidos neste longo curso histórico, aproximadamente situado entre meados do século XIV e o século XIX.

Nos parágrafos seguintes, conforme mencionamos, cabe destacar que prevalece uma abordagem panorâmica a respeito da paisagem como expressão artística, a qual possui correspondência com os principais autores selecionados nesta pesquisa. Por um lado, Gombrich (1993) oferece uma perspectiva bastante ampla sobre a história da arte, por outro, Clark (1961) centra-se na questão particularizada da pintura de paisagem, embora ainda ofereça um ponto de vista abrangente sobre seu desenvolvimento, situado em torno da afirmação da paisagem como um gênero pictórico independente. Não obstante este caráter mais geral presente nos textos que estabelecem as principais linhas deste tópico, as referências aos demais autores presentes neste capítulo têm intuito de aprofundar ou destacar pontualmente determinado aspecto que julgamos ser pertinente ao âmbito deste trabalho.

Assim sendo, voltando-se propriamente ao campo da pintura de paisagem, o trajeto que pretendemos percorrer acompanha aproximadamente o curso cronológico deste gênero – a evolução da pintura de paisagem até sua constituição em “um fim em si” (CLARK, 1961, p. 78), estabelecido paralelamente ao nascimento e à consolidação da paisagem no ocidente a partir do século XIV²². Se a paisagem emerge no momento de dissolução do mundo medieval, associada ao desejo de se dirigir à dimensão exterior do sujeito – uma vontade de contemplar desinteressadamente o mundo que se oferece à visão (SIMMEL, 2011; RITTER, 2011), o surgimento da pintura de paisagem também corresponde a esta vontade inaugural de exprimir a experiência sensível da natureza com vistas a uma certa totalidade (CLARK, 1961).

Como sublinha Clark (1961), isto não quer dizer que a natureza não estivesse previamente circunscrita à cultura humana. Mais precisamente, anteriormente os homens não possuíam uma relação estética com a aparência real da natureza, a qual passa a se manifestar devido a uma nova disposição que se eleva entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento²³. Igualmente Cauquelin (2007), ao tensionar a validade das teses pictóricas acerca do surgimento da paisagem, reconhece que a pintura renascentista não promove diretamente a emersão de um sentimento paisagístico, mas indiretamente, ao inaugurar uma maneira de acolher a realidade dada através de um renovado exercício do olhar. Segundo a autora, mais precisamente, devemos concluir em favor de novas relações pautadas justamente pelas conquistas relacionadas à representação e, sobretudo à ordenação dos cenários mundanos pelo artista, sobre os quais, de acordo com Cauquelin (2007), se funda paisagem – não como reconhecimento de elementos isolados, mas como uma realidade articulada. “Então o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 85).

²² Salientamos que, embora a partir de Gombrich (1993) e principalmente de Clark (1961) podemos reconhecer uma consolidação da arte da paisagem ao longo dos séculos, não é possível precisar uma evolução rigorosamente linear e cronológica quanto ao desenvolvimento da pintura de paisagem, estabelecida em um contexto de múltiplas influências e particularidades próprias a cada região ou artista. Este aspecto talvez seja exemplificado no decorrer deste item em que por vezes alternaremos considerações a respeito das pinturas de paisagem nos Países Baixos e na Itália – as porções setentrional e meridional da Europa – regiões em que a arte de paisagem verifica seu mais notável desenvolvimento.

²³ Ideia semelhante pode ser encontrada em Gombrich (1993). Segundo o autor, embora na arte da Grécia antiga houvesse o interesse pela pintura de uma cena de natureza, esta era desprovida de elementos que pudessem aproximá-la de uma paisagem, tal como foi concebida no Renascimento. Na Antiguidade Clássica, a natureza se mostra frequentemente idealizada e poetizada, faltando, contudo, a dimensão real ou mesmo o enquadramento da visão contidos nas pinturas de paisagem desenvolvidas no ocidente após a Idade Média. “Os gregos romperam com os rígidos tabus do primitivo estilo oriental e empreenderam uma viagem de descoberta a fim de acrescentarem às imagens tradicionais do mundo uma quantidade cada vez maior de características obtidas através da observação. Mas suas obras nunca se parecem com espelhos onde se refletem todos os recantos, ainda os mais insólitos, da natureza. Elas ostentam sempre o cunho do intelecto que as criou.” (GOMBRICH, 1993, p. 79).

Ainda sobre o surgimento da pintura de paisagem, reveladora de relações propriamente paisagísticas, é interessante termos em mente que, assim como a paisagem nem sempre existiu como categoria estética no ocidente, autorizando-nos a falar em nascimento ou surgimento da noção de paisagem – algo que tangenciamos no primeiro capítulo desta dissertação – no âmbito da pintura, a paisagem tampouco pode ser considerada como um gênero artístico que tenha sido constantemente valorizado no campo das artes. Para muitos artistas e pensadores, como no caso dos renascentistas italianos, a paisagem deveria conter eventualmente uma associação literária ou uma cenografia que intensificasse o efeito dramático, insistindo na ideia de que uma pintura deveria apresentar um valor moral ou histórico (CLARK, 1961). Neste sentido, torna-se representativa a citação feita por Clark (1961) das palavras de Michelangelo acerca das paisagens elaboradas pelos artistas flamengos no século XVI.

Eles pintam em Flandres, apenas para enganar a vista exterior, coisas que alegram e que são saudáveis. Pintam ninharias, tijolos e argamassa, a erva dos campos, a sombra das árvores, pontes e rios, a que eles chamam paisagens, com pequenas figuras aqui e ali. E tudo isto, se bem que possa parecer bom a alguns olhos, é na verdade feito sem razão, sem simetria ou proporção, sem o cuidado de escolher ou rejeitar. (MICHELANGELO *appud* CLARK, 1961, p. 47).

Sobre esta expressão pictórica da paisagem, a qual emerge e progressivamente se consolida no campo da arte, inicialmente assinalamos seu intento de acolher, através da imaginação, os objetos naturais como um conjunto e não mais enquanto singularidades dotadas tão somente de uma simbologia. O ato de vivenciar sensivelmente a natureza desponta da possibilidade de congregar a dimensão humana e a dimensão divina mediante a atitude estética da contemplação do mundo, como se fosse possível aproximar estes dois polos situados respectivamente na interioridade e na exterioridade do sujeito (CLARK, 1961) – algo que inclusive tangencia as considerações de Ritter (2011), conforme mencionamos no capítulo anterior. Este sentimento transitório em relação à natureza – esta passagem entre a paisagem dos símbolos e a paisagem dos fatos, nos termos de Clark (1961) – já é verificado nas obras dos pintores e poetas do século XIV. Naquele momento em que a paisagem ascende e gradativamente ensaia sua afirmação, Clark (1961) igualmente evoca a figura de Petrarca, enquanto expressão desta emoção de que é incondicionalmente tributária a pintura de paisagem desde sua origem. Embora, como já mencionado, o percurso de Petrarca não tenha sido isento de contradições (RITTER, 2011; BESSE, 2006), o episódio da escalada do monte Ventoux novamente é retomado a fim de assinalar o estado de espírito no momento do

nascedouro da paisagem também como representação pictórica, marcado pela hesitação entre a experiência interior do sujeito e o desejo pela contemplação do mundo exterior²⁴.

Assim acontece também com a reação de Petrarca à natureza [essa atitude moderna ainda dominada pela filosofia monástica]. Foi provavelmente o primeiro homem a exprimir aquela emoção da qual tanto depende a existência da pintura de paisagem; o desejo de fugir à agitação das cidades para a paz dos campos. Foi viver a solidão de Vaucluse²⁵, não, como teria feito um cisterciense²⁶, para renunciar a vida terrena, mas para a gozar ainda mais. [...] Assim, Petrarca era um homem do ar livre no sentido moderno, não gozando meramente a profusão decorativa de flores, mas estudando as suas características que anotava num caderno, dia a dia. Finalmente, foi o primeiro homem a subir uma montanha pelo próprio prazer da subida e para gozar o panorama do alto. (CLARK, 1961, p. 25, 26).

Do ponto de vista da pintura de paisagem, é importante considerar que esta transição confere também uma alteração no modo de expressão artístico. A pintura de fragmentos naturais isolados é progressivamente desfeita em favor de “uma nova ideia de espaço e uma nova concepção de luz” (CLARK, 1961, p. 34), contidas na natureza enquanto paisagem. Uma organização dos elementos naturais que supera o valor simplesmente decorativo e que almeja expressar um sentimento profundo, sustentado pela contemplação estética de certa totalidade que se oferece na experiência mundana. Ao descrever a obra *Adoração do Cordeiro*, do pintor flamengo Hubert van Eyck, Clark (1961) ilustra esta característica inaugural da paisagem e que será postergada durante os séculos seguintes.

De um ponto de vista, este maravilhoso trabalho pode ser considerado o ponto máximo da paisagem de símbolos [a pintura medieval composta por fragmentos da natureza, os quais, isolados pela imaginação, são dotados de valor decorativo]. Ainda é concebido em termos de jardim paradisíaco, no cento do qual está a fonte da vida. Folhas e flores são representadas com o sentido gótico da sua entidade individual e possibilidades decorativas. Em volta do jardim há ainda restos da floresta gótica, tufo densos de árvores, com troncos muito juntos. Mas o jardim florido não é fechado pelas árvores nem mesmo por uma orla de rosas. Como em qualquer paisagem de Claude Monet, o nosso olhar flutua sobre os revaldos floridos até uma distância de luz dourada. Acabamos de fugir da Idade Média. Entramos num novo mundo da percepção [...]. (CLARK, 1961, p. 35).

²⁴ Observamos que Clark (1961) cita o ressurgimento dos jardins já no século XII também como um indicativo desta renovada postura do homem em relação à natureza e aos prazeres mundanos que gradativamente insinua sua emersão. “A natureza no seu conjunto ainda é perturbante, vasta e atemorizante; e as vastidões abrem ao espírito muitos pensamentos perigosos. Mas, neste campo selvagem, o homem pode criar um jardim fechado.” (CLARK, 1961, p. 26).

²⁵ Departamento da França em que se localiza o monte Ventoux.

²⁶ Indivíduo pertencente à Ordem de Cister, monástica e católica.

Figura 1

Hubert van Eyck. *Adoração do cordeiro* (1432).Fonte: <http://blogs.artinfo.com>

Como aponta Clark (1961), a paisagem dos fatos – termo utilizado para se referir à paisagem real – é constituída pelos elementos naturais ou humanos dispostos numa dada cena, mas será também envolvida, desde as primeiras manifestações artísticas, por um sentimento particular do sujeito que a acolhe - uma tonalidade própria da representação elaborada por cada artista. No caso específico da paisagem flamenga, desde os séculos XIV e XV, a paisagem torna-se indissociada deste “amor que tudo abarca” (CLARK, 1961, p. 36), desta projeção do olhar sensível do sujeito sobre o mundo vivenciado, expressada pictoricamente através da luz que unifica uma determinada vista. Neste sentido, a pintura praticada pelos artistas flamengos era caracterizada pela revelação sensível dos ínfimos detalhes presentes na paisagem, “até que a totalidade da natureza se convertesse em um espelho do mundo” (GOMBRICH, 1993, p. 178). Se existe uma realidade nas cenas retratadas pelos pintores do Norte²⁷, a maneira como é utilizada a luz e a consequente fusão dos vários planos na pintura são decisivas para guiar aquele que se atenta à obra, como que fosse possível dirigir e aprofundar o olhar do observador pelo espaço que fora empiricamente observado e retratado pelo artista.

No mesmo período, embora não tenha sido predominante entre os artistas italianos, muitos dos quais representavam a natureza com uma exatidão quase científica, é possível também verificar em alguns dos pintores venezianos de paisagem, como no caso de Giovanni Bellini, esta “reação emocional à luz” (CLARK, 1961, p. 44) que será tanto uma habitual característica do gênero quanto uma impressão própria de cada paisagem. Desde as origens do

²⁷ Porção que corresponde aproximadamente aos atuais territórios da Alemanha, Bélgica e Holanda.

gênero paisagístico, com menor ou maior grau de consciência artística e através de determinadas maneiras de expressão pictórica, a pintura de paisagem afirma as possibilidades contidas na representação de um registro visual (CLARK, 1961). A partir da vivência de uma paisagem (como também sugerimos no primeiro capítulo desta dissertação) ou mediante sua representação, constitui-se, simultaneamente, uma dimensão real e outra imaginativa, esta pautada pelo modo através do qual o sujeito acolhe sensivelmente uma dada realidade. Mesmo durante o Renascimento, período abarcado pela paisagem dos fatos, Clark (1961) sinaliza o contributo da imaginação e da subjetividade nas representações paisagísticas, ao mesmo tempo em que se buscava retratar os pormenores das cenas naturais.

Mesmo no período em que a habilidade manual e a firmeza de opiniões pareciam ser a última palavra em arte, Bellini fez do efeito de luz o motivo principal da sua pintura. Escolhe para simbolizar o seu tema o momento em que a planície está na sombra, mas o sol nascente já toca os altos das colinas. Profundamente imaginativo como é, este efeito é também perfeitamente verdadeiro, como o recordará quem tenha visitado as cidades muralhadas do Vêneto, e é claramente o resultado de uma observação desapaixonada. As paisagens de Bellini são suprema consequência dos fatos transfigurados pelo amor. (CLARK, 1961, p. 44, 45).

Também no âmbito da arte, as paisagens nos indicam, portanto, a confluência de uma realidade material e de outra imaterial, pautada pela profundidade desta relação estética estabelecida entre o homem e a natureza. Embora nesta pesquisa não caiba afirmar categoricamente uma posição intelectual irrefutável acerca do mérito do gênero paisagístico no curso da história da arte ocidental, sinalizamos que o valor distintivo que permeia a pintura de paisagens possa estar relacionado justamente à intuição intensa dessas duas dimensões simultâneas: da realidade e da imaginação, ou ainda, do visível e do invisível.

Entendemos que esta esfera do irreal, revelada na experiência estética de uma paisagem bem como na sua representação, reforça a ideia de que a dimensão paisagística nos remete àquilo que está igualmente além da simples materialidade do mundo – noção contida na contemplação desinteressada das paisagens e sugerida na intuição de uma totalidade, presente, de certa forma, na experiência inaugural de Petrarca. Não obstante os modos de representação próprios de cada artista e as variadas maneiras através das quais se exprime este valor distintivo da paisagem, a partir de outros autores que tangenciam o campo da arte de paisagem, podemos reconhecer e exemplificar outros casos em que se observa a correlação entre esses dois polos, do real e do ficcional, compreendendo mais explicitamente tal aspecto.

Neste sentido, cabe destacar a aproximação entre a geografia e a pintura de paisagem no século XVI, marcada, por vezes, pela associação entre a cartografia e a representação pictórica do território. Como uma maneira de efetuar a imitação das características e

acontecimentos terrestres, cumprindo certa indistinção entre as duas disciplinas, os geógrafos, incluindo os cartógrafos, atentam aos sinais do mundo, os quais estão presentes nas características plásticas dos elementos naturais e são revelados através do olhar que é lançado sobre as diferentes realidades acolhidas como paisagens (BESSE, 2006).

Conforme sinaliza Besse (2006), mais especificamente, cabe destacar dois pontos de contato entre a geografia e a pintura, os quais permitem nos aproximar das considerações anteriores de Clark (1961) sobre a inicial ascensão e a posterior afirmação do gênero paisagístico. Em primeiro lugar, por volta dos primórdios da paisagem, a geografia e a pintura poderiam ser correspondidas através da corografia, isto é, identificadas “com um tipo de descrição da superfície da Terra em função da qual as regiões descritas são consideradas em grande escala, na diversidade e no detalhe de seus caracteres” (BESSE, 2006, p. 21, 22). Assim como, inicialmente, a pintura de paisagem se ocupava das representações minuciosas, caracterizadas por um caráter até certo ponto decorativo da natureza (CLARK, 1961), a corografia corresponde a essa tentativa de inventariar as realidades mais próximas (BESSE, 2006). Em segundo lugar, reforçando esta perspectiva evolutiva e associativa entre a geografia e a pintura, cabe destacar que o interesse do estudo geográfico progressivamente também incorpora uma abertura aos horizontes mais distantes.

De fato, no século XVI, a cartografia e a pintura de paisagem não se comunicam apenas pela escala da corografia. Um dos eventos mais significativos desta história é justamente a aparição e o desenvolvimento concomitante da noção de uma ‘paisagem do mundo’ e de uma nova representação cartográfica do ecúmeno [...]. A paisagem extravasa, então, os limites da região particular e coloca a questão da abertura do espaço terrestre e da relação entre o que está aquém e além do horizonte. Mais precisamente, a paisagem traduz visual e imaginariamente a promoção da geografia como discurso específico, distinto da cosmografia, consagrado à descrição da Terra universal. (BESSE, 2006, p. 23).

Como cita Besse (2006), seja no âmbito da cartografia ou da pintura, os quadros paisagísticos afirmam sua singularidade na medida em que representam a reunião unitária dos diversos acontecimentos terrestres, próprios da natureza ou do fazer humano no mundo – “unidade que se desenvolve a partir do fundo, um fundo indefinidamente aberto e que remete a um espaço e a um tempo cósmicos dentro dos quais a história humana é como que evocada na sua relatividade.” (BESSE, 2006, p. 25)²⁸.

Dentre os artistas que poderíamos eventualmente mencionar no sentido de afirmar este desdobramento da paisagem no âmbito da experiência e da representação estéticas, cabe apontar alguns elementos da obra de Peter Brueghel, pintor flamengo do século XVI.

²⁸ A riqueza da vivência e da atividade contemplativa das paisagens não encontra correspondente apenas no campo das representações artísticas, mas também na arquitetura e no desenvolvimento das *villas* italianas durante o século XVI – locais afastados em relação aos centros urbanos, em que o retiro e contemplação estética da natureza proporcionam a meditação a respeito dos valores existenciais (BESSE, 2006).

Recorrendo primeiramente a Clark (1961), podemos reunir argumentos que permitem justamente reconhecer nas composições de Brueghel esta intenção de abertura e o desejo pela representação de uma totalidade contida na paisagem. Se, do ponto de vista estilístico, suas pinturas agregam elementos próprios da tradição italiana e flamenga, revelando as diversas influências e as tradições incorporadas pelos artistas deste período, do ponto de vista temático, sua obra se dirige à concepção representativa de um mundo, no qual a vida humana se desenvolve simultaneamente ao decorrer do tempo da natureza – “as grandes paisagens em que os acidentes da vida humana são apenas acidentes entre os do tempo e das estações” (CLARK, 1961, p. 48), como se ela fosse parte de um mecanismo universal (CLARK, 1961). A atitude desinteressada, sobre a qual se fundamenta a experiência da paisagem, adquire em Brueghel um papel central. Conforme afirma Besse (2006), tudo se passa como se a Terra e também a paisagem encerrassem um espetáculo a ser contemplado por meio do olhar, possuindo inequivocamente uma dimensão visual. Esta importância do olhar e a escolha por um determinado modo de representação conformam uma paisagem que diz respeito, sobretudo, à experiência do mundo como espaço a ser diretamente vivenciado e desvendado sensivelmente a partir dos elementos terrenos – um conjunto formado por casas, pontes, ruas, rios, montanhas, pássaros, homens e mulheres. Como sublinha Gombrich (1993), a paisagem bruegheliana se mostra ao espectador desprovida dos artificialismos e das convenções. “Nesses quadros alegres, mas de maneira simples, Brueghel descobrira um novo reino para a arte que gerações de pintores holandeses depois iriam explorar a fundo.” (GOMBRICH, 1993, p. 299). Não se trata apenas de um simples aumento de escalas na apreensão visual, mas também de uma nova ideia da Terra enquanto “ecúmeno ampliado, como espaço universalmente habitável e aberto em todas as direções”. (BESSE, 2006, p. 40). Como conclui Besse (2006), a paisagem corresponde assim a uma nova maneira de vivenciar o mundo terrestre, enquanto visualidade e uma renovada experiência geográfica.

Figura 2
Peter Brueghel. *As preocupações de um país* (1552).
Fonte: <http://www.wikiart.org>

Figura 3
Peter Brueghel. *Recenseamento de Belém* (1556).
Fonte: <http://http://pt.wahooart.com>

Sem perder de vista esta abertura e esse significado profundo que adquire a experiência paisagística, apontados como distintivos ao longo do processo de consolidação da paisagem como forma de experiência do mundo e como gênero artístico, pretendemos enfatizar ainda algumas outras formas de expressar esta relação entre o homem e o mundo mediada pela

paisagem. Com isto, conforme apontamos acima, não temos a pretensão de esgotar os distintos modos de pintar as paisagens, mas de revelar outras maneiras de representação em que igualmente se torna possível intuir uma dimensão que se coloca além da mera realidade material observada. Em outras palavras, pretendemos sinalizar diferentes expressões artísticas da paisagem, as quais, mesmo que sintonizadas com tradições pictóricas distintas, possam nos auxiliar no pressentimento deste horizonte que se oferece comumente na experiência de variadas paisagens. Desta forma, pretendemos destacar ainda algo distinto das paisagens brueghelianas, diferente destas associações com a temática notadamente geográfica, ou seja, da Terra como espaço a ser percorrido e descoberto (BESSE, 2006). Retomando as considerações de Clark (1961), julgamos que seja pertinente destacar ao menos duas outras possibilidades de retratar a paisagem – aquelas que este autor nomeia como paisagem fantástica e paisagem ideal.

No contexto da paisagem fantástica, para além dos vínculos da paisagem com a geografia, também assinalamos as dimensões do misterioso e do desconhecido contidos na expressão artística das paisagens. Se, por um lado, desde o final do século XV e o início do XVI, os artistas estavam inseridos em um contexto urbano que pressupunha certo domínio sobre a natureza selvagem, por outro, as memórias da floresta ameaçadora, o sentimento de temor delas provenientes e as agitações de maldade e fúria contidas no espírito humano ainda faziam-se presentes na consciência dos homens (CLARK, 1961). É nesta perspectiva que o autor menciona, entre outros artistas, os trabalhos dos germânicos Matthias Grünewald e Albrecht Altdorfer.

A respeito de Grünewald, embora suas paisagens estejam baseadas na dimensão real da natureza, sua obra invoca uma participação decisiva das emoções, especialmente aquelas relacionadas ao sentimento do temor e do horror, inspirando em suas telas uma decadência do mundo humano pautado pela solidão e desolação, cuja expressão plástica corresponde à utilização de contrastes cromáticos e de referências às cenas de uma paisagem imaginativa e mística (CLARK, 1961). Por sua vez, Altdorfer é dotado de um olhar que penetra nas profundezas da floresta, sugerindo certa proximidade à natureza retratada e aos mistérios nela contidos – “uma comodidade como se a cena fosse observada pela janela de uma casa de campo, enquanto que Grünewald anda lá fora entre os seus terrores observando com olhos espantados.” (CLARK, 1961, p. 60, 61). Diferente de uma natureza evocada apenas pelos seus aspectos decorativos, Altdorfer destaca uma vegetação exuberante que parece ameaçar aquele que a percorre, como se a curiosidade humana estivesse simultaneamente atraída e reprimida

pelo ambiente selvagem e misterioso da natureza. Além deste estado híbrido, definido entre a atração e repulsa pelas paisagens naturais, é importante considerar a paisagem fantástica como uma representação que evolui mediante a interação da consciência e da subconsciência, a partir de uma confusão de formas, as quais se mostram ao olhar e são igualmente vivificadas na experiência espacial do artista.

Figura 4

Matthias Grünewald. *Imagens para o altar de Isenheim* (1512 - 1516).

Fonte: <http://en.wikipedia.org>

Figura 5
Albrecht Altdorfer. *São Jorge* (1510).
Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Antes de passarmos à paisagem ideal, é interessante reforçarmos o quão entrelaçadas estão as emoções e as certezas sobre a natureza. Queremos com isto dizer que se trata de um movimento duplo, no qual a imaginação não exclui por completo a observação realística dos detalhes de uma paisagem, cabendo concluir em favor de uma determinada predominância, na qual se acentua ora um ora outro aspecto. A partir de Gombrich (1993) e Clark (1961), esta oscilação pode ser verificada em torno do fim do século XV e início do século XVI na obra dos artistas que voltaram seu interesse às tentativas de desvendar os segredos do mundo. De acordo com Gombrich (1993), no caso dos pintores setentrionais, especialmente germânicos, as próprias razões históricas podem explicar as causas deste sentimento indeciso. Por um lado, a atmosfera da reforma luterana inspirava visões pavorosas e perspectivas apocalípticas, até certo ponto bastante próximas das obras dos pintores imediatamente citados acima - os casos de Grünewald e Altdorfer. Por outro, os ecos do Renascimento ressoantes também ao norte dos Alpes inspiravam a pesquisa e os desejos por uma nova arte (GOMBRICH, 1993). Nesta perspectiva em que a paisagem corresponde à mescla de diferentes visões de mundo, o conjunto da obra de Albrecht Dürer pode ser considerado inovador justamente por refletir esta transição entre o período gótico e o renascentista e, no caso específico desta dissertação,

ilustrar as renovadas relações do homem com a natureza, apontando a convivência da razão e da emoção na trajetória de um artista.

Mas ainda que Dürer provasse ser um mestre do fantástico e do visionário, autêntico herdeiro dos artistas góticos que criaram os pórticos das grandes catedrais, não se contentou com isso. Seus estudos esboçam que tinha também o propósito de contemplar o brilho da natureza e copiá-la tão perfeita e fielmente quanto o melhor artista já o fizera desde que Jan van Eyck indicara aos artistas do norte que sua principal tarefa consistia em refletir a natureza. (GOMBRICH, 1993, p. 264).

Figura 6

Albrecht Dürer. *Combate de São Miguel contra o dragão* (1498).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Figura 7
Albrecht Dürer. *Ervas* (1503).
Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

De acordo com Clark (1961), mesmo no pensamento europeu meridional, este interesse pelo conhecimento do mundo se manifesta amalgamado aos elementos da paisagem fantástica. Baseada na experiência estética, a vivência da realidade e mesmo o conhecimento oscilam entre uma apreensão nítida e outra ainda imaginativa dos fenômenos naturais. Neste sentido, até mesmo as orientações científicas de Leonardo da Vinci manifestam esta combinação de ideias reais e imaginativas acerca da natureza, refutando, segundo Clark (1961), o fato de que esse pensador fosse apenas guiado pela sua racionalidade. Mesmo visando um conhecimento inteligível do mundo, a paisagem fantástica encerra uma representação que emerge a partir de uma confusão de formas e promove a interação da realidade e da imaginação (CLARK, 1961).

Abaixo, destacamos um trecho do tratado *Da Paisagem*, no qual da Vinci (1921) deixa transparecer não somente o desejo de conhecer o mundo ou de reconhecer a dimensão humana contida na natureza, mas também reforça estas associações imaginativas, às quais fazemos referência. Além de serem expressas na forma de analogias entre o corpo humano e a natureza, consideramos que estas correspondências criativas reforçam sua importância na medida em que também encerram uma premissa ao conhecimento efetivo do mundo.

Nada nasce onde não há vida sensível, vegetativa e vida racional: as penas crescem sobre os pássaros e mudam a cada ano; os pelos crescem e mudam sobre o corpo dos animais, exceto em certas partes como o

bigode dos leões, dos gatos e similares; a erva nos prados e as folhas das árvores, a cada ano, se renovam em grande parte. Podemos dizer que a natureza tem uma alma vegetativa e que sua carne é o solo, e seus ossos ordenam a agregação das rochas que se desenvolvem em montanhas; e seus tendões são tufo de capim; o seu sangue, as veias de água; o lago de sangue que se encontra em torno do coração é o mar oceânico; nossa respiração e o aumento e a diminuição do sangue pelos pulmões, pelos pulsos, é, como sobre a terra, o fluxo e o refluxo do mar; o calor da alma do mundo é o fogo infundido na terra, residência da alma vegetativa que em diversos lugares se exala em águas termais, em minas de enxofre, em vulcões, no Monte Gibello da Sicília, e em muitos outros lugares. (DA VINCI, 1921 – tradução livre)²⁹.

Concentrando-se enfim naquilo que Clark denomina paisagem ideal, lembramos que esta reunião dos aspectos reais e imaginativos contidos em uma paisagem também irá orientar demais posturas artísticas diante a natureza, não estritamente relacionadas às incertezas despertadas pela natureza selvagem ou ao conhecimento científico do mundo natural. Ainda sobre este acolhimento sensível da natureza na forma de paisagens, no período que se seguiu ao Renascimento, a paisagem ideal, por sua vez, se manifesta e corresponde ao desejo de recuperação de uma harmonia entre a civilização humana e a natureza.

Ao mesmo tempo em que esta reunificação estética atribui uma importância temática ao gênero paisagístico, conferindo à paisagem a capacidade de se igualar aos grandes gêneros pictóricos até então estabelecidos, tais como o religioso, o histórico ou o poético³⁰, novamente ressaltamos a congregação de aspectos realísticos e idealizados. Na composição de uma cena de paisagem, trata-se tanto de escolher os elementos mais representativos da natureza, demonstrando um profundo conhecimento do campo vivenciado, quanto ilustrar as referências a uma época primitiva, na qual o homem combinava-se harmoniosamente com a natureza – “o mito da Idade de Ouro, na qual o homem vivia dos frutos da terra, pacificamente, religiosamente, e com uma simplicidade primitiva.” (CLARK, 1961, p. 79). Por mais que a paisagem ideal alcance a expressão de uma natureza realística, esta representação da paisagem deve ser pensada tendo em vista as alusões à antiguidade clássica ou mesmo ao paraíso, evocadas por vezes através das ruínas dos templos ou das referências ao jardim do paraíso,

²⁹ Embora enfatizemos a contribuição dos aspectos imaginativos à representação de uma paisagem, novamente ressaltamos que se trata de combiná-los aos dados reais da natureza observada. Neste sentido, conforme destaca Lichtenstein (2006), torna-se emblemática a crítica do próprio Da Vinci àqueles que julgavam frívolas as pinturas de paisagem considerando-as tão somente um resultado de uma prática inventiva. “Não será universal aquele que não amar igualmente todas as coisas que pertencem à pintura; se um não gosta de paisagens, ele dirá que elas são coisas banais e de fácil compreensão; como disse o nosso Botticelli, que tal estudo [sobre paisagens] era vão por que bastava jogar uma esponja embebida de variadas cores sobre uma parede, para que ela deixasse sobre essa parede uma mancha onde se podia ver uma bela paisagem. É bem verdade que se pode ver em tal mancha diversas composições [dependendo] do que se quer aí buscar, ou seja, cabeças humanas, animais diversos, batalhas, rochedos, mares, nuvens e bosques e outras coisas semelhantes; é como o som dos sinos, nos quais podes ouvir o que quiseres. Mas ainda que essas manchas te forneçam a invenção, elas não te ensinam a dar acabamento a nenhum detalhe. E esse tal pintor fez paisagens bem pobres” (DA VINCI, 2006, p. 23).

³⁰ Como aponta Lichtenstein (2006), ainda durante o século XIV vigorava a ideia de que a pintura “representa uma história, profana ou religiosa, ou evoca a imagem de uma personagem ou tipo alegórico” (LICHTENSTEIN, 2006, p.9). Ainda segundo a autora, a pintura de paisagem constitui parte de um conjunto formado por “temas mais específicos” (LICHTENSTEIN, 2006, p.9) que passaram a se tornar mais frequentes especialmente no decorrer do século XVI.

ambos captados através do conjunto dos nossos sentidos e envoltos por uma luminosidade própria (CLARK, 1961) – o vislumbre de um mundo de beleza e esplendor fundamentado no modo pelo qual o artista seleciona e reproduz uma parte específica da natureza como paisagem (GOMBRICH, 1993).

Esta harmonia é característica de alguns pintores italianos seiscentistas e manifesta-se, sobretudo nas pinturas de Claude Lorrain (Claude Gellée), “o qual era capaz de subordinar todos os seus poderes de percepção e conhecimento das aparências ao sentimento poético do todo.” (CLARK, 1961, p. 89). Neste caso, Claude, de acordo com Clark (1961), simultaneamente retrata conscientemente e precisamente os elementos dispostos na paisagem, acrescentando, com sutileza e delicadeza, a tonalidade e a luminosidade que unificam o quadro em seus múltiplos planos. Trata-se, portanto, de um duplo encontro: de uma harmonia que se manifesta tanto no âmbito temático da obra – o sentimento nostálgico pela Idade de Ouro e a possibilidade de reatar os vínculos profundos que outrora teriam unido o homem e a natureza – quanto na maneira como Claude organiza e representa uma cena de natureza. Em que pese o realismo com este artista retrata muitos dos elementos naturais presentes nas cenas paisagísticas e até mesmo o racionalismo dos esquemas compositivos adotados, provas de uma atitude claramente consciente diante das paisagens, é válido enfatizar que igualmente se trata de conjugar tais aspectos com a impressão sensível causada pela experiência paisagística – a ideia de que o “centro de uma paisagem é uma área de luz e que tudo se deve subordinar a um único estado de espírito.” (CLARK, 1961, p. 97)³¹.

³¹ A respeito da pintura de paisagem praticada por Claude Lorrain, lembramos que voltaremos a este assunto no terceiro capítulo desta dissertação. Nesta ocasião, com base nas referências de Goethe à obra de Claude, retomaremos a referência claudiana não somente com o intuito de tangenciar a confluência das dimensões reais e imaginativas na experiência estética da paisagem, mas principalmente no sentido de reconhecer que a postura sensível diante das paisagens igualmente ressoa o encontro dos aspectos reais e subjetivos, isto é, daqueles que são próprios da natureza em sua materialidade e desses que são particulares ao olhar sensível do pintor. Além disso, nesse segundo momento dedicado ao exame de algumas características do pensamento estético-científico, vigente entre os séculos XVIII e XIX, reforçaremos o papel da arte em evidenciar a indissociabilidade entre a paisagem e o acolhimento sensível do mundo natural, enfatizando que a vivência e representação paisagísticas são caracterizadas pelo estabelecimento de uma unidade sensível conformada pelo sujeito e pela natureza.

Figura 8

Claude Lorrain. *O templo de Apolo* (1645).Fonte: <http://www.wikiart.org>

Esta íntima ligação que se verifica na paisagem ideal entre o conteúdo temático de uma pintura e a forma empregada pelo artista também se manifesta na obra de demais pintores do século XVII, como no caso de Nicolas Poussin (CLARK, 1961). Visando atribuir às cenas de natureza e civilização um caráter de ordem e permanência, grande parte das pinturas do artista é baseada formalmente em uma lógica de composição, caracterizada pelo equilíbrio dos elementos horizontais e verticais e pela introdução de diagonais que levassem o olhar do espectador a se aprofundar em uma paisagem inicialmente frontal – algo que já estava presente em outros artistas anteriores a Poussin. Entretanto, de acordo com Clark (1961), no final da vida de Poussin, suas paisagens passam a expressar também um prazer dos sentidos, isto é, uma cena igualmente abstrata e fundamentada nas impressões subjetivas da natureza, enfraquecendo, ou ao menos relativizando, o rigor da ordem compositiva que outrora predominava em suas telas. A exaltação deste sentimento, o qual remete a uma natureza original repleta de vida e poder, confere às paisagens de Poussin uma nova abertura, baseada nos efeitos da cor e da imaginação que, de uma maneira particular ao artista, combinam o real e o ideal e mesclam uma visão concreta e outra imaginativa (CLARK, 1961). As quatro estações – conjunto de telas produzidas entre 1660 e 1664, não somente são caracterizadas por estas duas dimensões – realidade e idealização – como também exaltam a natureza em sua

grandiosidade e exuberância, conferindo aos temas e composições clássicas "uma força dramática mediante uma ordem intelectual e uma apreensão sensível" (CLARK, 1961, p. 96).

Figura 9

Nicolas Poussin. *Inverno* (1660 - 1664).

Fonte: <http://www.wikiart.org>

Voltando-se mais uma vez à Europa setentrional, na pintura de paisagem elaborada nos Países Baixos durante os séculos XVI e principalmente XVII é também patente a conquista da realidade indissociada das impressões subjetivas. Segundo Gombrich (1993), mesmo que as paisagens holandesas possuíssem características temáticas muito distintas daquelas que podemos encontrar nos quadros de Claude ou Poussin, comum a ambos os grupos de pintores, emerge um encantamento com o mundo, uma possibilidade de revelar a beleza contida na paisagem, mesmo que nestes dois casos os objetos retratados tivessem sentidos e valores distintos e fossem representados de maneiras igualmente díspares. De acordo com o autor, a popularização e difusão de determinados gêneros artísticos na região flamenga, incluindo a reprodução das cenas de natureza, fizeram com que os artistas desta região voltassem um olhar sensível às paisagens que, embora representadas com uma acuidade cada vez maior, eram elaboradas através de procedimentos artísticos que representavam o encantamento com os acontecimentos prosaicos, tal como no caso das pinturas marinhas em que “os artistas holandeses eram capazes de transmitir a atmosfera do mar usando meios maravilhosamente simples e despretensiosos.” (GOMBRICH, 1993, p. 329). “Em vez de templos grandiosos, o

holandês [Jan van Goyen] pintou um moinho de vento; em vez de atraentes veredas e clareiras [comum nos quadros de Claude Lorrain], um trecho muito comum da sua terra natal.” (GOMBRICH, 1993, p. 330).

Figura 10
Jan van Goyen. *Moinho à beira Mar* (1642).
Fonte: <http://www.studyblue.com>

Ainda como afirma Gombrich (1993), de certa maneira, esta coincidência pelo desejo de uma beleza mundana permite reconhecer em ambos os estilos, dos italianos e holandeses, sua importância no processo de consolidação do prazer estético a respeito das paisagens. Por um lado, em períodos posteriores, as cenas claudeanas foram tomadas como referência à maneira pela qual se deveria acolher a natureza – como no caso da Inglaterra em que observamos a difusão do gosto pelo pitoresco, isto é, “uma paisagem ou jardim que os lembrasse de Claude” (GOMBRICH, 1993, p. 330). Por outro, os mestres holandeses estenderam as vistas prazerosas também aos conjuntos de objetos e acontecimentos cotidianos, como uma cena formada por um canal, um punhado de barcos à vela e um moinho.

Quando passamos a prestar-lhes atenção [aos barcos à vela e aos moinhos] foi porque tais motivos nos lembram, não as pinturas de Claude, mas os mestres como Vlieger³² e Van Goyen, que nos ensinaram a ver o pitoresco numa cena simples. Muitas pessoas que passeiam pelos campos e se deleitam com os panoramas, podem estar devendo esse prazer, sem sabê-lo, a esses humildes mestres que, pela primeira vez, nos abriram os olhos para as belezas naturais despretensiosas. (GOMBRICH, 1993, p. 330).

³² Simon de Vlieger, pintor holandês.

Apesar de estarem atentas aos detalhes minuciosos da realidade, as paisagens holandesas igualmente refletem o estado de ânimo do pintor, como se a imaginação e a fantasia novamente colaborassem para a representação das cenas de natureza. Os efeitos de luz e sombra, as nuvens sombrias, o brilho do entardecer reforçam a dimensão poética contida nas paisagens, as quais refletem os sentimentos do artista (GOMBRICH, 1993). Estas impressões, frequentemente contidas na experiência paisagística, manifestam-se, por exemplo, nas pinturas de paisagem realizadas por Jacob von Ruysdael, considerado por Gombrich (1993), o descobridor da poética nórdica.

Figura 11

Jacob van Ruysdael. *Lago cercado por árvores* (1665).

Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk>

Certamente, se tomarmos como base a metade do século XVII – momento histórico ao qual se dedicam essas breves reflexões – ainda nos faltaria versar sobre alguns outros destacáveis pintores de paisagem, até finalmente alcançar o ápice das pinturas de paisagem no século XIX, momento em que o gênero paisagístico se afirma como principal criação artística (CLARK, 1961). Porém, tendo em vista o objetivo deste tópico no contexto desta dissertação, acreditamos que, não obstante o salto cronológico e os riscos conceituais assumidos, consideramos que, por ora, já reunimos importantes elementos que possam nos auxiliar no prosseguimento deste trabalho, especialmente quanto aos aspectos que serão postos em relevo pelos artistas e pensadores no final do século XVIII e no início do século XIX, notadamente aqueles que dizem respeito ao prazer estético contido na contemplação e na experiência da

natureza enquanto paisagem – contexto no qual estão incluídos os naturalistas Martius e Spix bem como as cenas paisagísticas contidas no relato de sua expedição pelo Brasil.

Desta forma, indiretamente assumimos que a pintura de paisagem permanecerá, nos séculos seguintes, vinculada a este desenvolvimento artístico ocorrido entre o século XIV e o século XVII. Ainda que não se trate de identificar transposições dos modos de produção artística ou correspondências simplesmente formais, pretendemos com isto reconhecer analogias conceituais ou temáticas relativas às questões subjacentes às diferentes paisagens representadas. Se o desenvolvimento da paisagem, como gênero pictórico, “vai das coisas às impressões” (CLARK, 1961, p. 164), podemos reconhecer que tanto em Claude e Poussin quanto nos pintores holandeses já se encontra o anúncio desta congregação sensível e espiritual do homem com a natureza, a qual será frequentemente evocada e insinuada nos períodos seguintes. Se, nos séculos XVIII e XIX, novas maneiras de expressão irão ocupar a primazia na cena artística, é válido destacar que as paisagens de artistas como John Constable ou William Turner estarão menos distantes das pinturas dos céus holandeses ou das estações de Poussin³³ do que seria possível supor antecipadamente.

Sobre Constable, Clark (1961) ressalta sua devoção às paisagens holandesas, as quais influenciaram não somente seu trabalho, mas também parte da escola inglesa de pintura paisagística. A simplicidade e a vitalidade da cena natural retratada por Ruysdael, mediante o jogo de claros e escuros conferem à paisagem um significado dramático, como se fosse possível elevar “esta observação a novos planos de realidade. [...] As nuvens acumulam-se no espaço, as sombras navegam através da planície” (CLARK, 1961, p. 53). Assim, nas representações paisagísticas de Constable não é privilegiada a adoção de esquemas compositivos ou a tentativa de atribuir à paisagem algum valor histórico e moral, mas trata-se sobretudo de enfatizar a entrega do artista às suas próprias impressões (CLARK, 1961; GOMBRICH, 1993).

[Constable] representa uma cena rural simples, uma carroça de feno passando um rio a vau. Devemos perder-nos no quadro, atentar para as manchas do sol no prado ao fundo, observar as nuvens que se acumulam ameaçando borrasca; devemos seguir o curso do rio e demorar-nos na azenha, pintada com tanto comedimento e lhanza, para apreciar a absoluta sinceridade do artista, sua recusa em ser mais impressionante do que a própria natureza e sua total ausência de posse ou pretensão. (GOMBRICH, 1993, p. 393).

³³ Em referência ao conjunto de telas de Nicolas Poussin *As Quatro Estações*.

Figura 12
John Constable. *A carroça de feno* (1821).
Fonte: <http://www.wikiart.org>

Ainda a respeito deste acúmulo de referências que fundamenta as expressões artísticas mais recentes, Clark (1961) igualmente reconhece em Turner uma associação aos demais artistas do gênero paisagístico. Como destaca o autor, não devemos entender as aproximações de Turner aos trabalhos de Altdorfer, Brueghel ou mesmo Claude como simples aplicações de um mesmo recurso artístico, mas enquanto fontes que são reinterpretadas e adquirem na obra do pintor inglês uma expressão e significado próprios, na medida em que tais fontes são reinterpretadas. Neste sentido, após sua viagem à Itália e retorno à Inglaterra, Turner paradoxalmente se afasta por definitivo da tentativa de recriar as paisagens à maneira de Claude ou mesmo Poussin, o que não nos permite prontamente descartar a influência da paisagem ideal na trajetória do artista. Segundo Clark (1961), ao contrário, as paisagens italianas de Claude devem ser consideradas como um despertar para uma nova sensibilidade. Em comum a Claude e Turner, reside um mundo fantástico, transformado pela beleza e pela luz, muito embora não inspirasse em ambos a mesma tranquilidade ou harmonia, recaindo sobre Turner a busca por efeitos mais dramáticos (GOMBRICH, 1993).

Mas quando voltou à Inglaterra e começou a recriar as suas impressões no estúdio, as recordações da Itália eram como os vapores do vinho no seu espírito e a paisagem parecia nadar perante os seus olhos num mar de luz. As sombras tonaram-se escarlates e amarelas, as distâncias cor de madrepérola, as árvores cor de lápis lazuli, e as figuras flutuavam numa neblina cheia de calor, como diáfanos peixes tropicais. Os admiradores profissionais de Turner têm geralmente tratado estas paisagens como uma aberração [...]. Mas como expressão da visão específica de Turner, são superiores aos quadros que lhe tinham granjeado fama, pois eram finalmente dele. (CLARK, 1961, p. 129, 130).

Figura 13

William Turner. *Campo Santo, Veneza* (1842)Fonte: <http://www.wikiart.org>

Não mais circunscrito somente ao âmbito da arte de paisagem, mas tendo em vista os objetivos propostos por este trabalho, é válido refletir acerca das contribuições e vínculos que podem ser identificados entre estes dois planos: a paisagem enquanto categoria estética e a pintura de paisagem, tendo em vista esta breve incursão realizada no campo da história da arte e o próprio estudo de caso adotado nesta pesquisa, a *Viagem pelo Brasil*, de Martius e Spix.

Não obstante os diferentes modos artísticos apresentados, retomamos novamente o sentido de profundidade que a contemplação e a vivência das paisagens, incluindo suas representações, por vezes adquirem. Se no primeiro capítulo desta dissertação, através dos aspectos conceituais que definem a paisagem enquanto categoria estética, afirmamos a riqueza desta relação sensível entre o homem e a natureza, a partir dos argumentos e dos artistas selecionados neste segundo capítulo, pretendemos oferecer o vislumbamento de algumas das formas desta expressão.

Certamente, esta correspondência não está rigorosamente situada apenas no campo formal, no modo pelo qual cada artista representa determinada cena natural. Neste percurso por alguns dos principais expoentes da arte de paisagem, podemos verificar que, em paralelo ao desenvolvimento do gênero artístico, observamos que sua consolidação justamente coloca em questão o desdobramento da paisagem para além de questões simplesmente decorativas ou ainda imitativas da natureza – a emersão de um encantamento com o mundo, seja a partir de

sua beleza ou de seus mistérios, constitutivos dessa abertura frequentemente associada à paisagem.

No campo do sensível, a paisagem, este acolhimento estético da natureza, desdobra-se portanto em um horizonte intangível, o qual, mesmo estando alheio ao âmbito da compreensão efetiva da realidade, oferece a possibilidade de revelar e reunir demais aspectos que permeiam a experiência humana do mundo. Como acabamos de ver, a intuição desta totalidade que paira sobre a natureza e o mundo dos homens é traduzida pelas diferentes maneiras pelas quais os artistas representam uma paisagem: a congregação do humano e do divino, a sobreposição do fictício ao factual, a ênfase na nostalgia por uma harmonia longínqua, ou ainda, a revelação da beleza que permanecia outrora oculta nos cenários da vida cotidiana.

É justamente esta crença de que reside na experiência paisagística uma dimensão também imaterial, tão fundamental quanto a própria materialidade da natureza, que elevará o gênero pictórico da paisagem ao seu grau máximo durante o século XIX – “a etapa final das relações do homem com a natureza” (CLARK, 1961, p. 104), completando seu desenvolvimento iniciado no final da Idade Média.

Tanto o poeta como o pintor [oitocentista] encontraram a natureza transformada pela filosofia do século XVIII num universo mecânico que funcionava segundo os ditames do senso comum e ambos acreditavam que havia qualquer coisa nas árvores, flores, prados, e montanhas tão cheio de espírito divino que se fossem contemplados com devoção suficiente revelariam uma qualidade moral e espiritual peculiar. (CLARK, 1961, p. 104, 105).

Conforme anunciamos no início deste capítulo, de maneira geral, tendo como referência o campo da pintura de paisagem, procuramos espelhar as considerações a respeito da paisagem enquanto experiência estética da natureza. Embora não se trate de um estudo aprofundado sobre as dimensões propriamente artísticas da paisagem, isto é, um conjunto de reflexões minuciosas sobre a paisagem enquanto gênero pictórico, reconhecemos a importância das linhas acima na medida em que possibilitam tangenciar elementos que caracterizam a vivência sensível das paisagens nos parâmetros conceituais adotados por este trabalho. No âmbito desta pesquisa, afirmamos ainda que a validade dos apontamentos realizados não está apenas relacionada aos elementos evocados no primeiro capítulo deste estudo, as relações entre a paisagem e a estética, mas também aos próprios aspectos que serão destacados em seguida, circunscritos ao estudo de caso proposto, o texto de *Viagem pelo*

Brasil. Neste sentido, os capítulos seguintes, ocupados em discorrer sobre a dimensão estética e artística contida no texto dos naturalistas alemães e em apontar algumas cenas de natureza desse relato de viagem associadas à paisagem como experiência estética, reforçam as considerações até aqui realizadas, incluindo os aspectos tangenciados neste segundo capítulo, a saber, a abertura com valor de totalidade instituída pela vivência paisagística, a frequente oscilação entre realidade e imaginação contida na elaboração de um quadro de natureza, a impressão subjetiva lançada pelo olhar sensível sobre o território retratado ou, ainda, a profundidade por vezes revelada pelo artista em determinada porção de natureza representada como paisagem.

Se acreditávamos que a arte de paisagem podia ser considerada um testemunho da experiência paisagística sob os parâmetros estéticos, premissa para a existência deste capítulo, devemos também nos ocupar do pensamento que funda as bases das relações estabelecidas entre o homem e a natureza durante os séculos XVIII e XIX, mais especificamente, dos fundamentos de um determinado modo de expressão da paisagem que permanecerá vigente durante as primeiras décadas do século XIX, momento em que Martius e Spix desembarcam no território brasileiro. Notadamente, visando ocupar-nos das paisagens contidas em *Viagem pelo Brasil*, trata-se de nos atermos, no próximo capítulo, aos elementos que balizam as representações estético-científicas da natureza e demais influências que determinam a maneira pela qual os naturalistas experimentam e retratam a paisagem brasileira.

CAPÍTULO 3

APONTAMENTOS SOBRE A DIMENSÃO ARTÍSTICA E ESTÉTICA DE *VIAGEM PELO BRASIL*

Após versarmos sobre os referenciais teóricos adotados nesta dissertação – o modo como a paisagem é compreendida neste estudo – e realizarmos uma breve incursão no campo da paisagem enquanto gênero pictórico, neste capítulo pretendemos abordar alguns elementos que caracterizam e fundamentam a experiência e a representação da paisagem contida no relato de Martius e Spix, a partir do qual procuramos identificar a validade e os desdobramentos da associação entre paisagem e experiência estética da natureza.

Tendo em vista tal objetivo, primeiramente consideramos ser necessário estabelecer as características mais gerais das representações da paisagem brasileira no início do século XIX. Com isto, esperamos tanto reconhecer que o relato da viagem de Martius e Spix não se trata de uma manifestação artística isolada, sendo possível relacionarmos esta obra a um determinado contexto artístico e intelectual, quanto destacar que a paisagem, enquanto experiência estética da natureza, corresponde a uma das maneiras empregadas pelos artistas viajantes para representar o território brasileiro. Ainda na primeira parte, a qual intitulamos *Ciência e sensibilidade no contexto das representações artísticas sobre a paisagem brasileira no início do século XIX* (item 3.1), visamos elencar alguns dos temas que consideramos ser relevantes à posterior reflexão sobre as cenas paisagísticas contidas em *Viagem pelo Brasil* – assunto do quarto capítulo desta dissertação.

Após nos aproximarmos do universo dos artistas viajantes e fazermos emergir os pontos que contribuem à compreensão da dimensão paisagística presente no relato de viagem selecionado, na segunda parte deste capítulo, intitulada *Considerações sobre a dimensão estética de Viagem pelo Brasil* (item 3.2), iremos concentrar nossa atenção nos aspectos estéticos e filosóficos que balizam o modo pelo qual a paisagem se expressa no texto de Martius e Spix, abordando as principais referências que estabelecem os parâmetros da experiência sensível da paisagem, vivenciada durante o percurso dos naturalistas pelo Brasil.

Embora esta dissertação não tenha como objetivo esclarecer os pormenores de determinados pensamentos artísticos, filosóficos ou geográficos, cabe destacar que estas áreas

do conhecimento – a arte, a filosofia e a geografia - nos oferecem importantes contributos, pois não somente formam um pano de fundo ao pensamento do final do século XVIII e início do século XIX, mas também fornecem elementos que orientam a leitura de *Viagem pelo Brasil*, principalmente no âmbito da paisagem como experiência e representação.

Como ficou evidenciado na leitura de diversos autores consultados durante a pesquisa realizada, salientamos que, assim como no capítulo anterior, novamente lidamos com um panorama composto por diferentes maneiras de ver e retratar o território. Neste sentido, Belluzzo (2000) justamente destaca que as expressões artísticas sobre a paisagem brasileira no início do século XIX espelham a diversidade dos distintos modos através dos quais a paisagem foi representada ao longo dos séculos.

Há muito o artista já havia despertado para a variedade do espetáculo paisagístico e para a multiplicidade dos possíveis pontos de vista. A relatividade de cada observação sempre fez do desenho e da pintura de paisagem um grande desafio (BELLUZZO, 2000, vol. 1, p. 12).

Dessa forma, apesar do privilégio que atribuímos à ênfase da paisagem estético-científica, do sublime, do romantismo e do pitoresco – pontos que iremos discorrer ao longo deste capítulo – não pretendemos restringir o conjunto das variadas dimensões contidas em *Viagem pelo Brasil*, salientando que a predileção pelo estudo do plano estético contido no relato de Martius e Spix é justificada pelos parâmetros adotados nesta dissertação, uma vez que tais aspectos subsidiam a compreensão e o desdobramento da paisagem enquanto experiência sensível e representação artística³⁴.

³⁴ Com base nas representações artísticas sobre o Brasil do século XIX, o conjunto dos relatos de viagem e as pinturas sobre a natureza e a civilização brasileiras, reconhecemos que outras dimensões, não restritas ao âmbito da paisagem, poderiam ser exploradas. Neste sentido, destacamos que as questões socioculturais, as quais privilegiam elementos etnográficos, constituem, por exemplo, um tema recorrente na obra de vários artistas viajantes e também passíveis de um estudo mais detalhado a partir das distintas manifestações artísticas. Na bibliografia consultada nesta dissertação, lembramos que alguns autores, tais como Süsskind (1990) e Lisboa (1997), abordam elementos não somente circunscritos ao plano estético e artístico, mas também enfatizam importantes elementos contidos nos planos social e cultural.

3.1 CIÊNCIA E SENSIBILIDADE NO CONTEXTO DAS REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM BRASILEIRA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

No decorrer do extenso período histórico compreendido entre os séculos XVI e XIX em que Belluzzo (2000) examina as obras dos artistas estrangeiros sobre o Brasil, podemos facilmente reconhecer a permanência de um ponto de vista sensível em relação ao território e à natureza. Entretanto, dentre os diferentes modos e as distintas tonalidades destas expressões, cabe destacar a emergência e a consolidação de um olhar não meramente artístico, mas simultaneamente científico sobre as paisagens brasileiras. Enquanto que na produção artística dos artistas holandeses³⁵ no Brasil do século XVII podemos observar as primeiras tentativas de apreensão da estrutura visível e da singularidade dos seres naturais, na arte do início do século XIX vigora com intensidade esta mútua contribuição do artista e do cientista visando à representação das diversas cenas observadas (BELLUZZO, 2000).

Ainda com base em Belluzzo (2000), sobre os principais aspectos que conformam esta maneira específica de ver e representar a flora, a fauna, as cidades e os habitantes do Brasil, podemos considerar ao menos dois fatores que atuam neste processo de progressiva consolidação de uma atitude estética associada ao interesse científico.

O primeiro está associado ao modo de representação empregado pela ciência nos séculos XVI e XVII, o qual, aproximadamente, está compreendido em torno de um “modelo de conhecimento e ordenação do universo” (BELLUZZO, 2000, vol. II, p. 9) fundado no primado da visão, intimamente relacionado à valorização da representação visual enquanto maneira de registro e estudo dos fenômenos naturais – as “funções assumidas pelo olho, que tem a tarefa de configurar e identificar o mundo através da construção da forma dos seres da natureza” (BELLUZZO, 2000, vol. II, p. 9). A respeito, no século XVIII, a obra de Carl von Linné ocupa uma posição central neste processo, na medida em que o pensamento do naturalista visa elaborar um sistema universal de classificação, pautado pela nomeação científica dos seres naturais e estruturado a partir da observação direta da natureza – “o modelo clássico adotado por Lineé supõe a associação entre o gosto estético e o conhecimento

³⁵ Ainda que os pintores holandeses, que estiveram no Brasil durante meados do século XVI, tenham se ocupado de retratar diversos aspectos da realidade brasileira, Belluzzo (2000) sublinha a importância dos naturalistas, cartógrafos e astrônomos flamengos na elaboração de importantes registros científicos acerca da natureza brasileira.

científico” (BELLUZZO, 2000, vol. II, p. 10). Segundo Lisboa (1997), este método de nomeação dos seres naturais com base na ordem descritiva e na analogia dos diferentes indivíduos tinha como pressuposto a classificação de toda a natureza, o que implicava o efetivo conhecimento das distintas regiões terrestres. Neste sentido, o Brasil, parcela pouco conhecida do continente americano, representava uma região de interesse aos pesquisadores, ávidos por desvendar a natureza brasileira. Como citaremos também no próximo capítulo, Martius e Spix correspondem justamente a esta leva de viajantes que aportaram no Brasil no início do século XIX com intuito de vivenciar e registrar os diferentes aspectos territoriais (BELLUZZO, 2000; LISBOA, 1997)³⁶.

O segundo vincula-se ao pensamento de Alexander von Humboldt e Johann Wolfgang Goethe, os quais, embora reconheçam o contributo lineano, preconizam que o observador esteja sensivelmente imerso no cenário natural, rejeitando uma postura que torna a natureza um simples objeto a ser observado, retratado e classificado (BELLUZZO, 2000). No campo das artes, principalmente no conjunto das expressões artísticas que ilustram a natureza, Humboldt e Goethe constituem importantes referências, na medida em que os modelos pictóricos por eles sugeridos enfatizam, através da observação e da representação do mundo visível, a possibilidade de alcançar a verdade contida na natureza e vislumbrar o conhecimento universal. Segundo Belluzzo (2000), ambos os pensadores promovem uma investigação e uma ampliação das possibilidades de compreensão intelectual mediante o registro das informações visíveis, constituindo “projetos de entrelaçar a arte ao conhecimento científico que, ao se difundir, contagiam viajantes que percorrem o Brasil” (BELLUZZO, 2000, vol. II, p. 21).

Ainda sobre a influência de Humboldt nas representações artísticas da natureza brasileira, destacamos que sua importância não é estritamente circunscrita ao campo científico, sendo possível afirmar que “o aparecimento de uma paisagem no Brasil é devido, sobretudo, à percepção estético-científica advinda em última análise do modelo humboldtiano” (BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 13). Embora os álbuns de viagem produzidos na primeira década do século XIX compartilhem também a noção do pitoresco³⁷, modo de ver e

³⁶ Neste sentido, embora no quarto capítulo trataremos brevemente dos aspectos que impulsionaram a vinda de Martius e Spix ao Brasil no início do século XIX, apenas antecipamos que se trata de variados fatores, não somente restritos a interesses estritamente científicos, mas também relacionados a questões econômicas, políticas e sociais, as quais igualmente se apoiaram sobre os registros e as informações obtidos a partir das expedições científicas aqui realizadas.

³⁷ Neste mesmo capítulo iremos retornar ao tema do pitoresco, desde já destacamos que o termo não encerra um sentido preciso, correspondendo, aproximadamente, a uma abordagem artística que associa a arte e a natureza, e conflui para uma apreensão estética da paisagem (BELLUZZO, 2000).

representar “pautado pelo primado dos valores pictóricos sobre a natureza observada” (BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 13), a paisagem considerada a partir de uma perspectiva estético-científica ocupa um papel central na maneira pela qual o país é visto e retratado. No caso dos artistas viajantes, especialmente dos pintores e desenhistas que acompanhavam as expedições científicas, este modo de ver e representar a paisagem brasileira é amplamente difundido e manifesta-se na obra de importantes personalidades artísticas do período, como no caso de Thomas Ender e Johann Moritz Rugendas (BELLUZZO, 2000).

Integrante da Missão Austríaca (1817-1820) organizada por Martius e Spix, Ender foi autor de inúmeras aquarelas que representam a natureza e a paisagem brasileiras. Absorvido pela curiosidade e pelo encantamento pelo território brasileiro, o austríaco chegou ao Rio de Janeiro na condição de pintor paisagista da expedição e permaneceu no Brasil por apenas dez meses, percorrendo as regiões do Rio de Janeiro, do Vale do Paraíba e de São Paulo, de onde retornou para a Áustria em 1818 (LISBOA, 1997). Nesta breve estadia, o artista retratou paisagens, panoramas, conjuntos arquitetônicos e a população local, constituindo rico material ao estudo de uma iconografia brasileira (FERREZ, 1976). Embora seja possível sublinhar a qualidade de síntese do pintor, uma vez que através das aquarelas realizadas congregava diversos assuntos (FERREZ, 1976; BELLUZZO, 2000), sua pintura igualmente compartilha os conceitos da fisionomia humboldtiana, cujos rebatimentos podem ser observados especialmente nas cenas rurais em que os estudos de determinados detalhes botânicos subsidiam a composição paisagística dos desenhos completos (BELLUZZO, 2000).

Figura 14
Thomas Ender. *Jungen Bananen* (1817).
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 38

Figura 15
Thomas Ender. *Caxueira* (1817).
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 38

Figura 16

Thomas Ender. *Bananen Pflanzung* (1817).
 Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 39

Figura 17

Thomas Ender. *Ansicht von der Anhöle auf Mata Cavalos nach Catete* (1817).
 Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 39

Também Rugendas, o qual acompanhou a expedição do Barão de Langsdorff (1822 – 1829) juntamente com os pintores franceses Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence, estava em sintonia com as concepções paisagísticas humboldtianas e compartilhava elementos próprios da estética do pitoresco, presentes em diversos trechos de seu relato sobre a viagem empreendida pelo Brasil, nos quais, o pintor aproxima o artista e o cientista, ordenando a natureza ao mesmo tempo em que não distancia o naturalista de sua prática de trabalho e

pesquisa (LISBOA, 1997). Na passagem destacada abaixo, integrante do seu álbum pitoresco, Rugendas faz transparecer a organização da vida conjugada aos aspectos naturais. A paisagem, considerada enquanto conjunto, é matizada pelo olhar do artista. Nela, a imensa vegetação e a agradável umidade do Rio de Janeiro animam as cores e o brilho da natureza local, além de abrigar as plantas e os pássaros que do sol se abrigam, sendo possível gozar as maravilhas da natureza pródiga (RUGENDAS, 1976)

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 a magnificência das borboletas, dos colibrís, e de outros pássaros de variegada plumagem que aí procuram abrigo contra o ardor sufocante do sol. Um pintor francês de talento, Sr. Taunay, construiu, num pequeno corte em frente da cascata, sua agradável residência, onde moram hoje dois de seus filhos numa solidão e sossego dignos de inveja, gozando da abundância de maravilhas de que a natureza foi pródiga aí. (RUGENDAS, 1976, p. 25).

Figura 18
Johann Moritz Rugendas. *Mata Virgem* (s/ d).
Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 78.

Figura 19

Johann Moritz Rugendas. *Rua Direita no Rio de Janeiro* (1835).

Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 79.

Figura 20

Johann Moritz Rugendas. *Cascata da Tijuca* (1835).

Fonte: FERREZ, 1976, p. 1/12

Além das expressões paisagísticas influenciadas pelo pensamento estético-científico e pela poética do pitoresco, no contexto das produções artísticas no Brasil no início do século XIX, as expressões da natureza também estão associadas ao sentimento do sublime. Embora

Belluzzo (2000) afirma que o sublime atinja sua plena expressão em poucas pinturas – *Cachoeira de Paulo Afonso*, de E. F. Schute, ou ainda, *O Salvamento das cargas e tesouros do H.M.S. Thetis em Cabo Frio* (1833), de autoria de John Christian Schetky, constituem dois desses raros momentos de encantamento por uma natureza grandiosa, na qual pairam as noções do infinito e do ilimitado, despertando o homem para sua existência finita – por vezes sua ocorrência é paralela à expressão do pitoresco, como, por exemplo, nos quadros que tematizam a respeito da floresta brasileira. "A imagem da floresta tropical do Brasil é indissociável da sensibilidade do pitoresco e do sublime que apóia o conhecimento científico e sustenta significações poéticas que emergem no século XIX" (BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 164). Entre o fascínio e as incertezas que pairam sobre a experiência de algumas paisagens, os momentos sublimes intercalam sua ocorrência também em meio à exploração científica. De autoria do conde Clarac – Claude François Fortier, oficial que acompanhou o botânico Auguste de Saint-Hilaire em suas incursões pelo Brasil – a pintura *Floresta Virgem do Brasil* permite visualizar a coexistência das distintas influências verificadas nas representações da paisagem brasileira. Nessa obra, os raios de luz que perpassam as copas das árvores e iluminam a cena retratada no interior da floresta resplandecem a natureza brasileira nas suas distintas dimensões – as várias espécies que compõem a flora do local, detalhadamente retratadas pelo artista, representam "a incrível diversidade de espécies vegetais" bem como ilustram o "mistério da vida" – "a floresta comunica sua força vital aos homens, que se encontram em um domínio simultaneamente desconhecido e fascinante" (BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 164).

Figura 21

Claude François Fortier. *Floresta virgem do Brasil* (1822).

Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 165

Figura 22

E. F. Schute. *Cachoeira de Paulo Afonso* (1850).

Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 39

Figura 23a

John Christian Schetky. *O Salvamento das cargas e tesouros do HMS Thetis* (1833).

Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 160, 161

Figura 23b

John Christian Schetky. *O Salvamento das cargas e tesouros do HMS Thetis* (1833).

Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 160, 161

3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A DIMENSÃO ESTÉTICA DE *VIAGEM PELO BRASIL*

Nos parágrafos anteriores, procuramos delinear algumas das principais características a partir das quais é conformada a paisagem brasileira no início do século XIX. Assim como foi mencionado, consideramos que, de maneira geral, predomina a mistura de um olhar sensível e científico sobre a natureza, em que os limites de cada um destes domínios não estão simplesmente justapostos, mas intimamente ligados, de modo que a paisagem, enquanto representação e experiência, simultaneamente congrega o campo do sensível e o do inteligível.

Tendo em vista o exame do conjunto das referências que influenciam a experiência paisagística de Martius e Spix, incluindo o relato de viagem elaborado pelos viajantes, consideremos que, antes de nos determos nos dois campos principais de influência à experiência e à representação estética da paisagem em *Viagem pelo Brasil*, seja válido sublinhar as dificuldades e os riscos assumidos no percurso que se segue, assim como destacar o que nos leva a abordar os assuntos abaixo elencados. Neste sentido, o texto de Lisboa (1997), o qual frequentemente nos auxiliou no reconhecimento dos principais campos artísticos e intelectuais que sustentam a forma e o conteúdo de *Viagem pelo Brasil*, faz transparecer não somente a vastidão e a diversidade dos temas que estão contidos no pensamento de Martius e Spix, mas também aponta as principais influências na maneira pela qual os viajantes registram suas impressões acerca da paisagem brasileira.

Em suma, embora seja difícil dar conta da complexidade teórica que embasava o pensamento de historiadores da natureza, no início do século XIX, que saem do sul da Alemanha para aventurar-se a fazer ‘descobertas’ ao longo de uma expedição pelo Brasil, não há dúvidas que, pelo menos para Martius e Spix, a natureza não é somente um objeto a ser nomeado, dissecado e classificado. [...] Spix e Martius valorizam a visão organicista da natureza, difundiram a doutrina da metamorfose das plantas e dos animais e aderiram a concepções vitalistas, holísticas, transformacionistas e panteístas da natureza (LISBOA, 1997, p. 77, 78).

Não obstante o amplo horizonte de referências, ao qual uma leitura mais atenta de *Viagem pelo Brasil* nos conduz, destacamos que, através da sobreposição dos fundamentos teóricos e conceituais que sustentam o relato de viagem aos objetivos desta dissertação, procuramos, ao menos, restringir este panorama. Isso significa dizer que centralizamos nossa investigação nos temas que mais diretamente contribuem para a maneira pela qual a paisagem enquanto experiência estética da natureza é representada e vivenciada. Deste modo, optamos por abordar importantes questões estéticas vigentes entre a metade do século XVIII e o início

do século XIX, cuja influência sobre Martius e Spix transparece com maior evidência ao longo do relato de viagem.

Se os naturalistas são influenciados pelos métodos de investigação sistemática da história natural, dentre os quais se destaca a taxonomia de Linné, reforçamos que os viajantes alemães também são inspirados pelo ideário estético e filosófico proveniente de correntes de pensamento sintonizadas com as concepções organicistas sobre a natureza, isto é, aquelas que não entendiam o universo simplesmente a partir de ideias mecanicistas e fixistas, fazendo com que os autores de *Viagem pelo Brasil* não encerrem sua relação com a natureza apenas no âmbito taxonômico. Dessa forma, a observação empírica do território brasileiro também será condicionada pela dimensão imaterial do mundo, como se a dimensão espiritual e anímica do sujeito e da natureza estivessem congregadas na experiência sensível da paisagem brasileira (LISBOA, 1997).

No conjunto das referências que orientam o pensamento de Martius e Spix, bem como fundamentam a apreensão da natureza enquanto paisagem, são fundamentais tanto as contribuições advindas da ideologia estético-científica de Goethe e Humboldt quanto aquelas provenientes do romantismo e das poéticas do pitoresco e do sublime. Segundo Lisboa (1997), “às cenas da natureza representadas em *Viagem pelo Brasil* subjaz a elaboração de uma síntese entre a interpretação científica e o sentimento evocado pela observação do mundo natural” (LISBOA, 1997, p. 92), sendo assim desejável que atentemos não somente à manifestação desta proximidade entre o cientista e o poeta, mas também aos fundamentos desta colaboração recíproca, na qual a vivência estética da natureza irá ocupar uma posição central.

3.2.1 EXPERIÊNCIA, REPRESENTAÇÃO E O PENSAMENTO ESTÉTICO-CIENTÍFICO

Conforme destacamos, Goethe e Humboldt são partes do conjunto das referências que organizam o modo pelo qual Martius e Spix vivenciam e representam a paisagem brasileira. Tendo como referência a experiência sensível e sua representação no relato da expedição empreendida pelos viajantes, destacamos que, tanto no caso de Goethe quanto de Humboldt,

suas contribuições estão baseadas na apreensão concomitantemente inteligível e sensível da natureza, e no contato direto com as diferentes paisagens. Como veremos abaixo, em ambos os casos, trata-se não somente de uma simples descrição objetiva da natureza, mas de apreendê-la de modo sensível e poético, com intuito de abranger desde a classificação dos elementos naturais até a intuição das relações profundas sobre as quais se fundamenta o mundo natural.

Não apenas justificada no âmbito do texto de *Viagem pelo Brasil*, a pertinência de nos aproximarmos das considerações de Goethe e Humboldt também se afirma pela afinidade intelectual entre ambos os pensadores acerca dos assuntos relativos à importância da estética no conhecimento da realidade terrestre, notadamente, sobre o papel que a arte e a representação da natureza desempenham na síntese das diferentes informações a respeito do mundo natural e humano.

Salientamos que, apesar da importância atribuída a elementos das obras de Goethe e Humboldt, não se trata de um exame minucioso e aprofundado, precisando rigorosamente os limites das validades de cada abordagem ao texto e *Viagem pelo Brasil*, mas de apresentar um panorama que subsidie a compreensão da dimensão paisagística do relato de Martius e Spix. Embora a paisagem não seja objeto de uma discussão individualizada – diferentemente, por exemplo, dos autores consultados no primeiro capítulo desta dissertação, a partir dos quais foram elencadas considerações específicas sobre a categoria da paisagem – ela permanecerá no centro de nossas considerações, uma vez que, tanto em Goethe como em Humboldt, podemos associá-la a uma totalidade expressiva, intimamente relacionada à experiência sensível do mundo³⁸.

As considerações que faremos a respeito de alguns aspectos da obra de Goethe têm como meta abordar a estética, enquanto possibilidade de síntese do conhecimento, e discorrer

³⁸ Apenas gostaríamos de reafirmar que não é intuito desta dissertação promover uma reflexão a respeito do pensamento estético e geográfico entre a metade do século XVIII e o início do século XIX. Se optamos por fazer referência a nomes como Goethe, Humboldt e Kant, o qual citaremos mais adiante, não é com objetivo de refazer o percurso de fundação da geografia moderna; compreender os aspectos filosóficos que possibilitam unir, através da estética, a apreensão sensível e inteligível das formas da natureza; ou ainda, precisar os pontos de contato entre esses pensadores – embora sejam reconhecidas essas possibilidades (VITTE e SILVEIRA, 2010). Nos domínios desta dissertação, acreditamos que as referências a esses e demais elementos teóricos permitem, sobretudo, inserir a obra de Martius e Spix, e especialmente sua dimensão paisagística, num contexto mais amplo, cujas características, às quais faremos referência, estabelecem os principais parâmetros que balizam a paisagem em *Viagem pelo Brasil*.

sobre a experiência e representação estética da natureza no âmbito do pensamento estético-científico. Neste caso, o olhar retrospectivo lançado ao universo goethiano, ao enfatizar as relações que a natureza estabelece com a arte e a ciência, procura ressaltar o lugar que a sensibilidade e a estética ocupam nos estudos acerca do mundo natural, assim como reconhecer elementos que contribuam à compreensão da paisagem enquanto experiência estética.

Inicialmente, podemos considerar que Goethe, bem como outros homens da segunda metade do século XVIII, se voltou à natureza visando superar uma abordagem que a concebesse apenas como uma soma de distintos elementos, somente passível de um estudo individualizado de suas partes por cada uma das diferentes disciplinas do conhecimento (STEINER, 1994). Em sintonia com a emersão da estética no século XVIII, em que se havia tornado possível uma reaproximação do espírito humano com a natureza³⁹, Steiner (1994) sublinha o fato de que Goethe visava, através do exame da natureza real, contemplar a totalidade do mundo natural, pretendendo, através da sensibilidade, abarcar a profundidade das leis imutáveis que regem a natureza.

A separação fundamental entre Natureza e espírito não corresponde à visão de Goethe, visto que ele contempla o mundo como uma grande totalidade, uma sequência evolutiva unitária de seres dentro da qual o homem representa um membro, se bem que o mais evoluído. (STEINER, 1994, p. 15).

Este sentimento de uma unidade sensível e profunda entre o espírito humano e a natureza, o qual pretende ultrapassar a simples visualidade dos seres naturais, não corresponde, entretanto, ao abandono da realidade em direção a uma abstração desvinculada da dimensão material do mundo em que vivemos. Ao contrário, para Goethe é necessário termos disposição para uma observação atenta do real, daquilo que se coloca diante do observador e é perceptível aos nossos olhos, uma vez que, se o exame das formas naturais não é o fim deste percurso, corresponde, entretanto, a um ponto de partida, essencial à posterior formulação de ideias. Nesta perspectiva, os pensamentos que possibilitam “ascender [...] ao imutável na eterna transformação” (STEINER, 1994, p. 17), isto é, alcançar a medida dos fundamentos últimos da natureza, repousam sobre a contemplação atenta dos seres e das

³⁹ Não se atendo detalhadamente às razões que culminaram no surgimento da estética na metade do século XVIII, ou ainda, aos motivos desse retorno da natureza à pauta artística neste mesmo período histórico, Steiner (1994) destaca que, neste momento, a relação arte-natureza irá ocupar uma posição intermediária, situada entre dois extremos: a imitação artística da natureza e o total descolamento entre arte e natureza. Em outras palavras, uma postura em que a arte superasse tanto uma “extensão do viver e atuar dentro da Natureza” (STEINER, 1994, p. 13) quanto uma “contraposição irremediável” (STEINER, 1994, p. 15). Assim, aponta o autor: “para que a Estética pudesse nascer, foi necessário surgir uma época em que o homem entreviu, livre e independentemente das amarras da Natureza, o espírito em sua nitidez, mas na qual também já era novamente possível um confluência do espírito com a Natureza.” (STEINER, 1994, p. 15).

formas naturais. Nas palavras de Steiner (1994), para obtermos “a chave para a compreensão da cosmovisão de Goethe [...] temos, sim, de regredir ao devir, temos de auscultar a Natureza em seu criar” (STEINER, 1994, p. 17). Logo, trata-se de ir além da realidade, não no sentido de descartá-la ou ignorá-la, mas sim, na direção de alcançar o nível superior dos fenômenos da natureza, sendo necessário deter-nos atenciosamente às suas manifestações.

No campo das ciências naturais, os estudos de Goethe igualmente estão baseados nas investigações acerca do fenômeno visível e constituem um exemplo desta tentativa de alcançar um nível superior do conhecimento mediante a observação atenta das formas da natureza. Neste caso, a observação da estrutura dos vegetais corresponde a um ponto de partida para o estabelecimento de analogias que permitem compreender tanto o desenvolvimento de um organismo específico, as relações internas que são estabelecidas entre as partes individualizadas de uma planta, quanto desvendar aquilo que é comum aos demais indivíduos do reino vegetal. Em outras palavras, a prática e o pensamento de Goethe estão alinhados na tentativa de esclarecer o vínculo entre o fenômeno natural isolado e o todo da natureza, porém, não de maneira simplesmente sistêmica e estática, mas admitindo a constante mutabilidade da natureza, verificada na própria contemplação de suas formas (GALÉ, 2009).

Sem perder de vista a dissolução da fronteira entre o artista e o cientista, o ensaio de Goethe intitulado *A metamorfose das plantas* encerra a importância do olhar nas suas pesquisas científicas. Na introdução da versão em português deste texto, Molder (1993) destaca o interesse de Goethe em exigir uma unidade do reino natural, uma possibilidade de reconciliação, ao menos estética, com a natureza original. Através da contemplação da forma visível, o reconhecimento da unidade e da identidade originária do reino natural está contido no vislumbamento da planta originária – *einer übersinnlichen Urpflanze* (uma planta originária suprassensível) – encontrada num jardim público italiano. Diferentemente de um simples vegetal, a *Urpflanze* designa, para Goethe, “a condição de possibilidade do crescimento da planta” (GALÉ, 2009, p. 56), ou seja, aquilo que é comum aos demais vegetais e sustenta o desenvolvimento dos outros indivíduos, contendo “toda a efetividade do mundo vegetal, nos apresentando a possibilidade de reconhecer o universal no particular” (GALÉ, 2009, p. 57).

Reforçando a proximidade dos planos científico e artístico, assinalando aquilo que é comum a ambos os campos e contribui para a maneira de experimentar e representar a natureza, ressaltamos que, neste contexto, a arte e a estética se afirmam com o intuito de

confluir a realidade e a ideia, ou seja, vislumbrar através do olhar sensível lançado sobre os aspectos reais da natureza e da paisagem uma ordem superior. Entre a experiência e a ciência, isto é, entre um mundo da realidade e outro das ideias, o mundo da arte emerge como “um terceiro reino necessário ao lado dos sentidos e da razão” (STEINER, 1994, p. 19), capaz de revelar a profunda essência da relação do homem com a natureza, superando, concomitantemente, formulações conceituais da realidade e experiências simplesmente sensórias. Neste sentido, mediante a congregação proposta por Goethe dos domínios naturais, científicos e artísticos, podemos considerar que a paisagem, enquanto apreensão estética da natureza, igualmente comporta um valor comum aos diferentes cenários contemplados, entendido como “o supremo pensamento da natureza como atividade criadora” (BESSE, 2006, p. 51), fundado justamente na possibilidade de aprender sensivelmente a natureza originária (BESSE, 2006; SILVEIRA, 2012).

A natureza que antes parecia [a Goethe] extremamente caótica começa a apresentar-se sob outra perspectiva, que tomará formas teóricas na elaboração de sua *Metamorfose das Plantas*. Impregnado pela arte antiga e renascentista da Itália, percebe que por trás de todas aquelas representações, assim como lhe parece também na natureza, desponta uma regularidade, não estabelecida por um ordenamento racional, mas como um modelo fixo, uma Ideia na concepção platônica. [...] Por toda parte, em cada aparente forma natural desconexa, há um elemento que remete a esse modelo universal, como se a natureza mesma fosse uma representação particular, finita, dessa Ideia universal, desse protótipo geral (SILVEIRA, 2012, p. 252).

Ainda a respeito da posição de Goethe sobre essas relações entre arte e natureza, Steiner afirma que para o pensador alemão “claramente está dito o que importa na arte – não a incorporação de algo supra-sensório e sim a transformação da realidade sensória” (STEINER, 1994, p. 27). Em outras palavras, tudo se passa como se o artista não ignorasse a dimensão do real, mas considerasse a realidade sob uma nova forma, fazendo com que a representação da natureza não somente contenha o visível – aquilo que é captado pelas nossas faculdades (especialmente o olhar) – mas também promova a revelação daquilo que estaria oculto à simples visualidade. Neste caso, a relação entre arte e natureza fixa seu valor em uma contribuição recíproca, um encontro em que ambas se elevam e apontam na direção de recompor uma totalidade rompida.

Ainda a respeito dessa interação da arte com a ciência, cabe também destacar que Goethe privilegia determinado modo artístico de representação, isto é, certa maneira de pintar o mundo que possa revelar a grandiosidade dos fenômenos naturais. Conforme destaca Mattos (2004), para Goethe, a pintura de paisagem corresponde a essa maneira adequada de representar a natureza, sobretudo porque possibilita não somente o exame dos objetos reais contidos na natureza – o estudo científico sobre as formas naturais – mas também a

investigação da dimensão sensível – o vínculo espiritual que une o homem com o mundo – sendo, portanto, fundamental ao alcance de uma totalidade expressiva. Ao ser retratado artisticamente, o fenômeno natural revela sua própria essência, "expressão última da ordem, ou lei natural [enquanto] imagem da natureza" (MATTOS, 2004, p. 157). Se a pintura de paisagem emerge como uma possibilidade de integrar, ainda que esteticamente, os domínios da arte, da ciência e da natureza, a paisagem, entendida como vivência e representação sensíveis da natureza, torna-se fecunda porque, precisamente, comporta a intuição das dimensões infinitas e profundas da natureza.

Sobre as exigências de Goethe a respeito da pintura de paisagem, ressaltamos que nem todo artista atende às expectativas do poeta alemão, destacando-se, positivamente, a figura de alguns pintores, tal como Jacob Phillip Hackert, uma vez que Goethe e Hackert compartilham um ponto de vista semelhante a respeito das interfaces entre arte e ciência. "Goethe encontrou em Hackert um artista que trabalhava segundo seu princípio de análise e síntese, reconhecendo os elementos individuais característicos de uma paisagem e integrando-os com arte, num todo significativo" (MATTOS, 2004, p. 157). Além disso, podemos também reconhecer que em ambos, no poeta e no pintor, reside a ideia de que, através da cuidadosa investigação da dimensão sensível, é possível afirmar a permanência de um vínculo existencial entre o homem e o mundo – "[para Goethe] ordenar o mundo exterior significava ordenar, ao mesmo tempo, o mundo interior" (MATTOS, 2004, p. 156).

De acordo com Mattos (2004), destacamos que a afinidade entre Goethe e Hackert desperta ainda o interesse do poeta alemão pela herança dos pintores paisagistas – por exemplo, as cenas da natureza italiana retratadas por Claude Lorrain, às quais voltaremos abaixo – possibilitando formular novos parâmetros à pintura de paisagem: uma fusão dos gêneros paisagísticos italianos e flamengos com vistas ao alcance de um modelo, o qual fosse capaz de "extrair da paisagem real seu elementos ideal" (MATTOS, 2004, p. 159).

Embora a figura de Hackert não esteja no centro dos assuntos tratados neste capítulo, gostaríamos, por fim, de assinalar a sua proximidade também ao pensamento de Humboldt, especialmente no que se refere ao conceito de fisionomia, uma vez que ambos concordam que o artista deve colaborar com o cientista na tarefa de desvelar a aparência e revelar a essência do mundo terrestre (MATTOS, 2004). Segundo Mattos (2004), Hackert considera que os fragmentos de vegetação são elementos essenciais à representação de uma cena de natureza, afirmando que a sistematização e o agrupamento das plantas, segundo suas características formais, contribuem ao reconhecimento dos aspectos característicos de uma determinada

região. Por sua vez, Humboldt também confere aos vegetais um papel preponderante para a conformação de um quadro de natureza, identificando a influência das plantas na determinação fisionômica de uma região terrestre.

Se o caráter das diversas regiões depende, ao mesmo tempo, de todas essas aparências exteriores; se o contorno dos montes, a fisionomia das plantas e dos animais, o azul dos céus, a forma das nuvens e a transparência da atmosfera concorrem para a impressão geral, não se pode negar, todavia que os vegetais que cobrem a terra são a causa terminante dessa impressão (HUMBOLDT, 1950, vol. I, p. 286).

Figura 24

Jacob Phillip Hackert. *Paisagem italiana* (1795).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Além de ser uma referência para os pensamentos goethiano e humboldtiano a respeito do papel da arte nos estudos acerca da natureza, Mattos (2004) sugere, ao menos, um "parentesco intrigante" (MATTOS, 2004, p. 163) entre o modelo pictórico proposto por Hackert e as representações da paisagem brasileira, elaboradas pelos artistas que percorreram o Brasil no início do século XIX – os casos de Rugendas, Ender e Martius. Neste caso, mesmo que não seja possível afirmar uma herança transmitida diretamente por Hackert, muito menos aprofundar os estudos acerca desta possibilidade, torna-se instigante pensarmos nas eventuais relações que a paisagem brasileira, enquanto representação, estabelece com o movimento mais amplo do desenvolvimento da paisagem enquanto gênero pictórico.

A respeito do pensamento humboldtiano, nos interessa reunir alguns elementos que tanto reforcem a aproximação entre a dimensão científica e sensível da natureza quanto

permitam reconhecer as linhas gerais que balizam a congregação dessas duas dimensões na experiência estética da paisagem. Dessa forma, salientamos que não se trata de compreender os fundamentos teóricos que fizeram com que Humboldt elege-se a sensibilidade e a razão para vivenciar e retratar a natureza, mas de identificar os parâmetros desta confluência, sinalizando aquilo que consideramos ser uma contribuição para esta pesquisa, ou seja, subsidiando a compreensão das expressões paisagísticas contidas em *Viagem pelo Brasil*. Assim, a partir de breves considerações a respeito do pensamento de Humboldt, amparadas por alguns trechos da obra deste autor, notadamente algumas das passagens dos *Quadros da Natureza* e do *Kosmos*, procuramos direcionar nossas considerações no sentido de formular e estender nosso entendimento sobre as relações entre a paisagem e o pensamento estético-científico⁴⁰.

Os *Quadros da Natureza*, obra publicada em 1808, consiste em um conjunto de ensaios a respeito das diferentes paisagens terrestres. Situada nos campos da geografia e da história natural (GABAGLIA, 1950), nesta obra Humboldt preconiza as descrições poéticas das cenas naturais, enfatizando a correspondência estabelecida entre a literatura e a ciência, ou ainda, entre o sentimento e a ideia, sinalizando a possibilidade de converter o culto estético da natureza em efetivo conhecimento do mundo (PEDRAS, 2000). Segundo Humboldt (1950), as descrições, sejam do ponto de vista científico ou artístico, constituem um valioso modo de investigação da natureza, no sentido de revelar a verdade contida no mundo natural. Sob esta perspectiva, as obras artísticas ocupam um lugar privilegiado, na medida em que nelas reside a possibilidade de comunicar, ao espírito dos homens, a importância de uma determinada ocorrência na natureza.

As grandes leis da física, os resultados gerais da experiência, entram na doutrina do Cosmos, e tal doutrina não é ainda para nós, a dizer a verdade, senão uma ciência de indução; mas onde buscar seus elementos senão na descrição animada dos corpos orgânicos, animais ou plantas, desenvolvendo-se como exemplos da vida universal, no meio dos diversos acidentes da superfície terrestre, nas condições da paisagem e do lugar em que os colocou a natureza? Elevadas à altura de obras artísticas e aplicadas às grandes cenas do mundo, comunicam tais descrições fecundo impulso ao espírito (HUMBOLDT, 1950, vol. I, p. 260, 261).

⁴⁰ Como consta na bibliografia, optamos por utilizar como referências para esta dissertação apenas alguns fragmentos do *Quadros da Natureza* e do *Kosmos*, uma vez que, reconhecendo a amplitude da obra de Humboldt, concentramos nossa atenção em alguns dos excertos significativos ao exame da paisagem. A respeito da vastidão dos assuntos tratados por Humboldt, cabe destacar que Lourenço (2002) também reconhece as dificuldades de analisar o pensamento humboldtiano, neste caso, tendo em vista a excepcionalidade do seu conteúdo no período entre o final do século XVIII e o início do século XIX – a dificuldade de relacioná-lo a um conjunto específico de teorias no contexto alemão, além da sua validade pontual nas obras geográficas posteriores. Igualmente no Brasil, pode-se observar a limitação de uma compreensão mais profunda acerca desse autor, refletida nas contribuições importantes, embora concisas, de seus escritos, os quais, frequentemente, são tomados em seu aspecto mais geral e afastados de um entendimento mais preciso (LOURENÇO, 2002).

Nestas descrições artísticas, ainda de acordo com Humboldt (1950), não devemos prescindir da sensibilidade inerente à experiência do mundo, sendo necessário incorporar as impressões que a natureza causa no observador. Assim, no âmbito das representações paisagísticas, a paisagem envolve tanto os aspectos físicos como os aspectos sensíveis do mundo. As imagens paisagísticas, literárias ou pictóricas, não correspondem, portanto, a uma simples descrição panorâmica. Enquanto representação, a paisagem deve transmitir a vivacidade do fenômeno, restituindo o próprio ato do olhar, composto, simultaneamente, por uma dimensão físico-espacial e outra relativa aos sentimentos do observador. Para Humboldt, segundo Pedras (2000), “a precisão descritiva, em seus delineamentos gráficos, junto com a ambiguidade perceptiva, revelada no contato direto, aliam-se [...] para engendrar uma paisagem a sugerir uma imagem viva” (PEDRAS, 2000, p. 99), não sendo possível dispensar a experiência direta da natureza, na medida em que o contato com o território fundamenta a possibilidade de aproximarmos a apreensão sensível da natureza aos estudos da natureza. “Seria empresa digna de um grande artista estudar o caráter de todas estas famílias botânicas, não nas estufas ou nas descrições dos botânicos, mas em frente da própria natureza dos trópicos.” (HUMBOLDT, 1950, vol. I, p. 297).

Neste sentido, as descrições paisagísticas não dizem respeito apenas à realidade do fenômeno, mas também a sua dimensão subjetiva. Ao contrário de uma documentação neutra e isenta de qualquer sensibilidade, um quadro de natureza pauta-se pelo olhar sensível do observador ou, ainda, pela maneira através da qual acolhemos uma determinada cena de natureza, sendo ambos os aspectos fundamentais ao registro da natureza. Nesta articulação entre o fenômeno natural e o relato (textual ou pictórico), devemos relativizar as posições que situam a paisagem ora como uma construção intelectual ora como uma exata reprodução da realidade, fazendo com que a descrição humboldtiana seja válida não somente “como forma de conhecimento – limitada pela especulação [...] mas também como técnica de representar o mais fielmente possível a realidade captada pelo olhar e pela imaginação” (PEDRAS, 2000, p. 100, 101).

A partir da leitura dos *Quadros*, a respeito desta sensibilidade sobre a qual se funda o conhecimento da natureza, é interessante pontuar que Humboldt (1950) estende esse modo poético de representar o mundo, considerado não apenas no campo da representação, mas também da própria experiência. Se a vivência dos diversos cenários terrestres é por vezes envolta por uma beleza ou um mistério, estas dimensões não dizem respeito apenas ao campo das representações ou do conhecimento, mas conformam a própria experiência humana do

mundo, considerada indissociada de uma poética, isto é, como se no próprio habitar do homem no mundo já estivesse fixada uma disposição sensível⁴¹.

Muitas vezes, a impressão que nos causa a vista da natureza deve-se menos ao próprio caráter da região do que ao dia que nos aparecem as montanhas e planuras aclaradas pelo azul transparente dos céus, ou veladas pelas nuvens que flutuam perto da superfície da terra. Do mesmo modo, as descrições da natureza impressionam-nos tanto mais vivamente, quanto mais em harmonia com a nossa sensibilidade. Porque o mundo físico se reflete no mais íntimo do nosso ser, em toda a sua verdade. Tudo quanto dá caráter individual a uma paisagem: o contorno das montanhas que limitam o horizonte num longínquo indeciso, a escuridão dos bosques de pinheiros, a corrente que se escapa de entre as selvas e bate com estrépito nas rochas suspensas, cada uma destas coisas tem existido, em todos os tempos, em misteriosas relações com a vida íntima do homem. (HUMBOLDT, 1950, vol. I, p. 212).

Voltando nossas considerações às representações estético-científicas da natureza, é ainda pertinente afirmar a validade da forma literária para a descrição dos cenários experimentados e representados. Em que pese a capacidade da pintura de reproduzir, através das imagens pictóricas da natureza, a vitalidade do mundo natural, a literatura também é considerada como um meio capaz de investigar o território, ou seja, de fornecer, mediante a descrição textual, subsídios para alcançar a síntese entre sensibilidade e ciência (PEDRAS, 2000). Semelhante à pintura ou ao mapa, Pedras (2000) destaca ainda que, nos *Quadros*, Humboldt irá recomendar a adoção de um estilo literário descritivo, o qual, embora formalmente simples, não deixaria de conter abstrações ou ideias.

Assim como foi verificado em alguns trechos dos *Quadros*, a obra *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*⁴², igualmente nos permite reconhecer algumas características de como ocorre e se desdobra a relação entre razão e sensibilidade contida na experiência paisagística. No *Kosmos*, ao visar à "exposição do princípio da unidade e totalidade da Natureza, objetivo mais elevado e declarado dos estudos de Humboldt" (LOURENÇO, 2002, p. 25), ao mesmo tempo em que assevera a defesa do conhecimento científico para explicação do mundo, Humboldt novamente valoriza os aspectos sensíveis da experiência e representação da paisagem⁴³.

⁴¹ Sob esta perspectiva, reconhecemos seu rebatimento no ponto de vista dardeliano, cuja referência fazemos referência no primeiro capítulo desta dissertação. De modo semelhante a Humboldt, Dardel (2013) reconhece que a se a paisagem corresponde a uma maneira de exprimir esteticamente a profunda relação que o homem estabelece com a Terra, embora não caiba inferir que ela inaugura a disposição sensível do homem pelo mundo.

⁴² A obra, cujo título se traduz livremente por *Cosmos: Ensaio de uma descrição física do mundo*, foi produzida ao longo da trajetória do autor e corresponde a um importante momento de síntese. Sua publicação em cinco volumes ocorreu entre os anos de 1845 e 1859, durante a parte final da vida de Humboldt.

⁴³ Acerca desta aproximação entre os planos da realidade e da representação visando à unidade e à totalidade, Lourenço (2002) ressalta o interesse de Humboldt também por outros campos do pensamento que não somente restritos ao conhecimento dos fenômenos naturais. Por exemplo, sobre as religiões, "embora rejeite amplamente suas determinações morais, Humboldt está interessado no grau de unidade que existe entre o mundo material e o mundo das representações religiosas, conduzindo-o a reconhecer a profundidade e a beleza das formulações que o religioso oferece." (LOURENÇO, 2002, p.34)

Embora Lourenço (2002) sublinhe o lugar privilegiado atribuído por Humboldt à razão, trata-se, ao menos, de relativizar o papel da ciência como maneira de entender o mundo e os processos naturais – algo que de certa maneira foi destacado por Pedras (2000) em relação aos *Quadros*. No estudo dos fenômenos físicos e da conexão das forças da natureza, em paralelo à abordagem científica, no *Kosmos* afirma-se igualmente a necessidade de uma profunda reflexão espiritual, a qual proporciona um alargamento dos horizontes (HUMBOLDT, 1875). Nesta perspectiva, podemos tanto reconhecer a contribuição de outros campos do conhecimento – incluindo a filosofia, a poesia e a pintura – quanto compreender a paisagem por parâmetros sensíveis, isto é, enquanto experiência e representação estética do mundo (LOURENÇO, 2002; HUMBOLDT, 1875)⁴⁴.

A intuição dessas relações [entre os fenômenos físicos e as forças da natureza, mediante um sentimento íntimo] é que enaltece os pontos de vista e enobrece os nossos prazeres. Este alargamento de horizontes é obra da observação, da meditação e do espírito do tempo, no qual se concentram todas as direções do pensamento. (HUMBOLDT, 1875, vol. I, p. 2 - tradução livre)

Deste modo, o olhar lançado pelos poetas sobre a natureza oferece a oportunidade de reunir, mediante a sensibilidade, elementos que eventualmente poderiam permanecer afastados do estudo geográfico das distintas regiões terrestres, na medida em que, diferenciando-se de uma atitude simplesmente científica, "pela poesia é possível vislumbrar uma síntese que não seria obtida apenas com a ciência." (LOURENÇO, 2002, p. 34). A respeito desta reunião, a partir de Humboldt (1875), podemos inferir que a paisagem apreendida esteticamente – por exemplo, através da pintura – é considerada como um momento privilegiado desta mútua contribuição estabelecida entre os planos da ciência e da sensibilidade. De acordo com Lourenço (2002), a paisagem humboldtiana é considerada um fenômeno da representação, uma forma visual dada pelo encontro do homem com o mundo em um determinado momento de tempo, em que conflui tanto o olhar quanto o lugar, os quais, mediados pela estética, possibilitam formar um conjunto, um quadro de natureza.

A respeito das expressões artísticas, especialmente da pintura de paisagem, esta união do mundo inteligível e do mundo sensível não deve ser puramente imitativa. Apesar da dimensão inequivocadamente material e visível de uma paisagem, a reprodução das formas que compõem uma determinada cena exige que as observações do artista sejam pautadas por uma contemplação absorta do mundo, de modo a incluir também aquilo que não se oferece

⁴⁴ Conforme destaca Moraes (2002), podemos observar que essa incorporação de distintas perspectivas acerca de um objeto de estudo específico deve ser compreendida em um contexto mais amplo, a saber, no âmbito da própria geografia moderna, cuja fundação é atribuída a Humboldt e a Carl Ritter no período situado entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX. Este modo de conceber o pensamento geográfico não pretende isolar um determinado fenômeno, mas compreendê-lo a partir de um ponto de vista associativo ou sintético, unindo os saberes das diversas ciências (MORAES, 2002).

imediatamente à visão. Dessa forma, abre-se a perspectiva não somente de uma análise concomitantemente instrutiva e aprazível dos fenômenos naturais – enquanto "repertório de informações e promotora de sentimentos" (LOURENÇO, 2002, p.35) – como também de uma intuição da riqueza da natureza em sua profundidade, cuja expressão decorre justamente da vivência sensível de uma paisagem.

Não é menor intento da pintura de paisagem que a descrição renovada e animada para difundir o estudo da natureza; expressando também o mundo exterior na rica variedade das suas formas, e, conforme o acolhimento mais ou menos feliz do objeto reproduzido, pode ligar o mundo visível ao invisível, cuja união é o último esforço e o mais elevado fim das artes de imitação. (HUMBOLDT, 1875, vol. II, p. 173 - tradução livre).

No âmbito da paisagem enquanto gênero artístico, ressaltamos ainda que, segundo Humboldt, a objetividade e a sensibilidade, as quais conjuntamente devem compor um quadro de natureza, devem igualmente concorrer para a "fidelidade da representação" (LOURENÇO, 2002, p. 108), como se as expressões artísticas da natureza fossem pautadas por uma objetividade estética capaz de revelar, mediante uma postura ao mesmo tempo inteligível e sensível, "o sentimento de grandiosidade, beleza, harmonia e conexão com a Natureza, instigando [no homem] o contato e o interesse pelo estudo e conhecimento desse aspecto do mundo natural e, também, humano". (LOURENÇO, 2002, p. 108)⁴⁵

A tentativa de decompor em seus diversos elementos a magia do mundo físico é temerosa; porque o grande caráter de uma paisagem, bem como toda cena imponente da natureza, depende da simultaneidade de ideias e sentimentos que animam o espectador. O poder da natureza se mostra, por assim dizer, na conexão das impressões, na unidade de emoções e efeitos produzidos, de certo modo, de uma só vez. (HUMBOLDT, 1875, vol. I, p. 9 – tradução livre)

Nesta breve exposição de alguns dos elementos das obras de Goethe e Humboldt, destacamos a afinidade intelectual entre os dois pensadores, sendo possível compartilhar alguns conceitos e, principalmente, reconhecer um posicionamento comum frente às questões sobre a experiência estética e a representação da natureza enquanto paisagem. Embora já tenhamos elencado alguns dos elementos fundamentais ao estabelecimento dos parâmetros da experiência estético-científica da paisagem no âmbito do pensamento situado entre o final do século XVIII e o início do século XIX, acreditamos ser pertinente apontar e enfatizar um último aspecto presente nessas intersecções dos campos artístico e científico baseadas no

⁴⁵ Tendo como objetivo o “conhecimento efetivo de todo o planeta” (MORAES, 2002, p. 17), a geografia de Humboldt considera fundamental o reconhecimento das formas, dimensões, subdivisões e limites terrestres, uma vez que, a partir desses elementos, se tornam possíveis não somente a representação realística do mundo, mas também a formulação de considerações sistemáticas, as quais visam abarcar toda a superfície terrestre (MORAES, 2002).

pensamento de Goethe e Humboldt, a saber: o entrelaçamento das dimensões objetivas e subjetivas, verificadas na paisagem enquanto gênero pictórico e experiência sensível do mundo – algo que subjaz à confluência de um ponto de vista científico e poético sobre o território e que, igualmente, permeia o texto de *Viagem pelo Brasil*.

Além da intuição sensível das dimensões infinitas e profundas da natureza, tanto em Humboldt como em Goethe, a paisagem corresponde a um intermédio entre dois extremos, isto é, uma oscilação entre uma posição subjetivista – a paisagem definida pelo observador – e uma posição realista – a paisagem que independe do olhar e possui uma forma própria (BESSE, 2006). Em ambos os pensadores, é possível reconhecer que as posições respectivamente subjetivas e objetivas em relação à experiência direta da paisagem e a sua representação afastam-se de uma eventual dicotomia sujeito-objeto, ao mesmo tempo em que são diluídos os limites das dimensões interiores (sujeito) e exteriores (objeto) – algo que tangenciamos no primeiro e segundo capítulos desta dissertação, especialmente quando discorreremos sobre a validade de uma abordagem estética em relação às paisagens.

Assim, baseando-se em dois ensaios presentes em Besse (2006) – *Vapores no céu, a paisagem italiana na viagem de Goethe; A fisionomia da paisagem, de Alexander von Humboldt a Paul Vidal de La Blache* – destacamos, ao menos, dois momentos em que a relação entre sujeito e objeto mediada pela experiência e pela representação da natureza como paisagem se encontra entre os extremos citados acima: na viagem de Goethe à Itália; e no conceito de fisionomia fundado por Humboldt⁴⁶.

Sobre este ponto de vista, o qual justamente procura afirmar a congregação do real e do sensível na paisagem, assim como afirmar a constante hesitação da paisagem entre os polos do sujeito e do objeto, são esclarecedoras algumas considerações sobre a viagem que Goethe empreendeu à Itália entre os anos de 1786 e 1788.

No âmbito pessoal do poeta, além de configurar uma nova dimensão das suas pesquisas, na medida em que a experiência direta dos cenários naturais italianos subsidiou a formulação de concepções acerca da revelação da ordem do mundo (MATTOS, 2008), podemos tomar a experiência da viagem de Goethe no sentido de revelar aspectos relacionados a esta indecisa posição que a paisagem, apreendida esteticamente, ocupa: a contemplação da paisagem

⁴⁶ Como destaca Belluzzo (2000), no início do século XIX, os fundamentos que balizaram tanto o surgimento de uma paisagem do Brasil quanto a maneira de conhecer o território brasileiro tem maior ligação com o modo de percepção estético-científica, decorrente do modelo humboldtiano, do que com o modelo da viagem à Itália, efetivado por Goethe. Entretanto, aproximamos essas duas práticas no sentido de reconhecer desdobramentos e elementos comuns à abordagem estética da paisagem, o que, conforme já mencionado, auxiliará no desvelamento do relato da viagem de Martius e Spix.

inseparável de uma dimensão pictórica; a conciliação entre o viajante (interior) e a natureza italiana (exterior), mediados pela paisagem enquanto imagem ou quadro. "A paisagem italiana proporciona a harmonia possível entre o interior e o exterior, reunindo as condições de reconciliação afetiva com o eu, pela mediação do objeto contemplado." (BESSE, 2006, p. 47).

Neste percurso pela Itália, segundo Besse (2006), a referência de Claude Lorrain irá progressivamente consolidar-se como o guia de Goethe pelas paisagens italianas. Este encontro com um determinado modo de representar a natureza enquanto paisagem não é fortuito e tampouco reside na simples imitação da natureza pela pintura, mas se relaciona às possibilidades da arte em reestabelecer uma unidade que envolve o homem e a natureza. No caso específico do pensador alemão, suas pesquisas sobre a apresentação sensível da identidade originária da natureza (as tentativas de apreender esteticamente a natureza enquanto entidade criadora) ressoam em uníssono com a pintura de Claude – “há na paisagem ideal claudiana o espetáculo e a esperança de uma reconciliação com a natureza” (BESSE, 2006, p. 52).

É preciso destacar que Besse (2006) sublinha ainda a importância que uma específica representação pictórica adquire. As cores (que para Goethe se constituem no primeiro evento do mundo para os homens), a luz (situada entre os limites da total transparência e da obscuridade) e o vapor (o meio que torna os espaços visíveis), elementos que organizam as cenas de natureza e contribuem para a conformação de uma impressão geral, são compartilhados pelo pintor e pelo viajante. Claude representa o modelo de uma apreensão estética, que faz ressoar em Goethe o encontro do exterior com o interior, do sensível com o real, ambos mediados pela paisagem e por sua representação.

Inexistem palavras para descrever a claridade vaporosa que pairava ao longo da costa quando, no belíssimo entardecer, navegávamos rumo ao porto de Palermo. A pureza dos contornos, a suavidade do todo, a variedade de tons cedendo lugar uns aos outros, a harmonia entre o céu, mar e terra. Quem o viu jamais o esquece. Somente agora entendo os quadros de Claude Lorrain e tenho esperança de um dia, de volta ao Norte, extrair de minha alma silhuetas deste lugar feliz. Palermo, 3 de abril de 1787. (GOETHE, 1999, p. 275)

No ensaio seguinte de Besse (2006), ao versar sobre o pensamento geográfico de Humboldt, parte-se de uma situação inversa. O território não é apenas uma expressão sensível matizada pelo artista, mas, antes, uma dimensão objetiva que se expressa e se oferece como dimensão visível ao observador e ao estudo geográfico. Ao considerar a realidade geográfica como uma modelagem da ação do homem sobre a terra, em que coexistem a superfície terrestre e as práticas humanas, Besse (2006) reafirma, também neste caso, a validade das aparências e das imagens próprias de cada território.

Nesta perspectiva, em torno do conceito de fisionomia, entendido como as expressões das distintas regiões terrestres, o autor reaproxima os planos do estudo geográfico e da paisagem enquanto apreensão física e sensível de um território. Besse (2006) considera que, segundo Humboldt, fundador do conceito de fisionomia (inicialmente relacionado aos estudos de geografia botânica), paisagem e expressão fisionômica são correspondidas através da possibilidade de ambos os conceitos, baseados na percepção visual, representarem uma totalidade expressiva.⁴⁷

Se ela [a paisagem] possui uma fisionomia, é preciso compreendê-la como uma totalidade expressiva, animada por um espírito interno, do qual se pode extrair o sentido. Tudo se passa como se houvesse um espírito do lugar, do qual a aparência exterior do território visado seria a expressão. (BESSE, 2006, p. 72).

Nas palavras de Humboldt, na composição de uma impressão geral de determinado território, observa-se uma contribuição entre a dimensão inteligível e sensível. Cientista e

⁴⁷ Em sua origem, o conceito fisionomia compreendia os estudos de leitura da figura humana, isto é, o ato de decifrar a escrita através da qual o rosto é percebido, estabelecendo uma relação entre os contornos físicos faciais e as características mais determinantes de uma pessoa (D'ANGELO, 2011; MATTOS, 2004). No âmbito das paisagens, fisionomia “significará somente captar quais os traços que identificam o lugar na sua singularidade e lhe conferem uma individualidade que porém não pode ser pensada senão metaforicamente como manifestação de uma interioridade.” (D'ANGELO, 2011, p. 436). Embora não tenhamos como objetivo discorrer sobre os reflexos do pensamento estético-científico em demais pensadores do período e nas atuais formulações teóricas sobre a paisagem, cabe destacar que a influência intelectual de Humboldt, especialmente acerca do conceito fisionômico, é identificada em dois autores com os quais tomamos contato ao longo do percurso desta pesquisa. Em primeiro lugar, no século XIX, nas *Nove cartas sobre pintura de paisagem*, escritas por Carl Gustav Carus entre os anos de 1815 e 1824, a respeito de uma representação mais adequada às paisagens, podemos encontrar associações às pesquisas goethianas e, principalmente, humboldtianas relativas à dimensão estética da natureza e à vivência sensível das paisagens. Para Serrão (2011), Carus “deslocou a paisagem de motivo acessório da pintura para a colocar no seu centro como sujeito único; a estética plástica e a ciência da observação conciliam-se num mesmo ato de investigação da natureza, sustentado na analogia entre pesquisa artística e pesquisa naturalista” (SERRÃO, 2011, p. 15). Esta constatação transparece, sobretudo, a partir das cartas V e VI, quando Carus, naturalista e artista dileitante, procura princípios universais e permanentes para a arte da paisagem, relacionados tanto à intuição sensível do poder primordial da natureza quanto à unidade entre o homem e o mundo natural (BÄTSCHMANN, 2012). “A descrição externa mais comumente limita-se à afirmação da altura da cordilheira, da situação e da forma dos vales, etc. Em tudo isso, entretanto, uma coisa não pode ser capturada em qualquer descrição: a impressão total transmitida pela forma de uma cadeia de montanhas, a qualidade das linhas que moldam seus contornos, a suavidade ou aspereza de seus perfis, e assim por diante. Aqui o desenho deve auxiliar-nos, assim como auxilia o zoólogo ou botânico em transmitir a constituição ou forma de um animal ou uma planta. Como nós não obtemos nenhuma ideia de caráter próprio de um animal a partir de um traçado inanimado de seus contornos, mas apenas pela vívida apreensão do olho de um artista, parece que a veracidade e a individualidade de uma cordilheira podem ser transportadas apenas por uma representação genuinamente artística: uma verdadeira paisagem geológica.” (CARUS, 2002, p. 138 – tradução livre). Já no século XX, podemos considerar que as ideias em torno do conceito fisionômico ainda ocupam um lugar de destaque no conjunto das reflexões sobre a paisagem, especialmente, se tomarmos como referência a obra de Michel Corajoud, um dos autores consultados no primeiro capítulo desta dissertação, que versa sobre as possibilidades estéticas contidas na experiência paisagística. Embora não faça referência explícita ao conceito da fisionomia nos termos humboldtianos, a partir de Corajoud (2011) igualmente podemos verificar ecos do pensamento estético-científico, na medida em que este autor reforça tanto a associação da paisagem a uma totalidade expressiva quanto afirma a importância de nos atermos com atenção às singularidades que compõem a cena contemplada, uma vez que nelas está espelhado o aspecto geral do território. “Esta presença singular, fortemente irrigada de sentido, porque se extravasa, torna-se a figura que me introduz na paisagem global. Esta simples faixa mais clara fala-me acerca da topografia, da qual desenha uma das nervuras; fala-me acerca da água que impregna toda a extensão, da qual emerge; fala-me acerca do substrato, do solo, enfim, de todas as condições que lhe permitem ser mais clara, portanto singular e, no entanto, parte integrante dessa paisagem!” (CORAJOUD, 2011, p. 216).

artista, ambos concorrem para a conformação de um quadro de natureza, cabendo à arte não somente a expressão fisionômica de uma região, mas também a síntese dos organismos isolados que compõem as partes de uma localidade – um conjunto de rochas, animais ou vegetais.

Assim como se reconhece nos indivíduos isolados uma fisionomia distinta, e a botânica e a geologia descritivas, tomadas no sentido mais estrito, se ocupam em dividir em grupos os animais e as plantas, segundo a analogia das suas formas, assim também existe uma fisionomia natural que pertence exclusivamente a cada região da terra. As expressões natureza suíça ou céu da Itália, usadas pelos pintores, nasceram do sentimento confuso dos caracteres próprios a tal região. [...] Se o caráter das diversas regiões depende, ao mesmo tempo, de todas essas aparências exteriores [...] a fisionomia das plantas e dos animais, o azul dos céus, a forma das nuvens e a transparência da atmosfera concorrem para a impressão geral [...]. (HUMBOLDT, 1950, vol. I, p.283, 284).

O pintor, pois aqui é o sentimento delicado do artista que entra em cena, pode distinguir bem, no fundo de uma paisagem, os pinheiros ou os bosquezinhas de palmeiras dos bosques de faias; mas não pode dizer se um bosque é formado de faias ou de outras árvores de folhagem. (HUMBOLDT, 1950, vol. I, p. 287).

3.2.2 APONTAMENTOS SOBRE A ESTÉTICA ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX

Conforme mencionamos no início deste capítulo, as cenas da natureza brasileira presentes em *Viagem pelo Brasil* estão indissociadas de um olhar sensível que os naturalistas europeus lançam ao território brasileiro. Além de atestarmos que a paisagem está vinculada a um determinado modo de experimentar a natureza, sublinhamos a importância de discorrermos sobre as principais influências que conformam a maneira através da qual os viajantes acolhem as paisagens dos trópicos.

Diferentemente dos parágrafos anteriores, nos quais nos dedicamos ao exame do pensamento de Goethe e Humboldt, notadamente, a respeito da aproximação dos domínios da sensibilidade e da ciência, neste momento nos ocuparemos das demais correntes de pensamento estético-filosóficas que incidem na maneira pela qual a paisagem é vivenciada e representada por Martius e Spix. Em outras palavras, se anteriormente enfatizamos que a apreensão da natureza é estetizada e desfaz os limites entre o cientista e o artista, cabe agora dedicarmos nossa atenção à investigação de demais elementos que fundamentam as linhas gerais dessa experiência sensível. Conforme destaca Lisboa (1997), ao mesmo tempo em que Martius e Spix executam sua viagem e elaboram seu relato de acordo com os ensinamentos goethianos e humboldtianos, os viajantes também estão sob influência de demais correntes

intelectuais vigentes naquele período. Neste caso, além de uma viagem científica, os naturalistas deslocam-se sobre o território numa “viagem sentimental” (LISBOA, 1997, p. 92), cuja tonalidade imprimida à experiência paisagística está diretamente relacionada aos distintos aspectos que caracterizam o pensamento estético entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX.

Com relação à *Viagem pelo Brasil*, além de suas características vinculadas ao universo propriamente científico, as cenas de natureza contidas no texto igualmente revelam um vínculo afetivo com a paisagem, como se o homem e a natureza, através da vivência estética do território, estivessem sentimentalmente correspondidos. Entre as ambiguidades dos sentimentos provocados pela natureza, desde o prazer despertado pelos magníficos cenários até o terror invocado por experiências ameaçadoras, Martius e Spix vivenciam a natureza brasileira e a representam conforme alguns modelos estéticos característicos do período. Enquanto que a poética do pitoresco corresponde a um mediador entre a experiência do viajante e a imagem da cena retratada, com ênfase nos múltiplos elementos que conformam a realidade vivenciada, a poética do sublime, nos casos em que os viajantes se deparam com a magnitude da natureza que os cerca, cumpre a função de transportá-los à esfera do ilimitado e do invisível, àquilo que subjaz ao conjunto das formas e contornos naturais apreendidas pelo olhar (LISBOA, 1997).

Antes de nos determos nas considerações sobre alguns dos elementos da estética setecentista e oitocentista, gostaríamos apenas de reiterar que as linhas que se seguem não têm como objetivo constituir uma abordagem pormenorizada acerca dos assuntos tratados, mas, assim como mencionamos, procuram subsidiar a compreensão da maneira pela qual a paisagem é vivenciada e, principalmente, representada por Martius e Spix. Da mesma forma que julgamos ser pertinente versar sobre o pensamento estético-científico de Goethe e Humboldt como maneira de enriquecer a leitura das paisagens que compõem o texto de *Viagem pelo Brasil*, acreditamos que o percurso desenvolvido a seguir, não obstante a complexidade dos temas abordados, igualmente estende o entendimento acerca das cenas de natureza presentes no relato de viagem. Se no início deste item, *Apontamentos sobre a estética entre os séculos XVIII e XIX*, observamos a pertinência de evocarmos o sublime, o romantismo e o pitoresco no contexto de *Viagem pelo Brasil*, na medida em que as cenas paisagísticas contidas no relato de viagem fazem referência a determinados modelos estéticos, neste momento pretendemos enfatizar que tais assuntos, além de subsidiarem o modo pelo qual Martius e Spix experimentam e representam a paisagem brasileira, configuram temas

cuja abordagem, no âmbito deste trabalho, promove a introdução e o delineamento dos contornos mais gerais das questões estéticas e filosóficas subjacentes ao texto de nossos viajantes.

Apesar de não ser o principal intuito das reflexões abaixo, acreditamos que, indiretamente, tais observações, que permeiam os domínios da filosofia e da arte, poderiam ainda fomentar a compreensão de temas pertinentes ao estudo da paisagem situados além do âmbito estrito de *Viagem pelo Brasil*. Por um lado, esta dissertação exige recortes precisos, cujos limites traçados afastam as possibilidades de nos dedicarmos com maior atenção a assuntos que, eventualmente analisados com maior profundidade, certamente contribuiriam ao estudo do campo disciplinar do paisagismo, seja do ponto de vista estético ou, ainda, histórico. Por outro, mesmo em face da impossibilidade de uma investigação cuidadosa sobre os preceitos filosóficos e artísticos associados à experiência e representação paisagística, consideramos que seja válido apenas tangenciar alguns temas que, no período entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX, adquirem proeminente relação com os estudos da paisagem e são constitutivos de novos campos da experiência paisagística. Assim, em paralelo ao percurso estético e filosófico que nos propomos, são referenciadas breves notas e realizados sucintos comentários acerca do deleite contido na experiência da beira-mar e dos parâmetros de apreciação dos jardins ingleses, assuntos intimamente associados à estética setecentista e válidos ao menos como indicação de que os modos pelo quais Martius e Spix vivenciam sensivelmente a paisagem brasileira não estão isolados, mas possuem semelhanças e simultaneidade com tradicionais tópicos dos estudos paisagísticos.

Antes de adentrarmos em alguns dos aspectos do pensamento estético concentrados no período entre os séculos XVIII e XIX, consideramos que seja válido discorrer brevemente sobre a estrutura que organiza a parte final deste terceiro capítulo, principalmente sobre os motivos que levaram ao arranjo dos temas com os quais nos ocupamos abaixo. A respeito da sequência dos tópicos que compõem o complemento deste capítulo – *O sentimento do sublime: alguns apontamentos sobre o pensamento de Burke e Kant; O Romantismo*; e, por último, *O Pitoresco* – observamos que se trata de um ordenamento aproximadamente cronológico, visando promover tanto uma visão geral do que nomeamos por estética entre os séculos XVIII e XIX quanto um encadeamento de ideias e conceitos, referenciando destacados elementos que caracterizam parte do campo artístico e filosófico desse período. Assim, sublinhamos que os itens elencados, mesmo que constituam breves e localizadas reflexões, permitem sumariamente observar o desenvolvimento e o aprofundamento de importantes parâmetros

relativos ao campo do sensível, os quais não configuram aspectos isolados, mas participam de um conjunto de elementos que moldam o curso de uma sequência aproximadamente evolutiva. Neste sentido, lembramos que algumas das questões tratadas pelo romantismo ou mesmo pelo pitoresco, como, por exemplo, a valorização dos sentimentos subjetivos na apreensão da realidade, incluindo sua dimensão sensível e suprassensível, não são criações propriamente românticas ou pitorescas, constituindo-se, mais precisamente, em parcelas de um processo de maturação, devedor, em grande parte, dos preceitos sugeridos por pensamentos anteriores.

Finalmente, sobre o destaque que atribuímos à apreciação estética da natureza e, especialmente, ao sentimento do sublime a partir de apontamentos da obra de Burke e Kant, ponderamos ainda que a validade de enfatizarmos os contornos do prazer estético suscitado pelos cenários que inspiram a grandiosidade do mundo natural procura estabelecer correspondências com os momentos em que Martius e Spix representam com notável expressividade a vivência de determinadas paisagens, subsidiando as reflexões diante destes trechos em que a paisagem, do ponto de vista estético, instaura-se com grande expressividade e transmite ao leitor momentos singulares da expedição naturalista pelo território brasileiro. Tendo em vista as considerações reunidas no capítulo inicial desta dissertação, principalmente elementos presentes no pensamento de Simmel (2011), Corajoud (2011) e Assunto (2011a) – autores que, cada qual ao seu modo, comumente reiteram a supressão de limites que a paisagem, embora circunscrita em contornos definidos, constantemente sugere – acreditamos que as referências às paisagens sublimes contidas em *Viagem pelo Brasil*, ao sugerirem a experiência estética de dimensões insondáveis, conseqüentemente acabam suplantando demais momentos da narrativa, sendo consideradas aquelas sobre as quais nos debruçaremos com maior atenção. Conforme observaremos no próximo capítulo, quando, enfim, nos dedicaremos ao exame particular de certos momentos da narrativa dos naturalistas, o sentimento do sublime frequentemente espreita cenários em que a paisagem evidencia, mediante a experiência estética da natureza tropical, os fundamentos que essencialmente a caracterizam. Apesar de recuperar essas analogias nos capítulos a seguir, incluindo a conclusão deste trabalho, em diferentes momentos do percurso de Martius e Spix pelo Brasil, voltamo-nos à paisagem como uma vivência sensível, a qual, dentre demais características, se notabiliza justamente pela intuição de dimensões intangíveis que, mesmo permanecendo incontornáveis e indefinidas, são objetos de profundas reflexões situadas em distintas passagens do relato de viagem selecionado.

Desse modo, levando em conta o tom que esta dissertação imprime à experiência estética da natureza enquanto paisagem e a proeminência que as paisagens sublimes possuem no relato de Martius e Spix, consideramos que a abordagem dos aspectos relativos às questões acerca do sublime, além de constituir parte de uma concisa e pontual incursão no campo filosófico da segunda metade do século XVIII, tem por objetivo relacionar determinada experiência sensível da paisagem ao seu contexto filosófico, indicando, mesmo que em linhas gerais, os fundamentos e as implicações de uma vivência sensível da natureza. Apesar da dificuldade que se coloca diante da breve digressão à qual nos propomos, apontamos ainda que os comentários abaixo encerram o trajeto que iniciamos no início deste item, destinado a tratar de significativas questões estéticas decisivas à maneira pela qual Martius e Spix experimentam e representam as paisagens brasileiras.

O sentimento do sublime: alguns apontamentos sobre o pensamento de Burke e Kant

Ao versar sobre o surgimento da estética no século XVIII enquanto disciplina autônoma, Osborne (1970) procura estabelecer alguns dos principais aspectos que permitem compreender os parâmetros fundamentais deste campo nascente. Além da autonomia do campo estético, um dos elementos que permitem caracterizar a estética setecentista e sinalizar sua influência nos modos de produção e apreciação artísticos, o autor cita o desinteresse como peça fundamental e orientadora do pensamento estético desse período, cuja validade situa-se nas obras de diversos pensadores e filósofos que se ocuparam do tema durante os séculos XVIII e XIX (OSBORNE, 1970).

Em primeiro lugar, a respeito da autonomia do pensamento estético no século XVIII⁴⁸, podemos compreendê-la a partir do afastamento da arte, bem como das formulações artísticas, de valores artísticos tradicionais. Em outras palavras, Osborne (1970) argumenta que, ao invés de pautarmos a apreciação artística somente por determinados princípios, a partir dos quais as obras de arte tradicionalmente comunicavam, passamos a contemplá-las tão somente enquanto obras de arte dotadas de valor estético, isto é, não necessariamente motivados pelas funções ou finalidades às quais, outrora, tais expressões artísticas se destinavam.

⁴⁸ Comumente associa-se a autonomia do campo estético à publicação da obra *Aesthetica*, de Alexander Baumgarten em 1750.

Em segundo lugar, sobre os principais elementos que caracterizam uma experiência propriamente estética, destacamos a importância da atitude desinteressada na contemplação sensível de um objeto como elemento distintivo e singular. Em grande parte relacionada à ideia de autonomia, à qual referenciamos acima, Osborne (1970) destaca a centralidade que ocupa a admiração de um objeto desprovida de motivos práticos e utilitários.

O nosso interesse, quando estético, termina no objeto e nós nos sentimos totalmente absorvidos na percepção, na contemplação e no aperfeiçoamento da nossa consciência do objeto que nos prendeu a atenção. (OSBORNE, 1970, p. 138).

Tendo em vista a autonomia e o desinteresse que fundamentam a estética no século XVIII, Osborne (1970) faz ainda referência à gradativa importância que assumem as discussões a respeito do sentimento individual na contemplação das obras de arte e dos objetos naturais. Em grande parte relacionada ao declínio das regras e dos padrões aplicados ao campo artístico, a percepção da beleza passa a corresponder não somente a um arranjo de propriedades formais, mas também implica em um sentido interior, como se a maneira pela qual experimentamos determinados objetos estivesse indissociada da apreensão estética.

Neste sentido, especialmente na Inglaterra, em torno da metade do século XVIII, é reconhecida a importância do debate a respeito do grau de influência dos aspectos subjetivos no julgamento estético (OSBORNE, 1970). Mais precisamente, ocupava-se do seguinte assunto acerca da beleza: se ela “é uma questão de gostos e aversões individuais, de resposta emocional individual, ou se existe um padrão objetivo e válido de bom e mau gosto em confronto com o qual se podem avaliar os gostos individuais.” (OSBORNE, 1970, p. 150). Reiterando a relevância deste aspecto tanto no contexto inglês quanto no âmbito do desenvolvimento da estética nos demais territórios europeus, no questionamento de um padrão do gosto devido às diferenças individuais ou na afirmação de sua uniformidade a partir das coisas e de suas propriedades, fundamentam-se as bases dos estudos sobre os processos psicológicos de criação e recepção estética.

A respeito das considerações de Burke, em que pese sua motivação baseada no uso indiscriminado dos termos belo e sublime, na imprecisão e inconclusão dos temas relacionados às paixões, e ainda na pesquisa das propriedades das coisas que comovem o espírito humano, as argumentos expostos pelo autor, a partir de uma teoria baseada na experiência (e não na suposição), objetivam descobrir os “princípios do gosto” (BURKE, 1993, p. 23) e fornecer os subsídios para sua racionalização. Embora recuse um raciocínio

sistemático que estabeleça um conjunto de leis e parâmetros rígidos ao estudo do gosto, a partir deste fundamento – os elementos constituintes do gosto comuns a todos os homens – as categorias estéticas do belo e do sublime serão caracterizadas a partir de seus efeitos na mente e no corpo do sujeito – “reações emotivas da experiência estética” (MONTEIRO, 2009, p. 19). Entretanto, se a importância do texto de Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1759), reside no estudo das paixões que despertam os sentimentos do belo e do sublime no espírito humano, situados além do objeto artístico, não se trata de um completo abandono da esfera objetiva, mas de uma relação interdependente e específica em que o sentimento manifestado pelo sujeito é também impulsionado pelas características do objeto contemplado (KNOLL, 2001).

Seria de se esperar, pela riqueza do assunto, que eu me estendesse mais nas considerações sobre a poesia e suas relações com o sublime e o belo [...] Meu intuito não foi abordar a crítica do sublime e do belo em alguma arte, e sim tentar estabelecer os princípios que permitam determinar, distinguir e compor uma espécie de padrão para eles; julguei que poderia atingir esses objetivos de modo mais seguro investigando as propriedades das coisas naturais que nos inspiram amor e admiração e mostrando de que maneira sua ação produz essas paixões. (BURKE, 1993, p. 181).

Na *Investigação*, o ponto de partida de Burke reside nas primordiais sensações do prazer e da dor, os quais considerados enquanto elementos que movem as paixões e motivam as afecções no espírito humano, estabelecem as bases da experiência do belo e do sublime (MONTEIRO, 2009). Segundo Burke (1993), situados em oposição, prazer e dor não possuem a mesma natureza e tampouco possuem uma dependência mútua, devendo ser relacionados a sentimentos distintos, cuja sensação não depende da ausência ou diminuição de seu oposto.

O que avanço é nada menos que isto: em primeiro lugar, há prazeres e dores de uma natureza positiva e independente; em segundo, o sentimento resultante da cessação ou diminuição da dor não tem como atributo uma semelhança suficiente com o prazer positivo para que seja considerado da mesma natureza ou para autorizar sua referência sob a mesma denominação; e, em terceiro, sob o mesmo princípio, a eliminação ou limitação do prazer não se assemelham à dor positiva. (BURKE, 1993, p. 45).

É de acordo com os aspectos descritos acima, notadamente, a partir da verificação de um sentimento que resulta da interrupção ou atenuação da dor, que Burke (1993) irá empregar as definições acerca do prazer e do deleite. Enquanto o primeiro, o prazer, refere-se ao prazer positivo; o segundo, o deleite, indicará um prazer negativo que resulta justamente desse sentimento de diminuição do sofrimento. Segundo o autor, o prazer relaciona-se às paixões da sociedade, vinculadas à beleza e às contemplações que nos proporcionam alegria e prazer. O deleite, por sua vez, corresponde às paixões de autopreservação, as quais, derivadas da dor e do perigo, são consideradas as mais intensas – “a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 1993, p. 48) – e remetem às ideias acerca do terror, fonte do sentimento do

sublime. Segundo Burke (1993), o sublime na natureza desperta no espírito humano “o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror [cujos] efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito” (BURKE, 1993, p. 65)⁴⁹.

Por um lado, a beleza manifesta-se nas qualidades que despertam amor ou paixão semelhante, inconfundíveis com o desejo e a luxúria e relacionadas com os ideais clássicos de proporção e beleza. Baseado no prazer, o belo está contido na contemplação de objetos relativamente pequenos, lisos, polidos, contornados com linhas delicadas e regulares, sendo caracterizadas por uma variação gradual, somadas ao preenchimento por cores claras, evitando as sombras e os contrastes (BURKE, 1993).

Por outro, o sublime é proporcionado pelos objetos que incitam deleite, os quais estão principalmente circunscritos no âmbito da natureza, isto é, no ambiente natural, sendo observados com menor frequência nos campos da religião, literatura e arquitetura. Assim, é relativo ao sublime: o terror que se oferece à visão de uma extensa planície e na grandiosidade do oceano; as privações – o vazio, as trevas, a solidão e o silêncio – nas suas diferentes formas terríveis; a vastidão contida na imensidão das dimensões, seja no penhasco ou na infinita divisibilidade da matéria; a infinitude que se apresenta na incapacidade do olho capturar os limites das coisas; a sucessão e a uniformidade; os acentuados contrastes visuais, como aqueles provocados pela luz do relâmpago; a cor, expressa nas montanhas sombrias, nos céus nublados e na escuridão da noite; a obscuridade que nos impede de ascender às ideias precisas⁵⁰; e o poder exemplificado na figura dos grandes predadores que nos surpreendem na vasta floresta tenebrosa. Não apenas relativa à visão, Burke igualmente reconhece a audição como possível fonte do sentimento do sublime, sinalizando uma correspondência dos órgãos do sentido (MONTEIRO, 2009). Desse modo, cabe destacar que também são considerados sublimes sons de grandiosas cataratas, de tempestades intensas, de determinados sons

⁴⁹ Assim como também observaremos nas considerações de Kant, desde já sublinhamos que o deleite, motivado pela dor e pelo perigo contidos no sentimento do sublime, apenas efetiva-se quando o sujeito não está diretamente e efetivamente exposto a algum perigo iminente, caso contrário, não se pode considerar a experiência deleitosa, mas simplesmente terrível (BURKE, 1993).

⁵⁰ Na seção referente à obscuridade, é citada a descrição da Morte, contida no poema de John Milton – o Paraíso Perdido (1667) – em que ela se apresenta formalmente indefinível e negra como a noite. Ainda neste trecho da *Investigação*, cabe ressaltar que Burke atribui à palavra a capacidade de tornar uma ideia mais impressionante à imaginação e adequada a transmitir e conservar esse valor. “De modo que a poesia, com toda sua obscuridade, exerce um domínio tanto mais geral quanto mais intenso sobre as paixões do que a outra arte [a pintura].” (BURKE, 1993, p. 69). No entanto, o autor adverte que, à parte disso, as pinturas imitativas da natureza devem conservar a obscuridade e a indistinção presentes no ambiente natural, pois estes elementos detêm “um poder maior sobre a fantasia para incitar as paixões supremas do que aquelas [imagens] que são mais claras e definidas” (BURKE, 1993, p. 70).

indefinidos e intermitentes, assim como os gritos de animas que se assemelham à voz humana ou que caracterizam a ação da dor e do perigo.

Embora seja possível relacionar o sublime, nos termos definidos por Burke (1993), ao desenvolvimento do gosto por renovadas paisagens e cenários naturais⁵¹, no âmbito estrito do relato de Martius e Spix, cabe apenas mencionar que a *Investigação*, ao dedicar-se ao reconhecimento de aspectos relacionados às manifestações do sublime, fornece importantes subsídios à leitura de *Viagem pelo Brasil*, notadamente, à identificação, ao longo do texto dos naturalistas, de tipologias comumente associadas à experiência das paisagens sublimes. Desse modo, reconhecemos que é possível estabelecer um paralelo às considerações de Burke (1993), na medida em que a narrativa dos viajantes alemães frequentemente matiza com nuances de sublimidade a vastidão do mundo natural, recaindo no oceano, nas montanhas, na floresta, bem como nos demais elementos que geralmente concentram o caráter ilimitado do mundo natural, o deleite pela natureza brasileira. Assim como verificaremos no próximo capítulo, as ocorrências das paisagens notavelmente relacionadas ao sentimento do sublime, as quais encerram o encantamento ímpar pela natureza tropical e correspondem a momentos singulares do relato de viagem, estão justamente compreendidas nas cenas naturais associadas

⁵¹ Neste sentido, pode ser considerada exemplar a referência à Corbin (1989), segundo o qual, a poética do sublime assume um lugar de destaque no panorama das renovadas práticas e leituras da paisagem, especialmente na experiência litorânea que emergem em meados do século XVIII. O deleite a partir do espetáculo oceânico – o sublime marinho a que se refere o autor – não somente corresponde a um movimento mais amplo, caracterizado pela autonomia do campo estético e pelo reconhecimento da correlação entre os planos objetivos e subjetivos, mas também atesta a consolidação de uma alternativa ao sistema clássico de apreciação, progressivamente afastada da ordem divina do mundo. Se, por um lado, na obra dos autores do século XVI e XVII, as ideias sobre o mar são fortemente marcadas pela interpretação bíblica – a associação do oceano ao dilúvio, ao inacabamento da criação, ao espetáculo da cólera divina, à lembrança permanente da catástrofe, incluindo um possível retorno ao caos – por outro, na primeira metade do século XVIII, é possível reconhecer nos textos e referências pictóricas a emersão do deleite contido na experiência da imensidão marítima. “A tempestade não mais se afigura manifestação da cólera de Deus, mas o movimento impenetrável do desconhecido. [...] O arrebatamento do oceano põe fim à cumplicidade do homem e de uma terra ordenada pelo dedo divino. A posição do espectador vê-se modificada. Até então, o piedoso observador das praias tinha o olhar fixo no limite, na reconfortante marcação divina. Daqui por diante seu olhar irá voltar-se para o horizonte e tentar avaliar o incomensurável. Inaugura-se um modelo de apreciação que constitui um fato histórico. Tem início a evolução que conduzirá ao modelo romântico de contemplação.” (CORBIN, 1989, p. 138). Portanto, é na perspectiva de reconhecer a consolidação, o alcance e a sistematização do prazer estético originado na experiência da infinitude (com destaque à imensidão oceânica) que Corbin destaca a obra de Edmund Burke. Segundo Corbin (1989), a *Investigação* de Burke consagra o “valor estético da emoção nascida da contemplação da infinitude marinha” (CORBIN, 1989, p. 139), na medida em que o homem vivencia sua finitude a partir da incomensurabilidade do oceano, suscitando em sua alma as paixões relacionadas à estética do sublime. O litoral, ao acumular as emoções pautadas pela infinitude da visão, pela vacuidade do horizonte e pela proximidade do abismo, gradualmente estabelece o gosto pelas praias vastas e retilíneas que inspiram a solidão marinha, contrariamente à imagem do pequeno e gracioso vale florido de outrora.

ao padrão estético sugerido por Burke (1993), isto é, às características que comumente observamos na experiência do sublime tal como destaca este autor.

Em face dos aspectos citados acima, sem perder de vista os objetivos ao qual se destina este capítulo – explicitar e discorrer brevemente a respeito de aspectos do pensamento estético-filosófico que subsidiam a experiência e a representação das cenas paisagísticas contidas em de *Viagem pelo Brasil* – após a breve incursão no texto de Burke (1993), passamos a centralizar nossos apontamentos em alguns aspectos da obra de Kant⁵².

Assim como destacamos que as ideias apresentadas por Burke (1993) conformavam parte de em um processo de desenvolvimento do nascente campo estético, inicialmente, também sublinhamos a posição que Kant ocupa, considerado fundamental ao processo de desenvolvimento e consolidação da estética ao longo da segunda metade do século XVIII. Neste sentido, salientamos que comumente é compartilhada a opinião de que o filósofo corresponde a um intermédio, um ponto de passagem entre o pensamento dos séculos anteriores e dos séculos seguintes, seja no campo da estética ou mesmo no âmbito mais amplo do pensamento filosófico, contribuindo ao rompimento com os grandes sistemas filosóficos anteriormente vigentes (FERRY, 2009; OSBORNE, 1970). Se, por um lado, a estética representa uma preocupação essencial ao ser humano, tendo sido referenciada em diversas civilizações – por exemplo, através da contínua procura da harmonia pelo artista – por outro, a partir do século XVII e durante o século XVIII, conforme mencionamos, o campo estético consolida-se enquanto disciplina autônoma, fazendo com que a relação sensível estabelecida entre o homem e o mundo não pertença mais a uma ordem transcendental, externa e superior ao sujeito, mas, ao contrário, se relacione com a organização da própria subjetividade humana (FERRY, 2009).

No amplo panorama da estética setecentista, a prominência de Kant normalmente está associada ao conjunto de formulações constituintes da *Crítica da Faculdade do Juízo*, texto em que o autor promove, com base nos juízos estéticos do belo e do sublime, a síntese dos

⁵² Embora as *Observações sobre o sentimento do belo do sublime* (1764) e a *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) sejam considerados dois momentos em que Kant se volta às questões propriamente estéticas, não se pode concluir que o pensador não tenha se ocupado desse assunto no intervalo entre essas duas obras. Ao contrário, neste período, são inúmeras as conferências, cartas e manuscritos em que Kant revela permanentes questionamentos sobre a teoria do gosto, cujo gradual desenvolvimento, que culmina na consolidação de uma estética transcendental, pode ser atestado pela quantidade de textos e escritos elaborados entre a publicação das *Observações* e da *Crítica* (KULENKAMPFF, 1998).

aspectos relacionados ao entendimento e à razão. Compreendidas em campos distintos, a razão teórica (o conhecimento no que se refere a suas possibilidades, a seus limites e ao seu âmbito de aplicação) e a atividade moral (os aspectos relativos à ação humana) articulam-se em torno da estética e encerram a síntese verificada na *Crítica* (CHAUÍ, 1984).

Entretanto, se, como reiteramos acima, este tópico deve-se ocupar do exame da categoria estética do sublime, procurando ressaltar as relações que este sentimento estabelece com a vivência sensível das paisagens, salientamos que, não obstante a importância da *Crítica* no contexto do pensamento kantiano e do panorama filosófico do século XVIII, incluindo o destaque que este texto atribui à apreciação estética da natureza, devemos previamente mencionar alguns aspectos contidos em uma obra anterior. Mesmo que dotada de um caráter descritivo e antropológico, relacionado à articulação das esferas subjetivas e públicas através dos sentimentos refinados – as ocorrências do belo e do sublime no âmbito privado e público (FIGUEIREDO, 1993) – as *Observações sobre o sentimento do belo do sublime* reforçam algumas definições empíricas acerca das manifestações do sublime na natureza, podendo ser considerada tanto um prolongamento das considerações de Burke (1993) quanto uma passagem ao âmbito da *Crítica*⁵³.

Nesta perspectiva, não obstante as correspondências que Kant (1993) estabelece entre o plano dos sentimentos refinados e da moral, elemento que, como destacado na nota anterior, é central nas considerações deste autor, apontamos que, nas *Observações*, do ponto de vista dos fenômenos naturais e das descrições literárias, são relacionados aspectos comumente

⁵³ Não obstante a predominância de um caráter antropológico nas *Observações*, Figueiredo (1993) salienta a importância desta publicação também no quadro das obras críticas de Kant, sendo possível reconhecer, a partir de uma leitura cuidadosa das *Observações*, além da oposição entre belo e sublime, a circunscrição do prazer e do sentimento refinado, respectivamente, nas esferas individual e social, bem como a correspondência entre esses dois campos. “Por sua vez, essa etnologia dos comportamentos humanos, ainda que Kant procure manter-se fiel a seu estatuto descritivo, não é neutra: sublime e belo são, antes de qualquer outra coisa, categorias valorativas, das quais derivam modelos de expectativa e, inversamente, critérios de precaução contra condutas que não coadunem com o que é socialmente aceito segundo os índices de aprovação estabelecidos por elas. Eis-nos aqui diante do primeiro elo de interesse entre as *Observações* e o contexto mais abrangente da filosofia de Kant: na descrição dos comportamentos humanos, o ideal de elegância, formulado conforme os parâmetros do refinamento, prefigura com nitidez a figura do homem esclarecido, que, mais tarde, como aqui, caracteriza-se por uma conduta norteada pela *Crítica*” (FIGUEIREDO, 1993, p. 12). Ainda sublinhando a relação estabelecida entre as duas publicações de Kant, as *Observações* e a *Crítica*, assim como sugerindo o vínculo com os escritos de Burke, Kulenkampff (1998) igualmente reconhece a contribuição do programa estético contido nas *Observações* para os apontamentos acerca da discutibilidade do gosto presentes na *Crítica*, notadamente a partir da ampliação da esfera subjetiva. Em oposição aos princípios racionalistas do gosto, a *Crítica* é “visceralmente marcada por aquela estética considerada por ele [Kant] como um ramo da psicologia empírica e da antropologia” (KULENKAMPFF, 1998, p. 42) oriunda da tradição francesa e inglesa, fazendo com que a originalidade estética dessa obra tenha como fundamento a herança de pensamentos filosóficos anteriores, aspecto reconhecido pelo seu próprio autor: “como observação psicológica, essas análises dos fenômenos de nosso ânimo são extremamente belas e fornecem rico material para as pesquisas mais populares da antropologia empírica” (KANT, 2012, p. 129).

associados às manifestações do belo e do sublime – segundo o autor, “a noite é sublime, o dia, belo [...] o sublime comove, o belo estimula” (KANT, 1993, p. 21). No trecho destacado abaixo das *Observações*, é possível identificar demais traços do sublime que, apesar das correspondências à esfera da moral, se limita, no plano da apreciação estética da natureza, à descrição e à categorização dos objetos e fenômenos naturais que frequentemente denotam a grandiosidade da natureza, encerrando uma oposição aos cenários afáveis que acolhem o observador de maneira simplesmente agradável.

A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton⁵⁴, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter um sentimento do sublime; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo. (KANT, 1993, p. 21).

Todavia, na *Crítica*, ao atribuir um valor transcendental ao juízo do gosto, relacionado à comunicabilidade universal dos sentimentos do belo e do sublime baseada na concordância das múltiplas leis particulares da natureza (KANT, 2012), o filósofo imprime à experiência estética do mundo natural um alcance significativamente mais amplo do que aquele apresentado pelas *Observações*, na medida em que, conforme aponta Santos (2007), naquela obra, a contemplação e a vivência sensível do mundo natural passam a encerrar um aspecto central. Segundo este autor, a partir da *Crítica*, trata-se de enfatizar aproximação da experiência estética da natureza aos juízos estéticos do belo e do sublime, e celebrar, assim como proposto por Kant, a vivência sensível da própria natureza.

Mesmo que não seja considerado um ponto de vista unânime sobre as considerações kantianas – Santos (2007) inclusive ressalta que muitos dos comentadores da obra de Kant não se atêm à experiência estética da natureza enquanto elemento de síntese entre a primeira parte (juízo estético) e a segunda parte (juízo teleológico) da *Crítica* – acreditamos que, no âmbito desta dissertação, a interpretação oferecida por Santos (2007)⁵⁵ acerca da *Crítica* consiste em valiosos subsídios à contemplação sensível do mundo natural, notadamente ao versar acerca dos desdobramentos do juízos estéticos do belo e do sublime na natureza e das

⁵⁴ Na publicação *Paraíso Perdido* (1667), John Milton faz transparecer em diversos trechos da obra os sentimentos do sublime e do belo ao discorrer sobre o inferno e o paraíso. Esta oposição se encontra na comparação de diferentes trechos, “[...] Mas luz nenhuma dessas flamas se ergue/ Vertem somente escuridão visível/ Que baste a pôr patente o hórrido quadro/ Destas regiões de dor, medonhas trevas/ Onde o repouso e a paz morar não podem [...]” (Canto I) e “[...] Sobrepostas ao muro árvores lindas/ Em renque circular, ali se ostentam/ De flores e de frutos carregadas/ O ouro dos frutos, o candor das flores/ Esmaltam das ramagens a verdura/ Onde o sol mais vistoso emprega os raios [...]” (Canto IV).

⁵⁵ Apenas ressaltamos que Santos (2007), além de versar sobre as relações entre arte e natureza, igualmente verifica os desdobramentos do pensamento kantiano no campo da moral e observa, nesse mesmo texto, em que medida a vivência sensível da natureza poderia ser fecunda à consciência ecológica nos dias atuais.

relações que a arte estabelece com a vivência direta do mundo natural, temas que, evidentemente, são afins à perspectiva que adotamos em relação às paisagens⁵⁶.

Assim, tendo em vista apreender o processo pelo qual contemplamos e estimamos as formas da natureza, inicialmente, Santos (2007) destaca que, na *Crítica*, o prazer estético contido na apreciação artística e natural somente pode ser pensado a partir da inter-relação entre ambas as esferas, isto é, através da complementariedade estabelecida entre a arte e a natureza, uma vez que, para apreciarmos uma obra de arte, ela deve parecer como se fosse natural e dotada de espontaneidade, enquanto que, para apreciarmos a natureza, ela deve se apresentar como se fosse resultado de uma produção artística e, portanto, intencional⁵⁷. Desse modo, esta concomitante semelhança entre arte e natureza implica ainda dois aspectos principais: o fazer artístico, embora consciente, deve assemelhar-se à atividade natural espontânea; e as formas naturais, todavia sejam inconscientes e originadas de combinações e contornos elaborados ao acaso, devem inspirar a intencionalidade da sua elaboração. Por um lado, Kant considera a natureza como um organismo não consciente na sua produção de objetos, fazendo com que ela produzisse espontaneamente os seus objetos. Por outro, uma vez que certos produtos da natureza são somente apreendidos pelo juízo estético, o filósofo considera a natureza como produtora consciente de suas formas, ou melhor, como se ela fosse portadora, além da dimensão estética, de uma finalidade objetiva condicionante à existência dos seres naturais (SANTOS, 2007).

Não obstante a importância dos aspectos citados acima, Santos (2007) elege como elemento central ao prazer despertado pelas formas naturais o princípio que permite realizar

⁵⁶ No sentido de reforçar a pertinência dos apontamentos de Kant e dos comentários de Santos (2007) ao estudo da paisagem enquanto experiência sensível da natureza, sublinhamos que, no início do século XIX, Goethe, importante referência no ideário de Martius e Spix, igualmente verificou na *Crítica* valorosas contribuições aos estudos naturais, uma vez que, em sintonia com o pensamento do poeta alemão, Kant justamente preconizava a experiência estética da natureza. Um trecho destacado por Santos (2007) da obra de Goethe, *Einwirkung der neueren Philosophie* (publicada em 1820), permite visualizar a influência direta do pensamento kantiano: “Chegou depois às minhas mãos a *Crítica da Faculdade do Juízo*, à qual devo um dos períodos mais felizes da minha vida. Aqui vi as minhas ocupações mais díspares postas uma junto da outra; os produtos da arte e da natureza considerados do mesmo modo; o juízo estético e o juízo teleológico iluminando-se mutuamente [...]. Alegrou-me que a arte poética e a ciência natural comparada fosse tão afins uma da outra, e que ambas estivessem subordinadas à mesma faculdade de julgar” (GOETHE, *appud* SANTOS, 2007, p. 20).

⁵⁷ Segundo Ferry (2009), sem se confundir com uma perspectiva somente empírica subjetiva ou conceitual objetiva, o funcionamento do juízo do gosto em Kant deve ser descrito em relação a dois aspectos: em primeiro, o prazer estético e a beleza nascem de uma livre associação de imagens a partir da percepção de um objeto desprovida de conceitos e que não obedece a nenhuma regra; em segundo: ambos se organizam de acordo com uma estrutura aparente de sentido, como se pudessem satisfazer espontaneamente as exigências de regras do conhecimento. Tudo se passa como se a harmonia entre o entendimento e a imaginação, entre as faculdades intelectuais e sensíveis, concomitantemente imprevisível e incontrolável, correspondesse simbolicamente a uma satisfação espontânea da racionalidade, a uma reconciliação entre o sensível e o inteligível que, no entanto, não está baseada na demonstração da validade de nossos julgamentos estéticos, mas somente na possibilidade de discutir tais juízos.

essas conversões, denominado por Kant como *técnica da natureza*. Se nos dias atuais, o termo técnica faz nos pensar num procedimento mecânico, em sua época, Kant visava a um modo de produção não mecânico, relativo à criação poética e artística – é neste sentido que Santos (2007) traduz a expressão técnica da natureza por *poética da natureza*. Na *Crítica*, é precisamente a técnica da natureza, nos termos empregados por Kant, que tanto sustenta a finalidade espontânea, a finalidade sem fim, presente nas formas naturais e nas realizações artísticas quanto possibilita converter o conceito de arte e natureza – é esse prazer, de perceber a arte como um produto espontâneo da natureza, que nos leva a apreciar as produções artísticas. Tudo acontece como se a natureza e a arte alternassem, entre si, modos de produção antitéticos ora produzidos espontaneamente ora realizados intencionalmente. Em Kant, o prazer estético advindo da contemplação da natureza, esteja ele relacionado ao sentimento do belo ou do sublime, reside na verificação da espontaneidade de seus produtos, isto é, alheios a regras, leis ou demais princípios determinantes (SANTOS, 2007)⁵⁸.

Diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem de parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias como se ele fosse um produto da simples natureza. Sobre este sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades do conhecimento, que, pois, tem de ser ao mesmo tempo conforme a fins, assenta aquele prazer que, unicamente, é universalmente comunicável, sem, contudo, se fundar em conceitos. A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela, apesar disso, nos parece ser natureza (KANT, 2012, p. 162).

De acordo com Santos (2007), embora no âmbito dos juízos estéticos, arte e natureza estejam constantemente relacionadas, é válido afirmar que ambas não são exatamente equivalentes, no sentido de que, para Kant, a natureza é preponderante sobre a arte. Ao contrário de corresponder a um aspecto depreciativo, o ponto de vista kantiano reitera que a estética se situa no campo das analogias e não do conhecimento, fazendo com que a vivência sensível da natureza denote a ampliação do conceito de natureza⁵⁹. Na experiência do belo

⁵⁸ Neste sentido, consideramos que seja pertinente sublinhar a importância atribuída por Kant à arte dos jardins – a arte da bela descrição dos produtos da natureza (nos termos deste autor) – em especial, à modalidade do jardim inglês, em que, segundo Santos (2007), está condensado o pensamento estético kantiano e cuja contemplação pode fornecer os parâmetros de uma vivência sensível da natureza. Descrito como uma pintura realizada diretamente com os objetos naturais, ao invés de representações, como elaborado na pintura, a arte dos jardins, quando desprovida da imposição do rigor geométrico, oferece ao observador a espontaneidade das diferentes combinações entre as espécies vegetais e demais elementos naturais, constituindo-se em um espetáculo fundado sobre o livre jogo da imaginação. “No jardim, tudo tem de ser não só natureza como também parecer natural, mesmo que saibamos que é somente um produto da arte humana em que a matéria é a própria natureza. A poética kantiana do jardim condensa toda a estética kantiana e pode dar-nos também uma amostra da filosofia da natureza que a partir da experiência estética se torna possível” (SANTOS, 2007, p. 24, 25).

⁵⁹ A partir de Kant (2012), cabe ressaltar que tanto o belo quanto o sublime, denominados juízos reflexivos, aprazem por si próprios e não pressupõem nenhum juízo dos sentidos ou lógico-determinante. Atendendo ao que se espera desta tipologia de juízos estéticos, a complacência promovida por ambos não se encontra na sensação (como o agradável) ou em algum conceito (como o bom), mas na verificação de conceitos indeterminados vinculados à faculdade da imaginação e a sua respectiva concordância com o entendimento ou com a razão.

natural, em que a natureza é revelada na riqueza incontável de suas variadas formas, seres e fenômenos; ou na experiência do sublime em que, através da exposição às forças naturais avassaladoras, vislumbramos um horizonte suprassensível – a sublimidade do nosso próprio espírito – a experiência estética da natureza, apesar de representar a superação do sujeito e de seus interesses, não possibilita o completo desvelamento do mundo natural, fazendo com que a natureza, sobretudo nas manifestações do sublime, não se mostre completamente aos homens, permanecendo sua essência envolta em mistérios e imprecisões (SANTOS, 2007).

Voltando-se às considerações de Kant (2012), podemos observar nas definições do autor acerca do sentimento do sublime, incluindo os aspectos que o diferenciam da experiência do belo natural, elementos que justamente subsidiam os apontamentos realizados por Santos (2007), uma vez que, na *Crítica*, o sublime, apesar do prazer por ele suscitado, se afirma, em um primeiro momento, por sua alteridade em relação aos homens, especialmente, à faculdade da imaginação. Diferentemente do belo, o sublime encontra-se no objeto sem forma, naquilo que é ilimitado, correspondendo a um sentimento de momentânea inibição e efusão das forças vitais, alternando atração e repulsa pelo objeto e conferindo um prazer negativo e indireto, um sentido de admiração e respeito (KANT, 2012).

De acordo com Kant (2012), na natureza, o sublime está relacionado ao absolutamente grande e está acima de qualquer comparação, remetendo à ideia de que certa grandeza somente seria comparável a ela mesma. Assim, sinaliza o autor, ocorre uma degradação das unidades, sejam elas grandes ou pequenas, sendo inadequado, na experiência do sublime, procurar nos objetos da natureza qualquer padrão de medida comparável. Desse modo, frente à impossibilidade de aferir grandezas infinitas, abandonamos a faculdade da imaginação, fixando-nos nas ideias da razão e no sentimento de uma faculdade suprassensível como maneira de apreender a totalidade do fenômeno contemplado. Sublime, conseqüentemente, não são os objetos da natureza, mas sim a disposição do espírito, incitada, pelos objetos e fenômenos naturais dotados sublimidade, a abandonar a sensibilidade e recorrer às ideias da razão.

É neste sentido, neste duplo movimento, que o sentimento do sublime funda-se, concomitantemente, em um desprazer – a impossibilidade da faculdade da imaginação em avaliar esteticamente uma grandeza – e em um prazer – a possibilidade de recorrer às ideias

da razão como referência possível a algo absolutamente grande – associada, segundo Kant (2012), justamente à verificação de que em nós reside esta capacidade suprassensível de equiparação do infinito às ideias da razão. Portanto, na experiência do sublime, o desprazer sentido diante da incapacidade de compreender esteticamente unidades cada vez maiores é sucedido pelo prazer em verificar a aproximação de nossa faculdade da razão ao todo absoluto, às leis da natureza afastadas do domínio humano (KANT, 2012).

Finalmente, na experiência do sublime kantiano, cabe ainda destacar que, além da sua motivação fundamentada na intuição das grandezas absolutamente grandes, a natureza será considerada igualmente dotada de sublimidade quando representar um poder que não possui nenhuma força sobre os homens, ou seja, nas ocorrências em que o sujeito não está efetivamente exposto aos perigos proporcionados pelos objetos e fenômenos naturais. A contemplação de rochedos, do céu com nuvens carregadas, de relâmpagos, de vulcões, do ilimitado oceano revolto, e demais fenômenos que demonstram uma força destruidora, se torna mais atraente quanto mais terrível seu espetáculo for, somente caso estejamos a salvo de um perigo efetivo. Segundo Kant (2012), tais manifestações do poder da natureza são sublimes, pois “elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (KANT, 2012, p. 109).

Enquanto que, no primeiro caso, a faculdade da razão equipara-se ao absolutamente grande através de um padrão de medida não sensível, no segundo caso, descobrimos em nós uma disposição do ânimo, através da qual, nos consideramos superiores à incomensurabilidade da natureza, por mais que, na extensão de nossa reflexão e nos movimentos de nosso ânimo, estejamos conscientes de nossa verdadeira impotência (KANT, 2012).

Do mesmo modo que poderíamos nos referir a Simmel (2011), Corajoud (2011) e Assunto (2011a) com intuito de frisar as possíveis associações entre a experiência paisagística e a vivência sensível do sublime na natureza, recuperamos novamente as considerações de Carchia (2009), afim de não somente atestar a sublimidade presente no horizonte das diferentes paisagens, mas também de indicar os possíveis desdobramentos da filosofia kantiana na vivência estética das paisagens. A partir das considerações de Kant (2012) acerca

do acolhimento sensível da natureza e, principalmente, em relação experiência estética do sublime, cabe retomar as considerações de Carchia (2009), segundo o qual, é precisamente no desvelamento de uma natureza simultaneamente ilimitada e misteriosa, concebida nos parâmetros do sublime kantiano, que se concentra a essência das paisagens e a intuição dos desdobramentos últimos da experiência paisagística concebida nos domínios da estética – a referência “àquele mistério, àquele invisível que só a visão da paisagem pode nos dar” (CARCHIA, 2009, p. 212). Conforme apontamos ao final do primeiro capítulo, embora Carchia (2009) rejeite pensamentos e perspectivas que promovam a paisagem como uma projeção de valores subjetivos ou históricos, cabe destacar que é precisamente nesse ponto, na possibilidade de “ver a natureza como uma intencionalidade que não está voltada ao nosso serviço, como uma finalidade sem fim” que a apreciação da natureza, de acordo este autor, compartilha o encantamento pelas paisagens sublimes, afastando-se de um “sentimentalismo vago” e alcançando sua plena expressão, “uma universalidade mais elevada” (CARCHIA, 2009, p. 212).

Conforme salientamos no início deste item, novamente lembramos que é frente aos cenários naturais inequivocamente dotados de sublimidade que o relato de viagem de Martius e Spix adquire notável expressividade, fazendo com que as paisagens sublimes, constituídas pela grandiosidade da natureza tropical, delineiem o ilimitado, o insondável e o incognoscível que frequentemente as caracterizam. Desse modo, mesmo que não tenhamos como objetivo esmiuçar a vivência sensível das paisagens por parâmetros filosóficos, estabelecendo analogias e relações pormenorizadas a partir das quais fosse possível compreender a experiência paisagística unicamente baseada nos parâmetros estéticos de Burke ou Kant, consideramos que a incursão que realizamos no campo do sublime, elencando elementos do pensamento destes dois autores, contribui, ao menos, para o alargamento do entendimento de parte das cenas de *Viagem pelo Brasil*, tanto ao inseri-las em um contexto teórico mais amplo quanto ao destacar determinados traços que associam os conceitos adotados sobre paisagem e as formas de sua representação no referido relato de viagem – as referências ao ilimitado e ao infinito destacadas pelos diferentes autores que definem a paisagem enquanto experiência estética da natureza e pelos distintos momentos da expedição científica no território brasileiro.

O Romantismo

Conforme destacamos acima, versar sobre alguns aspectos do romantismo pode contribuir à leitura das cenas da paisagem brasileira retratadas em *Viagem pelo Brasil*. No entanto, mesmo que sejam tangenciados alguns pontos de interesse a respeito do modo pelo qual a paisagem, no período entre os séculos XVIII e XIX, por vezes, é representada, cabe destacar o alcance limitado deste panorama, tendo em vista as dificuldades que se colocam diante da pretensão de esboçar as linhas gerais da estética romântica.

Segundo D'Angelo (1998), versar sobre uma estética intitulada romântica pressupõe um ponto de vista que considera o romantismo não apenas como uma nova sensibilidade ou uma forma de expressão, mas também como um “esforço de compreensão teórica e conceitual” (D'ANGELO, 1998, p. 12), situado além dos limites propriamente estéticos, da literatura bem como das artes plásticas, e localizado no âmbito cultural europeu, nos domínios mais amplos da religião, da política e da ciência. Aspecto que demonstra tanto a expansão do conceito romântico para além das questões relativas somente à expressão artística quanto a superação, pelo romantismo, da separação dos diferentes domínios do saber, rompendo as fronteiras entre a filosofia, a poesia e a ciência (D'ANGELO, 1998).

Além desta dilatação das áreas do pensamento sob influência do pensamento romântico, D'Angelo (1998) igualmente atenta para as dificuldades de precisar sua ocorrência no tempo e no espaço, ou seja, de estabelecer limites cronológicos e territoriais precisos à formulação e à validade de uma teoria estética romântica, mesmo que possamos tomar por base para a compreensão do romantismo os pensamentos estéticos e filosóficos na Alemanha e na Inglaterra durante a segunda metade do século XVIII. Quanto à matriz alemã, embora seja possível elencar algumas das contribuições mais influentes ao romantismo – especialmente aquelas relacionadas ao classicismo e ao idealismo alemães, ou ainda, ao pensamento kantiano – as dificuldades de compreender o conteúdo e de articular estas referências de modo a estabelecer uma passagem entre a filosofia do romantismo e uma visão de mundo romântica permite vislumbrar as dificuldades de tratar detalhadamente a respeito de uma estética propriamente romântica (NUNES, 1978).

A partir dos elementos expostos acima, em face da complexidade de abordar e precisar os parâmetros do pensamento estético romântico, reiteramos a validade, nesta dissertação, de considerar apenas alguns traços conformadores das linhas gerais do romantismo. Não obstante os riscos assumidos nesta breve passagem, acreditamos que seja possível destacar alguns

elementos que caracterizam parte deste vasto campo e permitem estabelecer algumas correspondências aos aspectos citados acima, bem como reconhecer influências no texto de *Viagem pelo Brasil* e estabelecer analogias com o modo pelo qual a paisagem é expressa no relato de Martius e Spix.

Aproximadamente, podemos considerar que o desenvolvimento do movimento romântico ocorreu entre as últimas décadas do século XVIII até a metade do século XIX, incorporando em seu significado um conjunto de novas tendências opostas aos princípios do classicismo vigentes desde o fim da Renascença. Apesar da grande diversidade de manifestações artísticas categorizadas como românticas, grosso modo, podemos destacar como principais características deste movimento artístico e cultural os seguintes aspectos: a exaltação do artista e de sua originalidade, a valorização da experiência e das emoções experimentadas, bem como a exaltação da ficção e da invenção (NUNES, 1978; OSBORNE, 1970).

Diante dos diferentes assuntos que eventualmente poderiam ser abordados no campo de uma estética romântica, optamos por encaminhar nossas considerações no sentido de compreender o romantismo não a partir da relação de suas diversas características, mas como um desenvolvimento do pensamento estético e artístico do século XVIII. Conforme salienta Osborne (1970), muitos dos elementos centrais do romantismo derivam de épocas anteriores e não correspondem, precisamente, a novidades, sendo mais acertado considerar que tais aspectos apenas passaram a ocupar uma posição central. Assim, embora o movimento romântico possa congrega rupturas em relação aos pensamentos filosóficos precedentes, destacamos que a estética do romantismo também pode ser considerada como um desdobramento de questões anteriormente tratadas.

Em relação ao pensamento kantiano, Osborne (1970) observa as repercussões da estética transcendental no âmbito dos primeiros românticos alemães no início do século XIX. Neste caso, se nos juízos estéticos reside a possibilidade de intuir as ideias acerca do absoluto, superando a distância entre o “mundo sensível das aparências e o mundo suprasensível das realidades supremas a que nós, como seres morais, pertencemos” (OSBORNE, 1970, p. 156), o romantismo reitera e aprofunda a capacidade da arte em vislumbrar e intuir acerca do inexprimível e do infinito – enquanto os filósofos e os artistas procuram compreender a essência do universo e desfazer os limites entre o real e o ideal, somente “o artista [no âmbito do pensamento romântico] apresenta o absoluto concretamente, visivelmente, à percepção.” (OSBORNE, 1970, p. 157).

Assim como Osborne (1970), também D'Angelo (1998) afirma os reflexos do pensamento kantiano na esfera romântica, na medida em que, segundo este autor, os românticos consideram a arte e a beleza como "reveladoras da verdade" (D'ANGELO, 1998, p. 66), em dois âmbitos distintos: a verdade no sentido absoluto, isto é, como capacidade de superar dualismos "entre o mundo da natureza (legislação segundo o intelecto - inconscientemente) e o mundo da liberdade (legislação segundo a razão prática - conscientemente)" (D'ANGELO, 1998, p. 68); a verdade no sentido de revelar o "substrato suprassensível que está na própria base da natureza enquanto fenômeno" (D'ANGELO, 1998, p. 68), isto é, aquilo que não se pode conhecer, o incognoscível. Assim, as observações de Osborne (1970) e, principalmente, de D'Angelo (1998) são importantes não somente porque reforçam as relações do pensamento romântico com a estética kantiana, mas também porque assinalam o romantismo como um momento de aprofundamento das considerações anteriormente elaboradas.

De modo geral, podemos dizer que o romantismo, assim como demais pensamentos filosóficos situados em torno do mesmo período histórico, compartilham o desejo de subversão de valores intelectuais iluministas. De acordo com Nunes (1978), se durante o Iluminismo a relação do homem com a natureza era pautada por uma concepção mecanicista do universo, a qual afirmava a validade de conceitos pré-determinados, uniformes e estáveis, no movimento romântico, "as matrizes filosóficas da visão romântica, [...] o caráter transcendente do sujeito e o caráter espiritual da realidade" (NUNES, 1978, p. 57) desfazem a validade dos pensamentos filosóficos e artísticos orientados pela uniformidade da razão. Nesta nova perspectiva, o sujeito cumpre um papel central e projeta-se para além da natureza física, com intuito de apreender, através de uma atitude sensível e poética, a essência que permeia a experiência do homem no mundo.

Segundo D'Angelo (1998), é justamente a partir desta possibilidade de acesso à verdade suprema que os românticos consideram a sobreposição da arte à filosofia ou mesmo à ciência. No contexto da estética romântica, a reunificação do ser com a natureza não está circunscrita na esfera dos fenômenos, do saber ou do agir, mas se encontra no âmbito dos juízos estéticos. Ao confluir a realidade e as aparências sensíveis, a imaginação assume a tarefa de ser produtiva e criadora, sendo considerada preponderante sobre o intelecto. Se, em seu início, o pensamento estético vislumbrou sua capacidade de adquirir conhecimento, somente no romantismo é que este percurso irá atingir seu grau máximo – o valor máximo da experiência estética. Neste sentido, as relações da arte com a natureza são pautadas na capacidade da

sensibilidade e das expressões artísticas de revelar a força criadora da natureza, somente acessível pela via estética e que, de outro modo, permaneceria oculta. Se, conforme aponta D'Angelo (1998), o romantismo abandona o princípio de imitação da natureza, isto não significa a efetiva negação da beleza ou da poética contidas no ambiente natural, mas a afirmação de que ambas as esferas, a arte e a natureza, são consideradas autônomas, isto é, compreendidas como domínios criativos, “cada um deles desmesurado e inesgotável na sua força criadora” (D'ANGELO, 1998, p. 96).

Os românticos vêm então na experiência estética precisamente aquela via e aquele instrumento capaz de nos fazer penetrar no suprassensível, visto ser capaz de superar a barreira do condicionado que rodeia o conhecimento científico e filosófico, ao encontro do incondicionado, fornecendo-nos assim aquela totalização da experiência que de outro modo nos estaria barrada (D'ANGELO, 1970, p.66).

Além deste deslocamento artístico entre procedimentos imitativos e procedimentos criativos, D'Angelo (1998) salienta ainda que a arte romântica irá também privilegiar a ênfase na relação do sujeito com o mundo, mais especificamente, a afirmação de um ponto de vista subjetivo. O romantismo, ao transpor o princípio da pura imitação, assevera que a arte, visando desvelar as formas e os fenômenos contemplados, não trata da simples reprodução dos aspectos previamente estabelecidos, mas se ocupa da expressão dos dados externos ao sujeito mediante a projeção da subjetividade, a qual reflete a natureza emocional interior e as impressões sentimentais próprias do artista (D'ANGELO, 1998; OSBORNE, 1970).

Se constantemente nos deparamos com afirmações que exaltam o caráter expressivo da arte romântica, devemos, contudo, não tomá-las na perspectiva de considerar o romantismo como simples valorização da subjetividade e do sentimento, pois “a reivindicação das componentes intelectuais conscientes [contida na produção artística] é um ponto importante de muitas poéticas românticas” (D'ANGELO, 1998, p. 125, 126), em que os limites do intelecto e da imaginação se encontram, por vezes, amalgamados. Como aponta Osborne (1970), as obras de arte, assim como o conjunto das expressões artísticas, são enriquecidas pela dimensão sensível e inteligível contida na própria experiência estética, não se tratando de retratar um mundo somente real, mas igualmente torná-lo matizado pelas emoções suscitadas na contemplação de determinada realidade, exigindo-se uma postura flexível por parte do artista e do observador.

Em relação às paisagens, segundo Collot (2005), esta manifestação do sentimento paisagístico, admitindo a consonância dos seus domínios objetivos e subjetivos com vista a uma única totalidade anímica, alcançou plenamente sua expressão justamente no romantismo europeu, quando a paisagem se consolida como uma totalidade expressiva, em que a

experiência do mundo exterior reflete a interioridade subjetiva, mediante um único estado de alma, uma convergência sensível que fundamenta a paisagem enquanto experiência estética da natureza. Embora não abandone a esfera objetiva da natureza, a paisagem romântica representa a superação dos limites da forma e a convocação da imaginação e da afetividade (COLLOT, 2005). O romantismo, assim como a paisagem romântica, aproxima a consciência e o mundo como dois termos de uma mesma relação: “a consciência se constitui como ser no mundo e o mundo não existe a não ser apenas por um sujeito, o qual se espacializa no mundo ao mesmo tempo em que o mundo se interioriza no sujeito, constituindo paisagem” (COLLOT, 2005, p. 44 – tradução livre)⁶⁰.

No âmbito da experiência e da representação artística da natureza, lugar privilegiado para o desenvolvimento da estética romântica em que é incorporada a dimensão imaginativa contida na relação do homem com mundo, reitera-se a centralidade do sujeito e a instabilidade dos estados afetivos. No romantismo, a natureza e também a paisagem são acolhidas ora com entusiasmo e alegria ora com melancolia e terror, espelhando as alternâncias dos sentimentos que decorrem da vivência da natureza, situados entre “um sentimento de proximidade, de união desejável e prometida, de compenetração a realizar-se, e um sentimento de distância, de afastamento irrecuperável ou de separação fatalmente consumada” (NUNES, 1978, p. 64). Finalmente, a partir de Nunes (1978), sublinhamos ainda que neste olhar sensível e ativo que o homem lança à natureza, assim como nesta correspondência estabelecida entre as formas naturais e o espírito humano, manifestam-se as dimensões profundas e suprassensíveis da natureza.

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falham-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do suprassensível. A Natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes – de tudo o que não é humano e se constitui em espetáculo para o homem (NUNES, 1978, p. 65).

O Pitoresco

⁶⁰ Collot (2005) reconhece ainda que o termo romântico que, posteriormente, estaria vinculado também a uma estética, o romantismo, designa essencialmente uma sensibilidade, a qual está associada à paisagem antes mesmo da consolidação do movimento artístico e literário. Advinda do inglês, no campo da paisagem, a expressão romântico assevera uma oposição ao modelo pictórico clássico, ao referir-se às impressões, às emoções e aos devaneios suscitados diante das paisagens que evocam fortemente nossa sensibilidade e imaginação – neste caso, também vinculados ao deleite suscitado por lugares selvagens e grandiosos diretamente relacionados à poética do sublime.

Segundo Vaughan (1988), o pitoresco está situado no contexto de ascensão do romantismo, correspondendo à parte do processo de consolidação do gosto romântico, fundamentalmente caracterizado pela ênfase nas impressões subjetivas próprias de cada sujeito. Conforme menciona o autor, enquanto categoria estética, o pitoresco emerge como um dos diversos estilos verificados entre os séculos XVIII e XIX, o qual, assim como demais formas de expressão do período, visava à revisão dos valores artísticos anteriores.

Eventualmente, a hipótese de um gosto único e universal [aspecto contido no pensamento estético de Burke] seria posta abaixo pelos românticos, porém, antes que isso acontecesse, o crescente reconhecimento empírico de uma infinidade de pontos de vista levou a uma proliferação de subdivisões e categorias (VAUGHAN, 1998, p. 36).

Traduzido como algo em torno da expressão “digno de pintura” (VAUGHAN, 1988, p. 36), podemos inferir que o pitoresco não tinha como premissa a universalidade do sentimento, mas se debruçava sobre o prazer despertado pelos fenômenos e objetos da natureza na esfera subjetiva. Neste sentido, interessados nas impressões causadas pela natureza no ânimo do sujeito, artistas e público sustentaram o gosto pela experiência sensível das florestas e dos campos. Na Inglaterra, país onde o pitoresco alcançou uma notável expressão, pintores, aristocratas e clérigos acolheram o ambiente rural motivados pelas possibilidades estéticas contidas no contato direto com o mundo natural, relacionadas, sobretudo, aos aspectos visíveis da natureza, isto é, a suas variadas formas e diferentes texturas iluminadas em peculiares contrastes de luz e sombra (VAUGHAN, 1988)⁶¹.

Nesta tentativa de se aproximar da natureza mediante um estado de espírito poético, estimulado pela imaginação a partir da contemplação das formas naturais, destacamos que Vaughan (1988) salienta a ausência de limites que precisem as diferenças entre o que seria propriamente pitoresco ou romântico. Na segunda metade do século XVIII, tanto no caso das pinturas quanto no caso dos jardins ingleses – denominados “*landscape gardens*” (VAUGHAN, 1988, p. 40) e desprovidos da formalidade geométrica do jardim francês do século XVII – observa-se uma sobreposição de conceitos pitorescos e românticos, cabendo concluir em favor de uma predileção pelas experiências emotivas e subjetivas proporcionadas pelas diferentes paisagens, as quais inspiravam ainda a harmonia do homem com a natureza selvagem livremente vivenciada.

⁶¹ Interessante observar que Vaughan (1988) ressalta o fato de que diversos cientistas e filósofos do final do século XVIII também estavam sintonizados com a experiência sensível e direta da natureza. Neste caso, a importância de observar diretamente os fenômenos naturais, grosso modo, relaciona-se à tentativa de apreender a organização do ambiente natural, não mais considerado como parte de um universo mecânico, mas de um todo articulado organicamente, conforme apontamos anteriormente.

Ao abordar o tema do pitoresco relacionado à pintura de paisagem e à arte dos jardins, Hunt (1992) reitera, justamente, a dificuldade em compreender com precisão este termo. Embora possam ser reunidos aspectos comuns a seu respeito, permanece, contudo, a complexidade de formular uma definição mais rigorosa sobre esse conceito. Assim, seguindo as considerações desse autor, reafirmamos que o pitoresco pode ser entendido, aproximadamente, como uma revisão dos conceitos artísticos clássicos em face à valorização das impressões sensíveis do sujeito. Por mais que a herança clássica ainda permanecesse como pano de fundo às obras artísticas – Hunt (1992) inclusive destaca que o jardim podia ser considerado como um palco para as ações humanas, a exemplo dos quadros de Poussin – na Inglaterra, em torno da metade do século XVIII, verifica-se, nas representações artísticas da paisagem, assim como no jardim inglês, o destaque às impressões pessoais causadas pela experiência da natureza.

Por um lado, o pitoresco representa a reminiscência de um modo expressivo baseado na expressão *ut pictura poesis*, isto é, na relação entre a dimensão verbal e visual, conciliando a cena artística às referências histórico-literárias e aos aspectos morais – como se a natureza, ao ser contemplada e representada, expressasse um ideal, um conceito que subjaz às suas formas e contornos reais. Por outro, o pitoresco representa um momento de distanciamento deste repertório clássico, sinalizando o primado da impressão que a natureza causa nos sentidos do observador ao vivenciar a paisagem. Segundo Hunt (1992), a admiração pelo mundo clássico, cuja referência progressivamente se dilui, é preterida em favor de reflexões agradáveis que a experiência e a representação da natureza poderiam oferecer.

Em relação ao desenvolvimento da paisagem enquanto gênero pictórico, a partir de Hunt (1992) podemos ainda reafirmar a colaboração da pintura italiana e holandesa no desenvolvimento do gosto pelo pitoresco – aspecto já mencionado em nota no segundo capítulo desta dissertação. Se os pintores italianos representaram este vínculo com a tradição clássica e fundamentaram o modo pelo qual a natureza foi apreciada por muitos dos artistas ingleses, no caso dos artistas flamengos, estes despertaram o público inglês para o prazer contido nas cenas prosaicas e, especialmente, para a riqueza dos pormenores das cenas naturais vivenciadas diretamente pelo observador (HUNT, 1992).

Resumidamente, podemos considerar o pitoresco como uma alteração do modo pelo qual apreciamos uma pintura ou uma cena natural, não se tratando apenas de enfatizar a interpretação de uma obra artística, mas sim de afirmar o valor contido na própria experiência interpretativa. Em outras palavras, trata-se de um destaque, de um acento que promove a

valorização do "[...] o ato da leitura praticado pelo próprio leitor, do significado inerente às potencialidades dos leitores" (HUNT, 1992, p. 134 – tradução livre). Sob esta perspectiva, o pitoresco indica a mudança da esfera das ideias e dos conceitos para o âmbito das sensibilidades e das paixões individuais, no qual as impressões da natureza na sensibilidade do sujeito se encontram correspondidas pelos aspectos artísticos formais: “sensibilidades, humores, sentimentos, associações, ideias eram todos parte integrante da experiência do pitoresco e eles precisavam de palavras para a sua articulação” (HUNT, 1992, p. 136 – tradução livre).

No conjunto dos viajantes, artistas, cientistas e diletantes que se encaminharam ao Brasil na primeira metade do século XIX, cabe sublinhar a importância do pitoresco, o qual, enquanto categoria estética, foi amplamente difundido, estando relacionado às possibilidades de confluir as dimensões artísticas e científicas da natureza brasileira. Como aponta Diener (2008), os álbuns de ilustração do século XIX, cujo intuito era registrar os aspectos mais característicos do território, estão justamente inseridos no âmbito dos registros e publicações sintonizados com a estética do pitoresco, manifestada nos textos narrativos e descritivos frequentemente acompanhados de litografias a respeito do território e natureza locais. Além das ocorrências mais emblemáticas de manifestação do pitoresco, como no caso da *Viagem pitoresca através do Brasil*, de Rugendas, também podemos estender esse modo de perceber e representar a paisagem brasileira às obras de finalidade notadamente científica como *Viagem pelo Brasil*. Assim, podemos inferir que a publicação de Martius e Spix, embora contenha demais características que a vinculem a outras correntes do pensamento estético do final do século XVIII e início do século XIX, como destacamos acima, igualmente apresenta inconfundíveis traços de uma poética pitoresca (DIENER, 2008).

De acordo com Diener (2008), a expressão do pitoresco não está somente circunscrita ao álbum de Rugendas ou ao atlas de Martius e Spix, mas também está presente em demais publicações do período, destinadas, por sua vez, à apreensão e à representação concomitantemente sensível e científica dos territórios americanos até então pouco desvendados e sobre os quais o público europeu almejava por dados e notícias. Dada a grande variedade de obras que se apoiaram sobre essa categoria estética, podemos assinalar que uma ampla gama de temas se valeram da estética do pitoresco como maneira de representar a experiência e o olhar de diferentes tipos de viajantes, tais como cientistas, artistas profissionais ou diletantes, preocupados em revelar desde um conhecimento mais detalhado

até amenidades sobre a natureza e a civilização no Brasil, atendendo às mais variadas expectativas, também desprovidas de rigor científico (DIENER, 2008).

Além da diversidade de leitores e apreciadores aos quais se destinava os relatos pitorescos produzidos no Brasil, Diener (2008) ressalta os distintos parâmetros estéticos entre os quais oscila a poética do pitoresco, localizada entre as heranças do culto à natureza segundo o modelo setecentista inglês, conforme citamos acima, e os contributos do pensamento estético-científico advindos do modelo humboldtiano. Por um lado, no caso dos estetas ingleses, o termo pitoresco alude à pintura de paisagem, isto é, às tradições pictóricas do século XVII, normalmente associadas à Claude Lorrain e Nicolas Poussin, cuja influência é igualmente verificada no projeto de parques e jardins. Trata-se da construção de um conjunto no qual a invocação do artista visa ao alcance de uma harmonia, embora esta esteja sujeita às variações de um ponto de vista subjetivo, o qual imprime ao pitoresco um caráter também indefinido. Por outro lado, o modelo de representação da natureza difundido por Humboldt, definido por Diener (2008) “como o primeiro impulso e alicerce do pensamento sobre o registro visual da natureza americana” (DIENER, 2008, p. 65), não obstante o objetivo de aprofundar o conhecimento científico, estimulou a prática sensível da paisagem, na medida em que a atividade artística contribui à ciência e, principalmente, é fundamental ao processo de apreensão geral da natureza. No contexto de desenvolvimento de uma tradição de pintura nos trópicos, segundo cânones humboldtianos, o pitoresco passa a incorporar ideias e motivos que estão além da simples dimensão visual ou da esfera subjetiva, devendo ser privilegiado os aspectos fisionômicos da paisagem, ou seja, a apreensão de uma totalidade expressiva, na qual o sentimento do pintor deve revelar precisamente as formas e os contornos dos elementos naturais – aspectos que, de certo modo, podem ser observados na pintura do inglês William Havell, realizada segundo anotações que o artista realiza da cidade do Rio de Janeiro, visitada em 1816 (BELLUZZO, 2000).

Para Humboldt o pitoresco encontra-se na própria natureza, na sua riqueza, nos seus contrastes e particularmente na sua coerência; sugere uma ideia do pitoresco concebida a partir dos elementos naturais (DIENER, 2008, p. 66).

Segundo Diener (2008), diante das distintas referências que contribuem às variadas expressões artísticas classificadas como pitorescas, é importante fixarmos o desejo de abarcar a realidade diretamente observada. Não obstante a tentativa de afirmar o pitoresco enquanto um campo influenciado por distintas e díspares contribuições, variando entre os aspectos subjetivos, o espírito de idealização e a apreensão da realidade – motivos todos eles próprios à poética do pitoresco – devemos sublinhar a vontade dos artistas em expressar os diversos

elementos de uma cena – “pretensão [que] não se reduz só a apreender a natureza na sua identidade regional; também nos homens, nas suas formas de vida, suas tradições e sua história, devia desvendar-se aquilo que dava coerência, o que conferia unidade à sua existência” (DIENER, 2008, p.70).

Figura 25

William Havell. *Cena de jardim na Praia de Bragança - Porto do Rio de Janeiro* (1827).

Fonte: BELLUZZO, 2000, vol. III, p. 22

Concluído o amplo percurso ao qual nos propusermos no início deste terceiro capítulo, motivado pela abordagem de alguns dos elementos constitutivos e fundamentais à vivência e representação da dimensão paisagística contida em *Viagem pelo Brasil*, destacamos que a contribuição das linhas acima ao entendimento da paisagem enquanto experiência estética da natureza, e à sua verificação no relato de viagem selecionado, não está relacionada a um simples cumprimento de etapas de trabalho visando fazer corresponder o objeto de estudo e o estudo de caso desta pesquisa. Se, inicialmente, foi possível aferir a vigência de um ideário comum aos diferentes viajantes que se encaminharam ao Brasil na primeira metade do século XIX, incluindo os naturalistas Martius e Spix, posteriormente observamos que a vivência e a representação da natureza, associadas ao modo estético-científico e a demais correntes do pensamento setecentista e oitocentista, não somente têm como aspecto central a estetização da natureza, mas também permitem incluir a paisagem como elemento distintivo dessa peculiar maneira de acolher o mundo natural tanto em sua aparência quanto em sua essência. Finalmente, antes de nos dedicarmos ao exame do contexto próprio de *Viagem pelo Brasil*,

em que contemplamos as analogias entre a experiência estética da natureza e o texto dos viajantes alemães, salientamos que, ao longo do percurso deste penúltimo capítulo, conservamos os aspectos que caracterizam e definem os parâmetros próprios da experiência paisagísticas no âmbito desta dissertação, refletindo os elementos anunciados e sublinhados no primeiro capítulo deste trabalho. Especialmente, nos referimos às possibilidades da paisagem, mediante a simultânea contribuição de dimensões objetivas e subjetivas, sendo, aquelas próprias dos aspectos reais da natureza contemplada e estas, pertencentes à esfera própria do observador, insistir em uma abertura que, mesmo fundada nos limites aparentemente contidos de uma cena de natureza, revela a profundidade subsistente no mundo natural.

CAPÍTULO 4

A VIAGEM PELO BRASIL

Conforme anunciamos anteriormente, este capítulo corresponde a um momento de verificação, no contexto de uma obra selecionada, da paisagem definida como experiência estética da natureza. Assim como citamos nos capítulos anteriores, se esta pesquisa versa acerca da relação sensível estabelecida entre o homem e o território, especialmente considerado a partir de sua dimensão natural, as linhas abaixo são dedicadas ao exame da maneira pela qual se manifesta a paisagem e dos desdobramentos deste modo particular de vivenciar certa porção territorial, tendo como base o texto de Martius e Spix, intitulado *Viagem pelo Brasil*. No contexto desta pesquisa, enquanto que os capítulos anteriores procuraram apresentar e subsidiar a compreensão deste ponto de vista específico sobre as paisagens, este momento é dedicado à observação das ocorrências paisagísticas e dos desdobramentos proporcionados por este modo estético de experimentar e representar a natureza brasileira no contexto do relato de viagem selecionado.

Dada à abundância de temas contidos em *Viagem pelo Brasil*, podemos considerar que a opção de versar a respeito do tema da paisagem, é uma escolha que visa atender aos objetivos propostos por este trabalho. Se, por um lado, não pretendemos ignorar a diversidade dos temas tratados por Martius e Spix, por outro, procuramos direcionar sua leitura, reconhecendo como se manifesta a experiência sensível da paisagem brasileira, suas principais características e seus desdobramentos mais significativos no contexto da obra e, principalmente, da paisagem enquanto campo de estudo, aspecto que tangencia os interesses desta dissertação. Assim, organizamos este capítulo a fim de oferecer uma aproximação particularizada do referido relato de viagem, identificando elementos que nos permitam estabelecer, juntamente aos assuntos anteriormente tratados, as devidas relações com o objeto de estudo e os objetivos propostos por este trabalho⁶².

⁶² Inicialmente, apenas consideramos pertinente destacar que, ao longo dos três volumes de *Viagem pelo Brasil*, são poucas as passagens em que o termo *paisagem* é explicitamente citado. No entanto, embora restrito a alguns trechos dispersos e isolados no decorrer do relato, sublinhamos que a experiência e a representação do território e, especialmente, da natureza possuem inconfundíveis traços paisagísticos, sobretudo, se considerarmos a paisagem sob o ponto de vista esmiuçado no primeiro capítulo desta dissertação, grosso modo, definido pelo estabelecimento de uma continuidade, no plano da sensibilidade, entre sujeito e natureza, cujo contorno delineia-se pela instauração de uma unidade sensível.

4.1 BREVE PANORAMA SOBRE O CONTEXTO E A IMPORTÂNCIA DA OBRA DE MARTIUS E SPIX

Estimulado pelo decreto de abertura dos portos em 1808, o interesse europeu pelo conhecimento do território brasileiro e de seus cenários tropicais proporcionou um grande fluxo de viajantes ao Brasil nas primeiras décadas do século XIX. Se este período é marcado pela chegada de uma grande variedade de artistas, incluindo profissionais e diletantes que se ocupavam por gosto de uma representação artística desprovida de rigor e padronização acadêmica (BELLUZZO, 2000), também é caracterizado pela vinda de naturalistas originários de diferentes regiões europeias com intuito de desvelar o país que oficialmente se abria ao exterior (LISBOA, 1997)⁶³.

Conforme aponta Leite (1986), a chegada de um significativo contingente de estrangeiros, sobretudo europeus, deve ser compreendida a partir de uma confluência de interesses, a qual, resumidamente, incorporava tanto as pretensões europeias quanto luso-brasileiras acerca do território nacional. Por um lado, atraídos pelo término das restrições que impossibilitavam o conhecimento do país nos primeiros séculos da colonização portuguesa, os estrangeiros que se dirigiram ao país organizaram diferentes viagens e expedições científicas que visavam atender aos interesses de distintas nações preocupadas na obtenção de informações acerca das potencialidades de exploração dessa vasta região. Por outro, a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro, concretizando a transferência da sede do reino português ao Brasil, implicou na necessidade de promover a antiga colônia, atribuindo-lhe “um aspecto metropolitano” (LEITE, 1986, p. 35), o qual não somente previa a instalação de determinadas infraestruturas locais, mas também pretendia empreender a divulgação do país além de seus próprios domínios. Por sua vez, neste amplo contexto, as pesquisas e expedições científicas realizadas no século XIX, ao mesmo tempo em que representam uma parcela dos interesses estrangeiros no desvendamento do Brasil – as possibilidade de exploração das

⁶³ Dentre os ilustres viajantes que estiveram no Brasil em torno do início do século XIX e que compõem parte importante dos registros científicos e artísticos sobre o país, podemos mencionar o mineralogista inglês John Mawe; o naturalista alemão Wilhem Ludwig von Eschwege; o naturalista alemão Maximilian zu Wied-Neuwied; o naturalista francês Agustin de Saint-Hilarie, o qual integrou a Missão Francesa; e, finalmente, o médico e naturalista Georg Heinrich von Langsdorff. Este último, além de organizar a expedição Langsdorff pelo interior do Brasil, já habitava o país desde 1813 na condição de cônsul geral da Rússia, recebendo inclusive a visita de Martius e Spix após a chegada dos naturalistas no Rio de Janeiro em 1817 (LISBOA, 1997).

riquezas naturais dispersas pelo território ainda pouco conhecido – são promovidas com o intuito de valorizar e difundir distintos aspectos do país (LEITE, 1986).

Além dessas associações à capacidade exploratória das terras brasileiras ou à difusão de determinados aspectos nacionais, do ponto de vista temático, a descrição do Brasil, como afirma Lisboa (1997), corresponde a um tópico central neste redescobrimento do território nacional, considerado como um elemento comum dentre os distintos empreendimentos científicos realizados. Dirigida aos leitores europeus, diversas são as obras que abordam questões acerca da flora e da fauna, da vida social, urbana e rural, ou, ainda, sobre a economia e os modos de produção, nas quais também se destacam as questões em torno da natureza e da paisagem, igualmente presentes nos textos dos diferentes viajantes, produzidos e assimilados como um modo de compreender e interpretar o território brasileiro (LISBOA, 1997).

Assim, tendo em vista os aspectos citados acima, não devemos compreender a vinda de Martius e Spix ao Brasil como um acontecimento isolado, mas, ao contrário, como uma parcela “dessa grande leva de observadores – de várias nacionalidades, de vários grupos sociais, motivados por diferentes razões – que vieram conhecer esse país e deixaram importantes registros para a posterioridade” (LISBOA, 1997, p. 34). Refletindo os diferentes temas e contextos aos quais os estudos científicos se relacionavam, no caso específico de *Viagem pelo Brasil*, também afirmamos a importância deste relato, bem como da expedição, ao menos em três âmbitos distintos, organizados da seguinte maneira, segundo as informações citadas por Lisboa (1997): o brasileiro, o europeu e a esfera pessoal de Martius⁶⁴.

No Brasil, a obra dos naturalistas forneceu importantes subsídios ao estudo das questões naturais, notadamente botânicas, uma vez que, além da sistematização das espécies vegetais, Martius apresentou demais publicações que incorporavam os desdobramentos dos estudos fitogeográficos sobre a flora brasileira, incluindo apontamentos e considerações também no campo da medicina. Fora do campo botânico e zoológico, a expedição também orientou demais investigações naturalistas, como, por exemplo, os escritos a respeito da questão etnográfica dos povos indígenas brasileiros, com destaque à publicação *O estado de direito entre os autóctones do Brasil* (1832). No que se refere aos aspectos culturais brasileiros, a própria fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1938, teve íntima relação com a divulgação da obra dos pesquisadores alemães, cuja proximidade e afinidade a

⁶⁴ Conforme menciona Lisboa (1997), o adoecimento e o falecimento prematuro de Spix, em grande parte motivados pelas enfermidades contraídas ao longo do percurso pelo Brasil, o impossibilitaram de vivenciar a repercussão da experiência brasileira.

certos grupos intelectuais no meio acadêmico brasileiro resultou na primeira edição brasileira de *Viagem pelo Brasil* e no incentivo à publicação em português do livro *Como se deve escrever a história brasileira* em 1840.

Na Alemanha e na Europa, sob influência do colecionismo e do sistema classificatório lineano (a taxonomia de Linéé do século XVIII) o trabalho de Martius e Spix contribuiu à incorporação de desconhecidas espécies vegetais ao universo científico do período, na medida em que as anotações e os desenhos elaborados em campo, assim como a posterior publicação dos resultados científicos, tiveram um destacado papel na ampliação dos acervos existentes. Neste sentido, a obra *Historia Naturalis Palmarum*, a respeito das palmeiras brasileiras, e o projeto *Flora Brasiliensis*, concluído na totalidade dos seus volumes apenas em 1906, o qual consistia na sistematização e descrição de todas as espécies vegetais brasileiras, espelham justamente esta vontade de ordenar o mundo natural e formar um amplo quadro natural, baseado no grande número de espécimes coletados durante a expedição⁶⁵.

Quanto à trajetória pessoal de Martius, a experiência da viagem parece ter sido refletida em diferentes pontos de sua vida, destacando-se no campo da literatura o romance *Frey Apollonio – um Romance do Brasil* (assinado em 1831), cuja temática tangencia a vivência passada nos trópicos. Finalmente, além dos aspectos citados acima, lembramos que, nos anos após seu retorno a Munique, Martius gozou de prestígio no meio científico e acadêmico alemão, tornando-se membro honorário ou correspondente de diversas academias e sociedades científicas.

⁶⁵ Conforme é citado por Lisboa (1997), ao todo, o empreendimento coletou cerca de 6.500 espécies vegetais - constituindo um herbário de 20.000 exemplares e despachando aproximadamente 100 plantas vivas ao Jardim Botânico de Munique, bem como a outros centros científicos e de exposição. Do ponto de vista zoológico, os números igualmente impressionam, somando a coleção de dezenas (em alguns casos até centenas) de espécies de mamíferos, pássaros, anfíbios, peixes, insetos, aracnídeos e crustáceos. Finalmente, sem entrar no mérito das implicações éticas à época das expedições, lembramos ainda dos quatro índios que foram levados vivos à Alemanha para compor as peças vivas dos gabinetes naturalistas. Não considerados aos olhos europeus como seres verdadeiramente humanos, todos eles acabaram por falecer durante a viagem ou logo após a chegada em Munique em pleno inverno alemão (LISBOA, 1997).

4.2 A MISSÃO AUSTRIACA E A VIAGEM PELO BRASIL

Realizada entre os anos de 1817 e 1820, a missão austríaca corresponde a uma das expedições ocorridas no Brasil, no início do século XIX, visando reunir um amplo conjunto de informações científicas sobre o território. Possibilitada pela união das casas imperiais da Áustria e do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves – o casamento entre Dona Leopoldina, arquiduquesa austríaca, e D. Pedro de Alcântara, herdeiro da coroa portuguesa (FERRI, 1981) – a expedição atendia aos objetivos do rei Maximiliano José I da Baviera, ao solicitar à Real Academia de Ciências de Munique a realização de uma viagem científica com o intuito de alargar e aprofundar o conhecimento sobre diversos campos do conhecimento. Embora o destino inicial da missão fosse o interior da América do Sul e Central – um percurso através dos territórios da Argentina, do Chile, do Equador, da Venezuela e do México, devido à ocorrência de empecilhos que impediram a execução deste percurso original, o Brasil foi escolhido como destino alternativo à viagem. Assim, acrescentamos que a expedição e o consequente estudo sobre o território brasileiro devem ser entendidos também como uma possibilidade de investigação do continente americano, cuja parte mais importante ao conhecimento científico corresponde justamente a este país, conforme citado logo nos primeiros parágrafos do primeiro capítulo de *Viagem pelo Brasil*.

Apesar, porém, dos grandes progressos no conhecimento dessa parte do mundo, oferece ela [a América] ainda vasto campo ao espírito pesquisador a fim de estender, com os outros descobrimentos, o círculo da ciência humana. Mais do que qualquer outra porção da América, o Brasil, o seu mais belo e mais rico país, é, entretanto, pouco povoado e conhecido, embora seja ele o coração desse novo continente. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 25).

Além da condução da expedição a cargo do botânico Carl Friedrich von Martius (1794 – 1868) e do zoólogo Johann Baptiste von Spix (1781 – 1826) – especialmente Spix gozava de considerável prestígio no cenário acadêmico de Munique durante o início do século XIX – destacavam-se entre os integrantes da missão os zoólogos Johann Christian Mikan, Johann von Natterer e Giuseppe Raddi, os botânicos Emmanuel Pohl e Heinrich Wilhelm Schott, além do pintor de paisagens Thomas Ender, conforme já mencionado no capítulo anterior (SPIX e MARTIUS, 1981). Este destacado grupo, encarregado de colaborar na organização da viagem científica, atendia às amplas e multidisciplinares aspirações do empreendimento – “os problemas científicos, tanto dentro das nossas especialidades principais como em tudo aquilo que estivesse ao alcance das nossas observações e pesquisas [...]” (SPIX e MARTIUS, 1981,

vol. 1, p. 26). Neste sentido, como salienta Lisboa (1997), embora dominassem com mais propriedade o ramo da botânica e da zoologia, é importante considerarmos o fato de que em Martius e Spix ainda repercutiam os ecos do enciclopedismo do século XVIII, fazendo com que os viajantes igualmente assumissem a postura de naturalistas ou historiadores da natureza com vistas à ampliação dos distintos campos do conhecimento baseada na experiência efetiva e empírica do território⁶⁶.

Iniciado em fevereiro de 1817 e finalizado em dezembro de 1820 (desde a saída até a chegada em Munique), o trajeto por terras brasileiras, o qual procurava privilegiar porções territoriais até então pouco exploradas pelos demais viajantes e pesquisadores que já haviam percorrido o Brasil (LISBOA, 1997), corresponde a um extenso percurso que, aproximadamente, compreende: a chegada ao Rio de Janeiro; o deslocamento pelas províncias de São Paulo e Minas Gerais; a exploração dos arredores do Rio São Francisco no interior da província da Bahia (incluindo a região próxima à fronteira com a província de Goiás – o Vão do Paranã no leste goiano); a região de Ilhéus e Salvador; as incursões pelo sertão das províncias de Pernambuco, Piauí e Maranhão; assim como, os deslocamentos pela província do Grão-Pará⁶⁷ nas regiões dos rios Amazonas; Negro, Japurá e Solimões (SPIX e MARTIUS, 1981; LISBOA, 1997).

Figura 26

Percurso aproximado de Martius e Spix pelo Brasil

Fonte: <http://www.bluemacaws.org> (modificado)

⁶⁶ Refletindo as considerações de Lisboa (1997) e também de Martius e Spix (1981), no contexto específico de *Viagem pelo Brasil*, cabe destacar que, embora tenhamos centrado atenção em sua dimensão textual, no conjunto das imagens selecionadas e reproduzidas nesta dissertação, igualmente podemos observar a amplitude dos assuntos tratados pelos naturalistas alemães. Nas diferentes ilustrações integrantes deste capítulo, são evidenciados aspectos que não somente dizem respeito à natureza ou à paisagem brasileiras, mas também estão associadas a significativos traços da cultura e da sociedade locais, sendo possível justamente observar o registro de variados elementos que estão além da esfera rigorosamente científica, sendo relacionados, em muitos casos, à etnografia e ao modo de vida nas diferentes localidades percorridas por Martius e Spix.

⁶⁷ Região que, aproximadamente corresponde ao atual estado do Pará.

A obra *Viagem pelo Brasil (Reise in Brasilien)*, síntese da expedição realizada, foi publicada originalmente na Alemanha entre os anos de 1823 e 1831, sendo composta por três volumes, um atlas ilustrado, um compêndio musical e pelas notas e observações da expedição de Spix aos rios Negro e Solimões. A respeito do atlas, seu conteúdo pode ser dividido em três partes: as litogravuras, as quais representavam paisagens, cenas cotidianas, tipos humanos, espécies vegetais e animais; o mapa geral sobre a América do Sul, os mapas, indicando os domínios geográficos e fitogeográficos do Brasil, e da América do Sul; e, finalmente, algumas gravuras contendo perfis de unidades de relevo específicas e representando a ocorrência de importantes serras e rios (LISBOA, 1997). Conforme aponta Belluzzo (2000), a completa realização deste conjunto de imagens que compõe os volumes originais se deu apenas após a conclusão da expedição, na medida em que tanto as tábuas fisionômicas quanto as litogravuras eram realizadas a partir dos registros de campo e por artistas especializados, adquirindo, ao término do processo, uma excepcional e convincente qualidade de representação (BELLUZZO, 2000)⁶⁸.

Embora tanto na primeira versão brasileira de *Viagem pelo Brasil* quanto na versão consultada neste estudo constem reproduções das imagens originalmente publicadas, nesta dissertação optamos por inserir as ilustrações já digitalizadas, contidas no conjunto do material disponível pela *Biodiversity Heritage Library (BHL)* – site que associa diferentes bibliotecas com intuito de divulgar os assuntos e publicações relacionados à biodiversidade. Conforme já mencionamos, sublinhamos que, com o objetivo de identificar as expressões paisagísticas associadas à experiência da paisagem a partir de um ponto de vista estético, nos ocupamos apenas do texto de Martius e Spix, considerando, dessa forma, as imagens contidas em *Viagem pelo Brasil* como possibilidade de complementar algumas das passagens do relato dos naturalistas, especialmente os trechos aos quais explicitamente fazemos referência, apesar de tais ilustrações não serem indispensáveis à análise do estudo de caso selecionado.

A respeito das publicações brasileiras de *Viagem pelo Brasil*, a primeira edição em português foi editada em 1938 pelo IHGB (citado acima), sendo outras duas edições realizadas nos anos de 1961 e 1976, respectivamente, pela Cia. Melhoramentos e pelo Instituto Nacional do Livro. A versão consultada nesta dissertação e da qual foram extraídos os excertos destacados abaixo foi elaborada pela Editora da Universidade de São Paulo

⁶⁸ Embora dotadas de elevada qualidade, salientamos que algumas das litografias de *Viagem pelo Brasil*, especialmente aquelas que dizem respeito aos povos indígenas, não correspondem verdadeiramente aos desenhos originais, pois foram feitas por desenhistas e litógrafos alemães que não haviam estado no país, possuindo certa distorção em relação aos fatos observados *in-loco* pelos naturalistas (LISBOA, 1997).

conjuntamente com a Editora Itatiaia e corresponde à quarta edição da obra no Brasil, baseando-se nas edições anteriores e incluindo as notas dos autores e dos revisores da primeira versão publicada pelo IHGB (FERRI, 1981). Ainda sobre a versão utilizada neste trabalho, esta possui as ilustrações e as melodias também presentes na edição de 1938, porém diluídas ao longo dos três volumes da publicação.

Sobre a estrutura da obra, os livros e capítulos⁶⁹ que organizam *Viagem pelo Brasil* estão dispostos cronologicamente e estão baseados na forma de um relato de viagem, correspondendo a um amplo e minucioso quadro das distintas regiões brasileiras visitadas pela expedição. Assim sendo, após se ocupar brevemente dos objetivos e dos preparativos da viagem, o texto logo adquire um caráter predominantemente descritivo, o qual acompanha o percurso e a cronologia da expedição⁷⁰. Mesmo que não se trate de um diário de viagem, rigorosamente organizado dia após dia, o texto é baseado nas anotações diariamente realizadas em campo pelos autores, a fim de que tudo aquilo que fosse visto e coletado pudesse servir à posterior elaboração da narrativa e das ilustrações (LISBOA, 1997)⁷¹. A partir de uma passagem do livro, situada nos dias em que a expedição se encontrava no interior de Minas Gerais, é possível imaginar este esforço cotidiano que ocupava ao menos três momentos distintos: primeiramente, o momento do deslocamento da tropa – “durante a marcha, tínhamos o ensejo de observar a zona em que viajávamos, e tudo que existia perto da estrada, em matéria de minerais, plantas, animais, etc.”; posteriormente, as investigações em torno do acampamento – “depois de acampada a tropa, passávamos o resto do dia em incursões pela vizinhança para o mesmo fim [a observação cuidadosa da natureza]”; e por último, o momento de organizar o que havia sido observado e reunido, realizando anotações e armazenando os produtos coletados – “[...] as horas do crepúsculo e da noite eram empregadas em tomar apontamentos nos nossos diários, no preparo, seca e empacotamento das nossas coleções.” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 184).

A respeito dessa relação estabelecida entre a prática da viagem científica e as diferentes maneiras de representação do território, Sússekind (1990) ressalta o fato de que o relato ou

⁶⁹ Apenas como nota explicativa, observamos que cada volume de *Viagem pelo Brasil* está subdividido em livros e em capítulos.

⁷⁰ Destacamos que o roteiro elaborado por Martius e Spix é cumprido através de algumas modalidades: por meio de longos percursos entre cidades e vilas, da estadia nos distintos núcleos urbanos visitados ou de deslocamentos mais localizados, estes com o intuito de investigar pontualmente os arredores de alguma localidade onde houvesse a ocorrência de um fenômeno mais específico.

⁷¹ Reforçamos que a expedição realizada não propunha apenas o registro – através de notas, observações e esboços de campo, mas também objetivava reunir exemplares dos variados produtos naturais, com o intuito de completar as coleções da Real Academia de Ciências de Munique e comprovar as observações realizadas.

mesmo a pintura de determinada cena de natureza mostra-se, por vezes, impregnada pelos propósitos científicos das expedições, neste caso associados quase que unicamente à representação sistemática e classificatória da natureza – um “desejo de, ao mesmo tempo, representar e colecionar a paisagem” (SÜSSEKIND, 1990, p. 119) – como se as reflexões decorrentes da contemplação sensível do mundo natural estivessem, eventualmente, em desacordo com a atividade do naturalista ou representasse um obstáculo à prática do pesquisador. Entretanto, embora estejam presentes em *Viagem pelo Brasil* diversas passagens integralmente relacionadas ao olhar objetivo do viajante, consideramos que, conforme já mencionado nesta dissertação, a viagem de Martius e Spix está indissociada de um ponto de vista também sensível acerca do território brasileiro, fundamentado sobre o pensamento estético-científico humboldtiano. “E praticamente todos os naturalistas e viajantes de expedições científicas [...] que vieram ao Brasil, desimpedidos com a abertura dos portos, inspiraram-se no estilo de viagem e na narrativa da obra de Humboldt” (LISBOA, 1997, p. 44). Dessa forma, além desta *escrita-em-trânsito* – expressão utilizada por Sússekkind (1990) afim de caracterizar o relato compassado ao ritmo empreendido pela viagem – a qual visava organizar o vasto conjunto de informações sobre os mais diversos campos – mineralogia, física, história, filosofia, filologia e, claro, zoologia e botânica – e atribuir um sentido de verdade à narrativa, o texto de Martius e Spix, sob influência do olhar naturalista – notadamente, do modo humboldtiano de observar a natureza – incorpora também uma forma poética de relatar a experiência da paisagem. Neste caso, mais uma vez reforçamos que os fenômenos compreendidos pelo intelecto estão muitas vezes associadas à sensibilidade e, com frequência, a figura do naturalista se confunde com o olhar do artista – aspecto que é revelado tão logo se inicia a viagem.

Neste sentido, é importante também salientarmos que a imagem do Brasil, incluindo sua paisagem, não configura um simples rebatimento do ideário europeu. Como salienta Lisboa (1997), é preciso ter em mente que o olhar estrangeiro, nutrido dos seus próprios aspectos culturais, igualmente se defronta, fora dos limites de seu país, com a percepção do outro, como se a narrativa da viagem contivesse uma dupla dimensão: do conhecido e do desconhecido – “a narrativa sobre o ‘outro’ também é, afinal, a narrativa sobre ‘si mesmo’” (LISBOA, 1997, p. 47). Dessa forma, consideramos que seja ainda possível reiterar a importância da experiência de certo território, como se determinadas paisagens evocassem reflexões e emoções relativas à sua experiência particular. Neste caso, a paisagem brasileira, incluindo sua representação, não somente emerge devido à cultura europeia ou ao ponto de

vista estrangeiro sobre o território, mas também resulta da experiência de uma viagem peculiar, da vivência de lugares específicos que evocam pensamentos e sentimentos únicos, como se o enlevo pela paisagem brasileira tivesse de ser cultivado ao longo dos anos da expedição e somente pudesse ser revelado, em grau máximo, no Brasil equatorial, na vivência dos trópicos teofânicos⁷².

Com objetivo de repercutir as considerações dos capítulos anteriores acerca da experiência estética da paisagem, inclusive possibilitando observar o rebatimento das demais questões tratadas neste trabalho – as considerações sobre a pintura de paisagem e, principalmente, os apontamentos sobre o pensamento europeu entre os séculos XVIII e XIX – optamos por relatar e analisar alguns trechos de *Viagem pelo Brasil*, organizados conforme a rota percorrida por Martius e Spix: a travessia marítima, a chegada no Rio de Janeiro e as pesquisas realizadas em torno da então capital (livro primeiro, capítulos II, III e IV; livro segundo, capítulos I, II); a viagem pelo interior das Minas Gerais e as visitas às regiões ao redor de Vila Rica (livro terceiro, capítulo III; livro quarto, capítulos II, III); o percurso pelo sertão brasileiro, incluindo as regiões ao longo do rio São Francisco (livro quinto, capítulos III, IV; livro sexto, capítulos I, II); e, finalmente, a incursão aos domínios da floresta equatorial, abrangendo as porções territoriais do Grão-Pará e os domínios das terras cortadas pelos rios amazônicos (livro oitavo, capítulos I, II, III, IV; livro nono, capítulos I, II, IV). Alinhadas às metas estabelecidas por esta dissertação, tais passagens permitem justamente identificar a validade e os desdobramentos da associação entre a paisagem e a experiência estética da natureza, justificando seu destaque em meio à extensão desse relato de viagem.

Como veremos em seguida, a abordagem que realizamos do texto de *Viagem pelo Brasil* está estruturada no relato de algumas das cenas paisagísticas contidas na obra e organizadas em estrutura e cronologia semelhantes ao percurso da expedição. Além desta narrativa em que procuramos remontar alguns dos momentos vividos pelos naturalistas, conforme já mencionado, igualmente empreendemos a análise desses trechos com intuito de realçar e enfatizar a apreensão, a experiência e a representação estéticas da paisagem. Como características desse procedimento adotado, reconhecemos ainda que as observações e os comentários por vezes estão sujeitos às impressões que o texto dos autores provoca sobre o leitor, não se tratando de uma remontagem e de reflexões inteiramente neutras, mas, ao

⁷² A expressão é utilizada por Lisboa (1997) a fim de descrever a impressão que a região amazônica causa sobre os nossos viajantes.

contrário, passíveis de um envolvimento sensível motivado pelos efeitos do modo poético através do qual os pesquisadores discorrem sobre a paisagem brasileira.

Por último, destacamos que as cenas de natureza abaixo selecionadas não representam o único conjunto de trechos em que se verificam as associações entre paisagem e estética, sendo, mais acertadamente, as considerarmos enquanto destacáveis amostras da relação sensível estabelecida entre o naturalista e o território. Dessa forma, ao mesmo tempo em que identificamos e compartilhamos algumas célebres passagens de *Viagem pelo Brasil*, neste caso também citadas por diferentes autores, tal como o relato do diário de Martius – o referido dia 16 de Agosto de 1819 (Anexo A) – e a descrição das lagoas no entorno do Rio São Francisco, nas linhas a seguir, fazemos também referência a trechos que não são sistematicamente exaltados, devendo-se a isto a motivação do leitor e, sobretudo, o particular enfoque desta dissertação.

A viagem marítima, a chegada ao Rio de Janeiro e as primeiras incursões pela paisagem brasileira

A viagem ao Brasil inicia-se na cidade de Munique em fevereiro de 1817. Após a passagem por Viena e a estada em Trieste para o carregamento das embarcações – as fragatas *Áustria* e *Augusta* – nossos viajantes principiam o trajeto marítimo que os conduzirá ao continente americano. Ao todo, a viagem até o Rio de Janeiro prolonga-se por aproximadamente três meses e, mesmo que o texto não se ocupe de uma descrição minuciosa a seu respeito, acreditamos que a leitura dos capítulos que se referem à travessia assume uma importante função, especialmente no âmbito deste trabalho, na medida em que, no início do relato, são delineados os contornos da experiência estética da paisagem, incluindo sua expressão. Conforme sublinhamos acima, apesar de não pretendermos restringir a vivência sensível do território a categorias específicas ou a modos particulares de representação da paisagem, a partir do texto de *Viagem pelo Brasil*, constantemente estaremos faceando os temas previamente tratados ao longo desta dissertação. Se a paisagem corresponde a uma categoria que pode ser compreendida por parâmetros estéticos, assunto sobre o qual nos dedicamos no primeiro capítulo, sua experiência e representação constantemente associa-se, no decorrer da viagem de Martius e Spix, aos temas tratados nos dois capítulos precedentes, situados no campo da arte e da estética.

Assim, no primeiro livro de *Viagem pelo Brasil*, sobre os preparativos, o início e o percurso marítimo ao continente americano, a paisagem assume os contornos de uma experiência estética e, mesmo não sendo possível associá-la a um único modo de expressão, sua emersão, nas primeiras passagens do relato, fundamenta-se sobre diferentes aspectos da estética setecentista e oitocentista que, intermitentemente, são evidenciados. Por um lado, a paisagem e a descrição das cenas de natureza são frequentemente matizadas pela sensibilidade daquele que a contempla, por outro, essa experiência sensível do mundo natural adquire variadas tonalidades que oscilam com maior ou menor intensidade nos diferentes momentos da travessia oceânica – a exemplo do que iremos verificar no próprio decurso da expedição em terras brasileiras. A respeito disto, nos três primeiros capítulos do texto de Martius e Spix, podemos observar esta patente sobreposição de perspectivas, as quais se aproximam tanto de um olhar estético-científico quanto de um ponto de vista romântico, seja pela projeção dos sentimentos subjetivos à paisagem ou pela identificação da experiência paisagística com as poéticas do pitoresco e do sublime. Em relação às reflexões iniciais acerca do texto de *Viagem pelo Brasil*, cabe ainda destacar que, embora seja nas cenas naturais que a dimensão paisagística alcance sua mais elevada e profunda expressão, a paisagem não está circunscrita somente à natureza, mas também à civilização, isto é, ao mundo dos homens, cujos traços igualmente são objeto de descrições poéticas pelos viajantes. Dessa forma, com intuito de apresentar e introduzir os distintos matizes que a experiência e a representação da paisagem por vezes adquirem no conjunto da obra selecionada, bem como retomar algumas formas de expressão da paisagem enquanto categoria estética, reforçamos a importância de nos determos em alguns trechos da viagem marítima, desde a Europa até a atracagem da fragata *Áustria*⁷³ nas águas abrigadas do Rio de Janeiro.

Primeiramente, sublinhamos que grande parte das cenas da travessia oceânica está indissociada das impressões subjetivas, sendo, desse modo, influenciadas pelo estado de ânimo do observador, o qual experimenta e reflete a alternância de diferentes sensações. Neste sentido, logo no início do relato, visualizamos uma amostra dessa sucessão de emoções propagada nos ânimos dos viajantes consoantes com o mar, ora calmo ora tempestuoso. Após a partida de Trieste, “na escuridão e sossego da noite”, tomados por um “misto de alegria e saudade”, os tripulantes “fitavam os olhares na pátria que sumia à distância” nas primeiras horas a bordo da fragata *Áustria*. Apesar da calma imutável desta cena inicial, pouco tempo depois, os viajantes se vêem cercados pelo mau tempo e passam a descrever os terríveis

⁷³ Inicialmente, duas fragatas foram destacadas para a realização da expedição – *Áustria* e *Augusta*, tendo apenas a primeira prosseguido a viagem até a costa brasileira.

ventos que sopram contra a embarcação. Provinda das montanhas continentais ao norte do Mar Adriático, a violenta ventania, cuja força é traduzida pelo “gemer dos mastros” e pelo “estrondar do vento”, anuncia o primeiro enfretamento contra o mar agitado (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 31).

Espesso nevoeiro cercava o nosso navio; chuva fria com granizo, que um vento de tempestade tocava furioso sobre nós, encheu o convés de pedras do tamanho de um punho e fez logo entorpecer de frio a tripulação. O navio era violentamente lançado de um lado para outro, vergas e cordames eram arrancados e partidos; as ondas arremessavam-se impetuosas pelas vigias do castelo de proa, enchendo parcialmente de água o porão e finalmente, no auge do furacão, partiu-se o gurupés quase pela base. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol.1, p. 31).

Além dessa correspondência entre os estados de ânimo do sujeito e da natureza, destacamos a vigência de um olhar sensível também lançado sobre os fenômenos naturais estudados cientificamente. Em uma dessas passagens localizadas no capítulo inicial de *Viagem pelo Brasil*, ainda no mar Mediterrâneo, Martius e Spix deparam-se com pontos luminosos que envolvem a embarcação – as luminescências, as quais faziam parecer que a fragata navegava em “fogo líquido”. Intensificado à medida em que é aumentada a proximidade com o grande oceano, o fenômeno natural observado pelos naturalistas é poetizado. Quando o casco encontra as ondas do mar, descrevem os viajantes, faíscam partículas “como as do ferro em brasa quando o ferreiro o malha, e que tudo iluminam em volta”. Não somente apreendido pela sensibilidade, a “magnificência do fenômeno” tomado como um “belo espetáculo” igualmente foi objeto de imediatas investigações e experimentos que logo se deram a bordo do navio (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 32).

Mesmo em face do patente interesse científico demonstrado por Martius e Spix a respeito da ardência – fenômeno em que micro-organismos presentes na água do mar emitem certa quantidade de luz – ressaltamos que a dimensão sensível, à qual nos referimos, emerge, textualmente, a partir do modo como o fato é descrito e do contexto em que ele ocorre. A percepção e a manifestação estéticas do acontecimento, incluindo desde a sua observação geral até o exame de seus pormenores, não é simples recurso de linguagem, mas relaciona-se à atribuição de uma importância ainda maior ao fenômeno examinado, cujo prazer reside em uma satisfação concomitantemente apreendida no campo do inteligível e do sensível.

Também nós não perdemos a ocasião de examinar este importante assunto, com o máximo de zelo. Fizemos encher algumas vasilhas com a água luminosa do mar. A mão e tudo que se molhava com essa água reluzia, e na vasilha, logo que era agitada, a água cintilava com pontos de fogo. No dia seguinte, examinando-se com o auxílio de um excelente microscópio de Utzschneider e Frauenhofer, essa água deixou patente uma infinidade de corpúsculos-bolhas, ora arredondados, ora alongados, do tamanho de uma semente de papoula. Cada um deles tinha numa extremidade ou vértice um pequenino furo guarnecido com seis até nove fios delicados, que agora flutuavam no interior da bolha, e com os quais parece que o animálculo se agarra aos corpos estranhos, e ingere o seu alimento. No interior dessas bolhazinhas viam-se às vezes pequeníssimos pontos escuros aglomerados a um lado, e aqui e acolá alguns

maiores, talvez restos interceptados de animálculos semelhantes, ou geração de entezinhos novos, para serem expulsos. Esses animais esféricos, que têm todos os característicos das medusas, citados por Péron e Lechenault com o nome de *Orethusa pelagica*, por Savigny com o de *Noctiluca miliaris*, nadam na água do mar colhida à noite, em maior ou menor quantidade e parecem, a olhos nus, examinando-os à luz do sol, pequenas gotas de gordura. Desde que a água não seja renovada ou que dure muito tempo o exame, não se conservam mais em cima da água, e caem mortos no fundo. Interessante é o fato desses animálculos se atraírem espontaneamente formando grupos quando se aproximam. Igual fenômeno vimos, em grande escala, de dia, tanto aqui, como no oceano, isto é, sobrenadam no mar em compridas filas amarelo-pardacentas estes corpúsculos e dão a ideia de água semeada com serragem. Essas ocorrências sempre se davam, contudo, quando o céu estava encoberto por nuvens, escurecendo o mar. Parecia que estes infusórios do mar receavam a luz do sol, durante o dia, descendo às profundidades, e, com o crepúsculo, voltando à superfície; pelo menos nunca eram encontrados na água colhida de dia, e sempre na água retirada à noite. No Porto de Gibraltar eram em tão grande quantidade que, ao tocarmos com a mão na água, logo se formava um rastro de luz, e a mão retirada luzia como inúmeras cintilações. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol.1, p. 33).

Além da afecção causada no ânimo do sujeito e do interesse estético-científico despertado pela natureza que envolve os naturalistas, Martius e Spix também vislumbram paisagens que dizem respeito aos traços característicos do mundo humano, isto é, que dão mostras das relações que o homem estabelece com as regiões habitadas ou então, como no caso dos mares e oceanos, com o território percorrido. Nesses capítulos introdutórios de *Viagem pelo Brasil*, em algumas passagens, identificamos que a paisagem também acolhe poeticamente este vínculo profundo estabelecido entre as sucessivas civilizações e a Terra.

Logo após a experiência tempestuosa e terrífica, descritas anteriormente, os viajantes são agraciados pelo tempo mais ameno. O sol que ilumina as “costas áridas da Ístria” – península no Mar Adriático – com “luz muito viva” faz resplandecer “as pequenas ilhas plantadas de oliveiras e filiréias, à entrada do Porto de Pola”, localidade em torno da qual se pode contemplar “as belas ruínas da arte romana” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 32). De uma experiência dominada pelo terror e medo efetivos, perpassando o relato de uma cena marcada pelo interesse científico, alcançamos um cenário não menos poético, porém, no qual se tornam centrais a cultura humana e suas realizações que, combinadas à natureza local, moldam a paisagem contemplada. Em outros trechos, ainda durante a travessia, demais cenas retratadas por Martius e Spix representam imagens desse mundo dos homens, no qual a paisagem, como num quadro bruegheliano, evidencia as práticas humanas sobrepostas à natureza. Ao navegar pelo estreito de Gibraltar, a vista da Europa e da África, continentes que ladeavam a embarcação, e o rumo às terras americanas são motivos de intensa emoção. Neste momento, os naturalistas não somente se despedem das cadeias de montanhas espanholas, que suavemente encontram o mar ou das escarpadas elevações calcárias da costa marroquina, mas também deixam para trás “as torres mouriscas de vigia”, “o arenoso promontório de Trafalgar, famoso pela vitória de Nelson”, “a velha África, que já desde séculos sem progresso de civilização, jaz na mesma uniformidade” em busca do desejo pelas novidades que os

aguardariam na "fértil América": "tudo concorria para tornar inolvidável aquele momento de nossa vida, à passagem pelas Colunas de Hércules⁷⁴, rumando para o oceano" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 37).

Se a vista das ruínas e das cidades representam os traços das distintas civilizações que ao longo dos tempos se fixaram sobre a superfície terrestre e delinearam os contornos da paisagem contemplada, algumas outras passagens descrevem a ocorrência de demais acontecimentos simultâneos à expedição de Martius e Spix, sinalizando que não se trata simplesmente de uma realidade passada e estática, mas de um presente em permanente modificação, cujos traços são constantemente refeitos pelos variados povos e culturas. A respeito, ao menos duas passagens permitem vislumbrar a simultaneidade de eventos que ocorrem concomitantemente à expedição científica. Em primeiro, conforme descrevem os naturalistas, após a partida da baía de Gibraltar, as dezenas de navios que haviam aguardado os ventos favoráveis e velejavam em comboio rumo ao oceano Atlântico, tomavam a partir da passagem pelo estreito, "o caminho do destino, guiados pela bússola no oceano, que separa e une todos os continentes" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 38). Em segundo, no momento em que se encontravam próximos à Ilha da Madeira, os viajantes avistam uma embarcação à vela de bandeira inglesa que, segundo especulam, estaria levando colonos à Nova Holanda – um "grande número de mulheres que, embora desterradas da pátria, pareciam viajar com animosa confiança para seu novo destino" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 40). Assim como as observações acerca das embarcações partindo do Mediterrâneo e do brigue inglês navegando próximo ao Funchal, Martius e Spix também relatam a existência de um navio que rumava à costa africana, "um negreiro português, que viajava para a Guiné" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 40).

Finalmente, quando já não se tem a vista de porção continental alguma ou não são mais observados os indícios de civilização, a paisagem enfim afirma-se mais intensamente aos viajantes, insinuando imagens de "profundezas insondáveis" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 38), cuja expressão remete ao encantamento por uma natureza elevada e misteriosa que progressivamente se consolida. Os vagalhões do alto mar, sobre os quais desliza a fragata que conduz nossos viajantes, dão mostra de uma grandeza infinita que progressivamente é desvelada e mais destacadamente impõe-se no decorrer do trajeto marítimo. Juntamente com o mar, o firmamento e as estrelas que se mostram à tripulação são signos das "grandiosas e

⁷⁴ Conjunto de rochas elevadas e escarpadas situadas no estreito de Gibraltar, consideradas, tradicionalmente, um local de passagem entre o mar Mediterrâneo e o oceano Atlântico.

magníficas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 41) impressões que acometem o ânimo dos viajantes.

Seria 29 de junho, num domingo, que, segundo os nossos cálculos de navegação, devíamos cortar o equador. [...] Ante a solidão do lugar, a gravidade da calma, a vastidão dos elementos, entre os dois hemisférios e a imensidão do oceano, onde a nossa pequena embarcação vogava desamparada, comoveram-se profundamente todos os ânimos. [...] A noite estava clara e brilhante; os polos do firmamento estrelado já descansavam no horizonte e a lua cheia espargia acima de nossas cabeças uma resplandecente luminosidade: Vega, Arcturo, a Espiga, o Escorpião, no qual justamente brilhava Júpiter e os pés do Centauro, cintilavam todas lá em cima, na abóbada celeste; o Cruzeiro do Sul havia tomado posição perpendicular e indicou meia-noite, quando, segundo os cálculos, nos achávamos no lugar de equilíbrio do céu e da terra, e, transpondo o equador, rumávamos para o hemisfério sul. Com que vivas esperanças, com que indizíveis sensações, entramos nessa outra metade do mundo, que nos ia oferecer opulência de fenômenos e descobertas! Sim, esse momento foi um dos mais solenes e mais sagrados de nossas vidas. Nele se satisfazia a expectativa de nossa mocidade, e nos abandonamos, em júbilo extático, ao gozo antecipado de uma natureza estranha, tão rica e maravilhosa. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol.1, p. 42).

Entre realidade e fantasia, o gosto pelo exótico e pelos mistérios dos trópicos se traduz em diversas passagens de *Viagem pelo Brasil*, as quais estão fortemente identificadas com a poética do sublime e se tornam emblemáticas para a intuição das forças ocultas da natureza que não somente conduzem o homem ao reencontro das dimensões espiritual e natural, mas também são imprescindíveis ao conhecimento científico do mundo – algo que tangenciamos no terceiro capítulo desta dissertação, quando abordamos alguns aspectos da obra de Goethe e Humboldt. Herança de uma visão de mundo igualmente romântica, conforme também destacamos no capítulo anterior, podemos afirmar que esta curiosidade pela dimensão secreta da natureza tropical está contida, desde o início da expedição, no horizonte dos viajantes europeus e, por vezes, irá emergir destacadamente nos momentos em que a experiência da paisagem, em seus objetos e fenômenos, delineia os quadros de máxima opulência do mundo natural⁷⁵.

Já distante da cena descrita acima, em um dia “encantadoramente claro e límpido”, Martius e Spix vislumbram “a grandiosa entrada do porto do Rio de Janeiro” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 43). Neste panorama que pela primeira vez é contemplado, as cenas paisagísticas passam não somente a serem compostas pela natureza tropical, mas também a incorporar os elementos urbanos da capital do império português, representadas, em um primeiro momento, pela “brancura das casas, capelas, igrejas e fortalezas” que à distancia

⁷⁵ Sobre este aspecto, destacamos uma passagem contida em Lisboa (1997), na qual a autora sublinha que, mesmo em face dos estudos científicos e da prática naturalista, a experiência da natureza tropical igualmente é constituída por aspectos desconhecidos e incógnitos. “Apesar de todo o preparo do naturalista viajante e da prática da missão científica já ter certa tradição, a capacidade de observação, de registro e de descrição dos viajantes é desafiada quando o autor itinerante depara com o desconhecido” (LISBOA, 1997, p. 46), assegurando a permanência das dimensões ocultas e misteriosas do mundo natural, cujo reflexo, nos relatos de viagem, incluindo o texto de *Viagem pelo Brasil*, tangencia dimensões ficcionais e frequentemente desloca os limites entre a realidade e a ficção.

eram admiradas (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 43). Tais aspectos da cidade do Rio de Janeiro, combinados ao “azul escuro do mar” e ao “verde vivo” da vegetação local, banhados pela luz tropical e cercados pelos “audaciosos rochedos de formas imponentes”, mostram-se aos viajantes em alternados e renovados cenários até que “a capital do novo reino, iluminada festivamente pelo sol”, enfim evidencia-se por completo à vista dos naturalistas (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 43). “Indescritível sensação apoderou-se de todos nós, no momento em que a âncora deu no fundo de outro continente, e o troar dos canhões, com irrupção da música de guerra, saudou o almejado alvo: feliz conclusão da viagem marítima” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 43).

A estada de Martius e Spix no Rio de Janeiro prolonga-se por aproximadamente cinco meses, entre os meses de julho e dezembro de 1817. Nas páginas iniciais dedicadas à capital imperial, os naturalistas se ocupam de minuciosas descrições a respeito das principais características urbanas da localidade. Em um primeiro momento, não é natureza e muito menos a paisagem poetizada que possuem proeminência no relato de viagem, mas sim os aspectos relacionados à vida cotidiana do Rio de Janeiro. Embora logo nas páginas iniciais seja exibido um panorama da cidade, Martius e Spix o descrevem de modo objetivo e informativo, oferecendo ao leitor elementos gerais característicos do sítio urbano carioca, incluindo os aspectos geográficos, assim como aqueles que dizem respeito à estrutura urbana e à arquitetura local. Se, inicialmente, esta parte do relato de Martius e Spix ocupa-se principalmente das questões relacionadas à esfera social, cultural e econômica, destacamos que, contudo, não se trata de um completo abandono das cenas de natureza. No princípio do relato, a paisagem do Rio de Janeiro, incluindo sua dimensão natural, é por vezes evocada, atuando, porém, como um pano de fundo às descrições e dispersando-se entre os diversos assuntos tratados, conforme nos indica uma passagem em que Martius e Spix nos apresentam uma vista geral da cidade.

O Rio de Janeiro, ou mais propriamente São Sebastião, em geral conhecida pela simples abreviação de Rio, reclina-se à margem da baía, cuja extensão, da cidade em direção norte terra adentro, é três vezes maior que da barra até o ancoradouro. [...] O terreno é em grande parte plano; porém, na extremidade norte, alteiam-se cinco suaves elevações, tão próximas do mar, que deixam espaço para uma única rua à beira-mar; na direção S e SE dominam a cidade diversos morros sobressaindo-se o do Corcovado, coberto de matas (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 48).

Após a conformação desta imagem inicial, os naturalistas irão se ocupar em elaborar considerações acerca das questões sociais, étnicas e culturais. O povo brasileiro, aquilo que

diz respeito a sua origem, a sua formação e a sua fisionomia são objetos de comentários dos viajantes, preocupados em fornecer elementos que contribuam à estruturação de um quadro geral da capital do Brasil. Ao discorrer sobre os principais aspectos exibidos pela população carioca, apesar de reconhecer a acentuada presença de portugueses e de seus descendentes, Martius e Spix destacam a “mistura de cores” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 52), considerando-a como característica marcante dos habitantes e inserindo-a em um contexto de disparidades entre a cultura europeia e a cultura local. Segundo os naturalistas, por um lado, “tanto fez a influência da civilização e cultura da velha e educada Europa para remover deste ponto da colônia os característicos da selvageria americana e dar-lhe cunho de civilização avançada” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 47, 48). Por outro, “a natureza inferior, bruta, desses homens [os negros e mulatos] importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas da sua pátria” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 48). Em grande parte apoiada sobre a oposição entre a realidade europeia e americana – o confronto de dois mundos distintos que é traduzido pelo olhar do viajante – os naturalistas prosseguem na caracterização dos traços socioculturais do Rio de Janeiro, enfatizando ainda a contraposição estabelecida entre as reminiscências do período colonial brasileiro e as influências advindas dos novos tempos vividos pelo Brasil, relacionados à presença da corte no país, a qual, por vezes, é associada às melhorias em diversas áreas que, sob influência do pensamento europeu, contribuiriam à futura instrução e refinamento da população local.

Por mais íntimo conhecimento da índole do povo brasileiro e da sociedade do Rio de Janeiro, acha o viajante, sem dúvida, que essas intenções do governo não foram, ainda que de modo geral, devidamente apreciadas, e que uma constituição colonial de duzentos anos deixou impressão forte demais no caráter do brasileiro, para que ele já pudesse agora dedicar-se com a mesma energia, que distingui o europeu, aos sérios labores da indústria, da arte e das ciências, que asseguram a sorte e o vigor de um Estado (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 54).

Em determinadas passagens de *Viagem pelo Brasil*, podemos visualizar que essa valorização dos aspectos europeus é espelhada em alguns panoramas referentes à própria cidade do Rio de Janeiro bem como de outras localidades. Neles, Martius e Spix encantam-se pelo surgimento, ou, ao menos, pela possibilidade de consolidação, de uma cidade europeia nos trópicos, a qual celebraria o encontro da intelectualidade do velho mundo com a natureza pródiga dos trópicos. Se, por um lado, a Europa representa um modelo cultural, por outro, são ressaltadas as riquezas contidas na natureza brasileira.

Passando por diversos regatos cuidadosamente aproveitados e por morros cobertos de mata nova, alcançamos, finalmente, o terraço do morro, ao longo do qual a água da fonte é conduzida para a cidade. Desenrolou-se sob os nossos olhares uma vista maravilhosa da baía, das ilhas verdes, nela flutuantes, do porto com mastros e bandeiras sem número, e da cidade estendida ao pé dos mais garbosos morros, cujas

casas e torres reluziam ao sol. Longamente nos reteve presos o mágico espetáculo de uma grande cidade europeia, surgida no meio de rica natureza tropical. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 79).

Neste quadro geral sobre o Rio de Janeiro, conforme mencionamos acima, Martius e Spix também fazem referência às questões econômicas e, sobretudo, comerciais, relacionando os principais produtos comercializados, tanto exportados quanto importados, e descrevendo as principais localidades com as quais a capital se comunica, destacando-se, entre elas, alguns países europeus – o caso de Portugal, Inglaterra e França – e também algumas das províncias brasileiras, especialmente, São Paulo, Rio Grande do Sul e Bahia. Embora, não propriamente circunscrito ao âmbito científico dos estudos de botânica ou zoologia, essa menção que fazemos aos assuntos econômicos tratados pelos naturalistas tem como objetivos reforçar a amplitude do relato de viagem e exibir a preocupação dos viajantes em oferecer ao leitor um completo e diversificado panorama da capital brasileira – procedimento que também é efetuado em demais circunstâncias ao longo da viagem, principalmente nas ocasiões em que a expedição visita os mais importantes núcleos urbanos, os quais também serão introduzidos por análises mais gerais a seu respeito, isto é, a partir das quais seja igualmente possível também visualizar elementos sociais, culturais e econômicos.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, consideramos que a paisagem, enquanto experiência sensível do território, somente assume maior importância quando os autores versam sobre os arredores da capital, nos locais assegurados do ruidoso cotidiano urbano. Em uma nítida referência à poética do pitoresco⁷⁶, o trecho que se ocupa das descrições e das incursões realizadas no entorno da residência do cônsul geral da Rússia, o Sr. von Langsdorff⁷⁷, corresponde a uma dessas passagens iniciais em que, pela primeira vez em território brasileiro, a natureza assume a primazia nas cenas paisagísticas, exprimindo o encantamento e o prazer intensos provocados pelos cenários tropicais brasileiros. Dotado de uma privilegiada vista panorâmica da cidade, o local é apreendido sensivelmente pelos viajantes, deslumbrados com as amenidades da natureza que os acolhe – um prazer não apenas contido nas belas formas da natureza, mas na totalidade das impressões sensíveis experimentadas pelos naturalistas: as brisas que refrescam o calor dos trópicos, a luz e o ar

⁷⁶ Para Lisboa (1997), a passagem pelo Rio de Janeiro “tende para uma experiência da integração entre a alma humana e o mundo natural, propiciando sentimentos de prazer” (LISBOA, 1997, p. 99), intimamente relacionada à poética do pitoresco, tanto pela projeção dos sentimentos subjetivos à cena retratada quanto pela vivacidade empregada na descrição.

⁷⁷ Destacamos apenas que a residência de Langsdorff era um conhecido ponto de referência a demais naturalistas e viajantes europeus que passavam pelo Rio de Janeiro. Como salientam os próprios Martius e Spix, frequentemente o local era palco de agradáveis reuniões, incluindo o debate sobre questões científicas. “A troca de comunicações sobre observações e impressões, que a todos nós forceciam a riqueza e a singularidade da natureza, tomava dobrado encanto pela amenidade do ambiente” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 58).

que envolvem os panoramas contemplados, assim como o murmúrio dos riachos que descem pelas encostas. Diferentemente de outras localidades mais próximas ao centro urbano, as cenas de natureza vivenciadas nas imediações do Rio de Janeiro celebram a harmonia do mundo natural, compartilhada pelo observador na experiência da paisagem brasileira, cujo reflexo manifesta-se na exterioridade da natureza poetizada e ecoa na intimidade do viajante, conduzindo o naturalista a uma reflexão igualmente íntima e introspectiva.

Quem não experimentou o encanto do luar na calma das noites, nestas afortunadas latitudes, nem pela descrição mais perfeita poderá sentir a mesma emoção, que tão maravilhosa natureza desperta na alma do observador. Delicada e transparente névoa paira sobre toda a região [...]. Apenas perpassa uma aragem, e as mimosas próximas fecham suas folhas para dormir e ficam quietinhas, ao lado da escura folhagem das mangueiras e das jaqueiras e do etéreo jambeiro; ou então cai súbito vento e ramalham as flores, deixam cair uma perfumada neve; as majestosas palmeiras ondeiam seus leques acima dos telhados sossegados, que elas ensombram, como símbolo amistoso e bonançoso da contemplação da natureza; chiam estridentes as cigarras, os grilos e as pererecas coaxam, em conjunto, continuamente, e imergem, com a sua uniformidade, em suave melancolia. [...] Com o correr do tempo sopram outras aragens embalsamadas, e de contínuo desabrocham alternadas outras flores da noite, derramando quase entontecedoras fragrâncias; ora são dos caramanchões de paulíneas, ora as do vizinho laranjal, ora das moitas cerradas de eupatórias, ora o cacho das palmeiras, que de repente desabotoam as suas flores, e assim se mantêm um fluxo e refluxo de perfumes. Ao passo que o mundo tranquilo das plantas, iluminado aqui e ali por milhares de vaga-lumes como por enxame de estrelas volantes, com as suas exalações balsâmicas, glorifica a noite, resplandece o horizonte incessantemente com os ralâmpagos, elevando a alma em jubilosa admiração às estrelas que no firmamento cintilam em solene silêncio acima da terra e do mar, inspirando-a com noções de maravilhas sublimes. No gozo de tais noites encantadoras e pacíficas, lembra-se o europeu recém-chegado, com saudade, da sua pátria até que a rica natureza tropical se vai tornando para ele uma segunda pátria. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol.1, p. 33).

No capítulo seguinte, dedicado a relatar os demais passeios empreendidos pelos arredores do Rio de Janeiro, intensificam-se as descrições a respeito do prazer proporcionado pela natureza tropical, com destaque, sobretudo, às experiências praticadas nos locais mais afastados da presença humana. Além da consolidação de um olhar poético sobre a paisagem brasileira, baseada no fascínio pela fauna, pela flora e pela geografia locais, destacamos que as cenas naturais progressivamente passam a incorporar também elementos próprios ao olhar do naturalista. Neste caso, não somente é firmado um modo sensível de vivenciar as paisagens, semelhante à postura do poeta ou do pintor, mas também se acrescenta, as contribuições do historiador da natureza, cuja atividade pauta-se, dentre outras atribuições, pela descrição das espécies naturais e pelo registro de demais informações que possam ser colocadas a serviço do conhecimento científico.

O viajante gosta de identificar as suas sensações com as de seus predecessores; assim fomos surpreendidos de modo muito agradável, quando achamos nessas ilhas, no meio de bosques, a *Moraea*, e quando nas sebes fora da cidade avistamos os arbustos da *Bougainvillea brasiliensis* de floração vermelha deslumbrante com a qual Commerson imortalizou o nome de seu comandante. A natureza conserva as suas criações sempre bem, apesar das vicissitudes do tempo, e elas sobrevivem a todos os monumentos da grandeza humana. Neste sentido, é belo o costume na botânica de imortalizar o merecimento e o nome de ilustres pesquisadores pelas próprias flores sempre renovadas (SPIX e MARTIUS, 1981, vol.1, p. 89).

Ao relato caracterizado pela impressão dos sentimentos do fruidor, o qual inaugura as cenas paisagísticas experimentadas em território brasileiro, observamos que paulatinamente emerge uma paisagem igualmente objetivada, passível de certa organização, baseada, fundamentalmente, na observação das formas e dos contornos dos elementos naturais. Em uma passagem intimamente relacionada ao conceito de fisionomia, sobre o qual discorreremos no terceiro capítulo desta dissertação, Martius e Spix demonstram também uma preocupação em sistematizar ou, ao menos, agrupar as espécies vegetais, de maneira a possibilitar o estabelecimento de relações e comparações envolvendo demais regiões terrestres.

Em breve nos vimos cercados de todos os lados por densa vegetação, e gozamos da alternada variedade dos mais belos grupos, que emolduram o curso d'água, entrelaçados por gardênias, bigônias, serjânias e echites floridos. Grande parte da margem da baía está coberta de semelhantes bosques anfíbios, que se estendem profundamente pelo continente adentro, só onde este se eleva acima do nível do mar. Assim como o limite, a partir do qual a vegetação toma feição de determinadas florestas dos Alpes, tem os seus representantes próprios no reino da Flora, também o ponto onde cessam as formas mais baixas e vizinhas do mar, dando lugar à vegetação mais nobre, caracteriza-se por tipos próprios. Fato notável é que as plantas que dão entre os trópicos, em todas as praias do novo e do antigo mundo (*Rhizophora*, *Bruguiera*, *Conocarpus*, *Avicennia*), com as sementes germinando na planta-mãe e com os galhos virados para a terra, pela formação simultânea de raízes de cima, como de baixo, procuram representar no seu plano aquele tipo de vegetação pujante e nobre, que admiramos nestas latitudes.

Do mesmo modo, como toda esta vegetação pertence às praias do mar, também cada um dos rios principais, cuja cabeceira possui uma vegetação mais ou menos característica, também tem uma flora típica ao longo do seu curso até as suas mais longínquas margens, formando assim uma das mais importantes distinções na fisionomia de um rio. Assim encontramos, por toda a parte, nas margens dos colossais cursos do Rio São Francisco, do Tocantins, do Parnaíba, do Amazonas e de seus afluentes, determinados tipos, que dão nota característica de sua formação vegetal e são de destacado interesse para o pesquisador das relações geográficas no reino das plantas, visto eles constituírem a base de cada flora particular (SPIX e MARTIUS, 1981, vol.1, p. 90).

Neste percurso, que inspira e estimula os diversos sentidos da experiência naturalista, simultaneamente consolida-se a experiência do prazer contido nos passeios pela mata tropical. O encantamento despertado pela natureza brasileira, baseado na exuberância dos cenários tropicais, supera as lembranças da velha Europa, até mesmo em seus cenários sublimes – “as cascatas de Nápoles e de Tívoli” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 83), incentivando inclusive comparações com as tradicionais referências pictóricas paisagísticas ou com a arte dos jardins. Se, por um lado, a magnificência de contornos, texturas e cores fornece rico subsídio à prática do jardinismo, o qual “poderia criar uma maravilha de variedade e novidade de formas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 84), por outro, a variação de luminosidade, determinando as variadas tonalidades do céu e o contraste entre as massas arbóreas, dão “à paisagem tropical um encanto que falta nas próprias obras de um Salvator Rosa e de um Claude Lorrain” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 93). Tudo se passa como se, diante dos “fascinantes convites da bela natureza” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 79), tão logo os viajantes deixam o centro urbano do Rio de Janeiro e afastam-se do ruído das ruas e da gente,

Martius e Spix estejam "como que enfeitiçados no meio de pujante natureza estranha" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 79). Em diversos cenários, prosseguem as descrições de uma natureza tão variada quanto majestosa, espelhada nas palavras de profunda admiração dos naturalistas, os quais se vêem cercados pelos encantamentos naturais. "Ora passarinhos de diversas cores, ora deslumbrantes borboletas, ora insetos de maravilhosas formas [...] ora plantas do mais lindo aspecto, espalhadas pelo estrito vale e pela rampa suave do morro, seduziam a nossa vista" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 79).

Apesar do encantamento pela paisagem brasileira residir na beleza e na imponência do mundo natural, é válido ressaltar que, até esse momento da expedição, Martius e Spix percorrem um território no qual ainda é possível avistar fragmentos de civilização. Em outras palavras, as incursões realizadas no entorno do Rio de Janeiro não correspondem a uma vivência de completa imersão na vastidão e na solidão da natureza agreste, como verificaremos em outros trechos da expedição. Neste território situado entre os extremos da vida urbana da capital imperial e da natureza primitiva do sertão brasileiro ou da floresta equatorial, as propriedades rurais e as áreas destinadas aos cultivos de gêneros agrícolas justamente demonstram que os naturalistas ainda se situam em um território também moldado pela cultura humana.

Em Piedade, um lugarejo que consta de diversas casas espalhadas e de capela, distante apenas uma milha de Poro da Estrela, saímos das cercas espessas ao longo da estrada, para uma planície verde limitada com jardins, roças e campos, sobre a qual justamente se derramavam agora os raios deslumbrantes do sol matutino, ao passo que no fundo a maciça cadeia da Serra dos Órgãos, ainda estava envolta na escuridão da mata não iluminada. Solene, suave tranquilidade pairava nestes sítios aprazíveis, que parecem haver sido criados para o gozo da contemplação serena e solitária da natureza (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 92, 93).

Assim como relativizamos os primeiros contatos com a natureza do entorno do Rio de Janeiro, também ponderamos que, embora predominem os trechos que dizem respeito a uma natureza amena e harmoniosa, já no início da viagem, os naturalistas igualmente anunciam parte das dificuldades que a expedição teria de enfrentar ao longo do deslocamento pelo território brasileiro. Neste sentido, Martius e Spix sublinham algumas das influências desfavoráveis da natureza, as quais colocam em risco a atividade do naturalista durante as sistêmicas coletas dos espécimes naturais. "Sobretudo é doloroso o prejuízo que esses bichos [as baratas] causam ao naturalista; frequentemente se encontra a coleção, que se havia fechado muito bem e se julgava bem segura dependurada à parede, reduzida a nada, numa só noite" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 103). Ademais, ainda sobre os obstáculos que teriam de ser contornados pelos viajantes, destacamos que determinadas práticas e ocorrências cotidianas, desvinculadas do âmbito da natureza brasileira e em parte impulsionadas pelos

hábitos e costumes locais, também serão objeto de críticas e diversas observações temerárias no decorrer dos trajetos efetuados, como, por exemplo, o transporte efetuado pelas tropas de mulas que, por vezes, expõem as cargas a imprevistos irreparáveis, tendo em vista a proteção inadequada do carregamento e a condução feita pelos tocadores inábeis.

Retornando novamente ao âmbito da apreensão e representação estética da natureza, salientamos que a paisagem no entorno do Rio de Janeiro igualmente delineia o mundo natural em seu esplendor. Não apenas contida nas suas formas visíveis, a natureza considerada enquanto paisagem, isto é, como um conjunto de natureza contemplado esteticamente, revela a dimensão natural em sua grandiosidade. Em uma longa passagem dedicada a descrever os arredores da Fazenda Mandioca, propriedade do Sr. Langsdorff e localizada na região da Serra dos Órgãos, Martius e Spix, ao tecer considerações sobre o interior do mato virgem, tornam a expressar o encantamento pela natureza local – "as matas densas, que existem como testemunho da força criadora do Novo Continente na sua selvageria, e ainda não profanadas pelo homem" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 93). Nessas áreas, contíguas às áreas outrora cultivadas e preparadas para o plantio do milho, do feijão, do café ou de outro alimento, os naturalistas afirmam a possibilidade do viajante de sentir "a frescura europeia", decorrente do clima serrano, "ao mesmo tempo em que avista um painel de máxima opulência", traduzido na eterna sucessão de nova vegetação que "impele as árvores para alturas majestosas" enfeitadas por abundantes e sempre renovados "parasitas verdes e floridos" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 93). Em meio à reunião de distintas espécies vegetais, o naturalista atesta a diversidade do mundo natural, demonstrada pelos conjuntos de árvores, intercalados por distintas espécies que conformam, no interior da floresta, um panorama das mais variadas cores e formas.

As cesalpínias de rica floração, as arejadas folhas do loureiro, as geofréias e andiras de tronco alto, as árvores de sabão com suas folhas lustrosas, as esbeltas cedrelas, as ormósias de folhas penadas, as tápias de casca que cheira fortemente a alho, a maina e milhares de árvores ainda desconhecida estão reunidas em ordem variada (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 94).

Além das árvores, arbustos e forrações também enfeitam o cenário da mata tropical. "Desviando-se o olhar das figuras altivas daquelas mais velhas habitantes da floresta virgem para as mais modestas e baixinhas que revestem o solo de verde espesso, fica-se maravilhado com o esplendor das flores que aqui vicejam em grande variedade" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 93). Tomados em conjunto, "todos esses magníficos produtos de terra tão nova combina-se num quadro que mantém o naturalista europeu num contínuo e alternado estado de assombro e êxtase" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 95).

Além do reino vegetal, também os animais são parte representativa deste panorama natural. Assim como afirmam a grande variedade de espécies vegetais, Martius e Spix destacam o espetáculo conformado pelo conjunto das criaturas que se mostram aos naturalistas no decorrer das horas, desde os primeiros raios irradiados pelo sol até o cair da noite – "o naturalista para aí transportado pela primeira vez, não sabe o que mais admirar, se as formas, os coloridos ou as vozes dos animais" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 93). Em um quadro delineador da plenitude da vida que paira sobre a mata brasileira, os viajantes mostram-se encantados pela possibilidade de contemplar o ritmo da natureza, expresso na intensa atividade dos seres naturais, somente interrompida nos momentos mais quentes do dia "em que todos os viventes [...] procuram sombra e sossego" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 95). Como se expressassem uma harmonia com as forças mais grandiosas da natureza, representadas pelo brilho do sol, diferentes espécies animais se sucedem aos olhos dos viajantes.

A manhã é anunciada pelo urro dos bugios, as notas altas da perereca e do sapo [...]. Logo que o sol nascente dissipa os nevoeiros que o precedem, todas as criaturas regozijam-se então com o novo dia. [...] Daí por diante tudo se agita em plena vida. [...] Outros pássaros das mais raras formas e da mais brilhante plumagem, voam sós ou em bandos, nas perfumadas moitas. Os papagaios verdes, azuis ou vermelhos, em bandos nas copas das árvores, ou voando para as roças ou para as ilhas, enchem o ar com sua galhada. [...] Enquanto todos os seres vivos festejam a beleza do dia com movimento e canto, zunem os colibris delicados, cujo colorido suntuoso rivaliza com o fulgor dos diamantes, das esmeraldas e safiras em redor das mais pomposas flores. Ao pôr do sol, volta a maioria dos animais ao sossego; somente o elegante veado, o esquivo pecari, o assustadiço aguti e a anta trombada, ainda andam pastando por aí; os quatis e marsupiais, os pérfidos felinos deslizam de emboscadas atrás da caça, na escuridão das brenhas, até que, finalmente, o bugio rugidor, a preguiça que parece clamar por socorro, os sapos ferreiros e os grilos chiadores fecham o dia com o seu triste canto; o chamado do macuco, da capoeira, do curiango e as notas de baixo do sapo-boi anunciam a chegada da noite. Milhares de vaga-lumes começam então, como fogos-fátuos, a luzir aqui e ali, e esvoaçam como fantasmas os morcegos sugadores de sangue, na profunda escuridão da noite tropical (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 95-98).

Figura 27

Rio de Janeiro (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 28

Fazenda da Mandioca (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

A viagem por Minas Gerais e as visitas às regiões ao redor de Vila Rica e do Distrito Diamantino⁷⁸

Assim como as passagens de *Viagem pelo Brasil* que narram o percurso de Martius e Spix pelo sertão brasileiro, o interesse pelos trechos que dizem respeito à região das Minas Gerais está relacionado ao desvelamento de sucessivos quadros paisagísticos que tanto reforçam a validade de tratarmos a paisagem no campo da estética, aspecto central deste trabalho, quanto são indicativos da progressiva força expressiva que esta experiência sensível adquire conforme os naturalistas penetram no interior do território brasileiro. Embora durante a estadia no Rio de Janeiro, especialmente nos passeios empreendidos nos arredores da capital imperial, também seja possível observar os contornos que a vivência sensível da paisagem assume diante da natureza brasileira, como destacado no tópico anterior, as incursões pelo Brasil central parecem tonificar este modo de apreender esteticamente o território, na medida em que a paisagem, em diversos trechos, é considerada como fonte de conhecimento e, igualmente, de profundas emoções. Ao deslocarem-se por diferentes regiões, Martius e Spix prosseguem com suas investigações sobre a natureza e a civilização brasileiras, envoltos por uma paisagem poetizada, cujos cenários inspiram variadas sensações, incluindo desde amenidades até terrores efetivos, infundindo no ânimo dos viajantes os sentimentos por uma natureza bela, sublime e terrífica.

Como mostra dessa paisagem estetizada que constantemente descortina-se aos naturalistas e progressivamente intensifica-se no texto, destacamos a validade de abordarmos os trechos dedicados aos deslocamentos e às incursões realizadas nas proximidades das principais vilas e distritos mineradores. Se, por um lado, nas passagens acerca da estadia dos viajantes nestes centros urbanos, predominam as descrições sobre a economia e a sociedade, com destaque ao exame dos métodos empregados na extração das riquezas minerais. Por outro, à medida que os naturalistas se distanciam das vilas, assim como observamos no caso da passagem pelo Rio de Janeiro, a paisagem evidencia-se em quadros poéticos sobre a experiência da natureza brasileira. Assim sendo, a fim de apontar a intensificação da experiência paisagística em simultaneidade ao decurso da expedição, nos dedicaremos aos seguintes momentos: a viagem à Vila Rica e as incursões realizadas no seu entorno, o deslocamento ao Distrito Diamantino e, finalmente, o trecho final do trajeto por Minas Gerais, quando Martius e Spix já se aproximam dos arredores do Rio São Francisco.

⁷⁸ Atuais Ouro Preto e Diamantina.

Cronologicamente, no curso da expedição, a passagem pelos domínios de Minas Gerais ocorre após as incursões pela província de São Paulo, ocupando grande parte do primeiro volume, assim como o início do segundo volume de *Viagem pelo Brasil*. De maneira geral, podemos considerar que o trajeto que leva os naturalistas à Vila Rica é, em grande parte, marcado pelo desejo de alcançar, já no fim do período de chuvas, o “coração da afamada terra do ouro” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 207). Atuando como estímulo aos viajantes, Martius e Spix contornam as dificuldades impostas durante o percurso visando, justamente, ao encontro com esse território das maravilhas mineralógicas, cuja expectativa, com frequência cada vez maior, evoca paisagens definidas pelas formas e pelos contornos da bela natureza tropical, a qual, notadamente, se afirma quando os naturalistas já se encontram além dos limites do território paulista⁷⁹.

Apesar desse encantamento com o mundo natural, o início da viagem à Vila Rica, após as visitas às imediações de Sorocaba, à Real Fábrica de Ferro São João do Ipanema, é definido por paisagens que encerram alguns cenários lúgubres, caracterizados pelas descrições que sucessivamente narram as dificuldades enfrentadas pelos viajantes. “Quem nunca longe da Europa teve que sustentar tais lutas contra o tempo e os caminhos, e, além disso, preocupar-se pelo transporte de materiais importantes, não poderá avaliar as canseiras de tais viagens.” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 178). Neste sentido, nas proximidades de Itu, Martius e Spix relatam a vivência de uma natureza “inclemente e sombria”, caracterizada pela vegetação formada por “grandes e fechadas touceiras de bambu”, “semelhante a dos pontos mais altos da Serra do Mar”, e composta por “grandes blocos de rocha, soltos e arredondados”, a qual, somada às intensas chuvas e ventanias, torna ainda mais penosa a transposição do relevo montanhoso (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 176). Na região de Atibaia e Bragança, os bosques escuros e os vales estreitos das altitudes cada vez mais elevadas, combinados às araucárias que acentuam a feição sombria da paisagem, infundem nos naturalistas os sentimentos de uma natureza triste e melancólica, cujo aspecto é reforçado pelos vestígios dos esparsos povoamentos que ocupavam a região “Afora alguns miseráveis ranchos, habitados por mamelucos e outra gente de cor, não se encontrava vestígio do homem nestas terras solitárias” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p.177).

⁷⁹ Novamente, com intuito de reforçar as diferentes dimensões e os variados objetivos das expedições naturalistas, salientamos que não apenas nesta, mas também em outras passagens, observamos que os naturalistas baseados em um conhecimento prévio da região a ser percorrida, anunciam determinadas expectativas e antecipam cenários, colaborando, em alguns casos, para a emergência de “uma paisagem útil”. Definida, segundo Sússekind (1990), pelo desejo de contato com determinados “objetos e espécimes a serem colecionados e registrados”, tais experiências diferenciam-se de uma vivência espontânea e imprevisível do território e da natureza (SÚSSEKIND, 1990, p. 114).

Apesar do destaque atribuído às descrições das cenas paisagísticas, ressaltamos que, sistematicamente, Martius e Spix versam sobre os principais traços da população dos diversos vilarejos percorridos pela expedição. Sob o olhar do viajante europeu, por diversas vezes, o caráter e a condição em que se encontram os habitantes locais, desde os mais miseráveis até as camadas sociais mais favorecidas, coadunam com alguns dos quadros paisagísticos que entristecem os naturalistas. Na viagem a Minas Gerais, as “poucas e miseráveis cabanas [...] nestes ermos sombrios” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 178), assim como as lavras de ouro que sulcam o solo e desnudam as encostas, imprimindo à paisagem “um aspecto de destruição selvagem” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p.182), são exemplos dessas correspondências entre o mundo dos homens e o mundo natural, as quais influenciam a experiência e a representação da paisagem. Como observaremos mais adiante, demais trechos revelam essa confluência de elementos, a qual, mesmo não estando restrita somente ao âmbito da natureza, se torna decisiva para as impressões e descrições paisagísticas.

De modo contrário aos momentos angustiantes, normalmente associados aos vales de pouca luz, aos capões de mata fechada, às abundantes chuvas que obrigam o percurso sobre o solo encharcado, aos animais selvagens e a demais infortúnios vivenciados pelos naturalistas, à medida em que a tropa se desloca pelo interior do território brasileiro e alcança as proximidades da fronteira com o território de Minas Gerais, emergem cenários cada vez mais aprazíveis e pitorescos, nos quais a paisagem assume distintos contornos e exhibe aos naturalistas uma fisionomia renovada.

O viajante, que vai de São Paulo para Vila Rica, facilmente notará, com observação mais rigorosa, que a feição geral da região se vai pouco a pouco mudando, depois de haver transposto o divisor de águas que, para o sul, dirige as do Rio Grande, e, para o norte, as do São Francisco. Ao passo que o Rio Grande, ao troar do tumulto de sua queda, se despede aqui, por assim dizer, da montanha nativa, para se dirigir às regiões baixas a oeste, prepara o viajante, ao mesmo tempo, para grandiosos panoramas, que o esperam, quando ele prossegue além para o norte. As montanhas se vão tornando mais altas e escarpadas, os vales mais profundos; rochas maciças nos cumes ou no vale interrompem mais frequentemente as lindas encostas verdes e as campinas; as fontes precipitam-se mais rápidas embaixo; ora o viajante se acha em alto ponto de vista, de onde descortina panorama da maior diversidade de cumes isolados e vales profundos, ora se vê fechado entre paredes de montanhas, ameaçadoramente abruptas. Tudo vai se tornando sempre mais verdadeira feição alpina, heróico-romântica (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 193).

Já na província de Minas Gerais, perpassada a estação das chuvas, os pesquisadores vislumbram serras “belamente revestidas de vegetação” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 185) e experimentam “agradável frescura e tranquilidade” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 189), cuja contemplação e vivência reavivam nos viajantes as lembranças dos contrafortes alpinos. Apesar de remeter às montanhas europeias, na paisagem montanhosa mineira “não se tem a impressão dos altos Alpes europeus sublimes”, mas, “ao contrário, o característico

destas paisagens é de grandiosidade, a par de simplicidade e suavidade" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 190). Assim, os outeiros de Minas Gerais não são formados por "abismos tremendos ou gigantes píncaros, dispostos em escarpas ameaçadoras", mas apresentam "lombadas planas, longamente extensas" que tranquilizam a vista do observador "ante o aspecto agradável de vales não muito profundos [...] sobre cujos pendores suaves correm aqui e ali claros regatos" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 190). Adornados por "agradáveis campos ervosos", as montanhas que harmoniosamente compõem a paisagem são palco de uma vegetação igualmente maravilhosa que, através da riqueza e diversidade de suas belas cores e formas, inspira o naturalista nas suas pesquisas fisionômicas.

Há inúmeras espécies, todas arbustos baixos, cujas numerosas hastes finas e folhentas são cobertas de flores de agradável vermelho e violeta. Imponentes caules de velósias azuis e barbacênias, variedades representantes da família das Liliáceas, ornamentam sobretudo os cumes pedregosos. da família das gencianas, avistamos muitas espécies de lisiantas, que faz lembrar a igualdade de distribuição de certas famílias por regiões muito distantes (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 190).

Dentre "os atrativos da viagem por regiões, cuja beleza e interesse pareciam a cada passo ir crescendo" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 186), os naturalistas afirmam seu interesse pela mineralogia do local, a qual, ao lado da vegetação, constantemente é referenciada. "Todas essas montanhas, cuja consistência fundamental é, sobretudo, o itacolomito, contêm em ambas as suas escarpas as mais ricas jazidas do metal precioso" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 192). Em consonância com as amenidades da natureza, Martius e Spix atravessam vilarejos que igualmente celebram esse encantamento com a região. Em oposição aos degradados e esquecidos povoados de outrora, os naturalistas visitam vilas associadas a um maior desenvolvimento econômico, social e urbano, fazendo com que o viajante se veja "com prazer, em uma pequena cidade comercial, principalmente depois das tão longas privações da viagem no interior" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 206). Na vila de São João d'El Rey, localidade ladeada por diversas montanhas e cortada por um pequeno rio, com suas "numerosas casas de um branco deslumbrante", os naturalistas contemplam "um aspecto de beleza romântica" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 194). Além das "ruas, calçadas, belas igrejas guarnecidas com pinturas de artistas nacionais", as "lojas fornecidas de todos os artigos de luxo e do comércio europeu [...] indicam a riqueza do lugar que, por suas transações com o sertão, é considerado entre os mais animados do Brasil" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 194).

Após o trecho que descreve a estadia em São João d'El Rey, o texto prossegue com demais cenários relacionados aos encantamentos com a paisagem, traduzidos pela ideia de uma "região romântica" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 196) que sucessivamente

"desenrola aos olhos do viajante, a cada passo, novos objetos de maior interesse" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 198), e afasta, temporariamente, as dificuldades vivenciadas na floresta sombria e úmida. "Chegando das matas virgens tenebrosas das baixadas para esses campos livres e abertos, como se reanima o espírito do viajante" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 198)! Durante o caminho até Vila Rica, entremeado por descrições acerca dos diferentes aspectos dessa natureza encantadora, não somente composta pelas mais variadas espécies vegetais e animais, mas também dotada de significativas riquezas minerais, o fascínio dos naturalistas pela paisagem mineira parece alcançar sua máxima expressão quando Martius e Spix, já no termo da viagem à região mineradora, relatam as primeiras vistas do monte Itacolomi que, "ensombrado na base pela negrura das matas, e destacando-se de todos os vizinhos com o seu píncaro rochoso e nu, domina toda a região" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 201). Diante "da feição sombria e grandiosa" da montanha, novamente os viajantes evocam a herança transmitida pelos pintores de paisagem – "o pincel de um Salvator Rosa ou de um Claude Poussin" – os quais, com sua habilidade, poderiam registrar a "maravilhosa mudança de luz, desde a mais ofuscante claridade do sol até à negrura da mais tenebrosa sombra" que predominava sobre a paisagem (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 201). O descortinamento do Itacolomi espelha ainda a sintonia dos pesquisadores com a natureza que os cerca, uma vez que ambos são animados por uma atmosfera que inspira uma admiração profunda e austera. "A natureza parecia celebrar conosco com seu grave silêncio, o estado de alma que nos empolgava, diante do magnífico panorama" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 201). Já no alto, após a subida pelas encostas mais elevadas da montanha, Martius e Spix desfrutam de "indizível contentamento" ao observarem "o primeiro plano da já muito almejada Vila Rica" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 201).

Os cenários de beleza e sublimidade, os quais progressivamente passam a predominar nas paisagens do interior mineiro, também estão presentes em diferentes trechos do relato que dizem respeito ao entorno de Vila Rica, nas incursões que Martius e Spix realizam pela região. Se grande parte do texto sobre a estadia dos viajantes na capital da província de Minas Gerais trata da sociedade, da geografia e da economia locais, com destaque para os estudos acerca das características físicas do solo e dos métodos de exploração do ouro, a paisagem, enquanto experiência e representação estéticas do território, volta a ter a primazia no relato de viagem nos capítulos seguintes, dedicados à visita dos naturalistas às margens do rio Xipotó e aos arredores da Serra do Caraça.

No primeiro caso, a paisagem, através da qual Martius e Spix se deslocam em busca dos indígenas que habitam as matas do entorno de Vila Rica, é fortemente marcada pelas impressões de uma natureza horrível e impiedosa, em que a experiência do sublime frequentemente converte-se em terror e medos efetivos. O clima de tensão que perfaz a expectativa do encontro entre o europeu e o habitante primitivo americano possui correspondência no modo pelo qual os naturalistas vivenciam e representam os cenários naturais percorridos. Em oposição ao encantamento que envolve a expedição na chegada à Vila Rica, em grande parte associado ao caminho pelas porções mais elevadas e ensolaradas do território, o deslocamento até a região às margens do rio Xipotó, onde habitam os índios Coroados, é acompanhando de impressões tétricas, experimentadas a partir dos vales escurecidos pela mata fechada e reforçadas pela ameaça de ataques indígenas ou de escravos fugitivos. Ao contrário dos harmoniosos panoramas que Martius e Spix relatam no caminho pelas encostas mais elevadas do Itacolomi, são retomados, embora com maior força expressiva, quadros paisagísticos semelhantes àqueles vivenciado no início da viagem à Vila Rica, citados no início deste tópico quando a expedição deslocava-se nas proximidades da fronteira das províncias de São Paulo e Minas Gerais. Conforme relata o texto de *Viagem pelo Brasil*, os viajantes seguem por "um labirinto de montanhas [...] cobertas de mato", entre as quais "serpenteiam vales profundos e escuros" – “quadro sombrio que ainda mais tétrico se apresentava pela melancólica solidão [...] e pela frequência das cruzes na estrada, lembrando os trucidados por negros fugidos" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 218). No trecho destacado abaixo, que antecipa o primeiro encontro com os índios, vislumbram-se expressões da natureza terrífica que envolve os viajantes, os quais somente após terem superado os obstáculos e os riscos eminentes que os ameaçavam, enfim gozam do panorama sublime que a vastidão da floresta, já em um segundo momento, à distância os oferecia.

A formação de gnaíse e de granito, que aqui aflora, em alguns lugares, lembrou-nos ainda mais do que antes, junto com o gênero de vegetação, que havíamos saído da região alpina do micaxisto e do xisto argiloso e dos campos abertos, e que de novo alcançávamos a região da Serra do Mar. A picada ficou tão estreita, que a custo passava uma mula atrás da outra; escura como o inferno de Dante fechava-se a mata, e cada vez mais estreita e mais íngreme, a vereda nos levou por labirínticos meandros, a profundos abismos, por onde correm águas tumultuosas de riachos, e, ora aqui, ora ali, jazem blocos de rocha solta. Ao horror, que esta solidão agreste infundia na alma, acrescentava-se ainda a aflitiva perspectiva de um ataque de animais ferozes ou de índios inimigos que a nossa imaginação figurava em pavorosos quadros, com os mais lúgubres pressentimentos. Indizível foi, portanto, o nosso alívio, quando chegamos, finalmente, ao outro lado da Serra de São Geraldo, e vimos luzirem cada vez mais os vislumbres do dia. Depois de havermos vencido parte do caminho abrupto, parecido a um rego, olhamos por cima a extensíssima mataria, limitada a sudoeste pela Serra da Onça, igualmente coberta de mato (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 220).

Assim como observamos acima, destacamos que, em diferentes passagens situadas ao longo desse trecho do relato de viagem, ocupado em descrever os primeiros contatos com os

povos indígenas, as cenas de natureza sucessivamente revelam o deleite manifestado em relação à paisagem brasileira, fundamentado, grosso modo, sobre a alternância de sentimentos experimentados por Martius e Spix, cuja expressão é revestida, ao mesmo tempo, de prazer e desprazer, admiração e medo, ou ainda, atração e repulsa. Por um lado, as "florestas virgens, densamente entrelaçadas, em cujo interior reinam trevas quase eternas, são de encher a alma com arrepio e pavor", por outro, "lindos rincóforos, borboletas, novas aves silvestres e diversos raros mamíferos [recompensam] o zoólogo que", assim como o botânico, é fascinado pela riqueza natural dos trópicos (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 222). "A magia daquele ermo e a maravilhosa riqueza da mata", na qual habitam os Coroados, animam os viajantes, cujo ânimo, "oscilante entre enlevos de prazer e sensações de temor", contempla a "trevosa mata virgem" e as "ricas guirlandas das mais belas trepadeiras e parasitas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 223)⁸⁰.

Tendo em vista esta alternância de sentimentos verificados na experiência da paisagem mineira, apontamos que os bosques escuros e os vales sombrios perpassados por Martius e Spix no caminho ao encontro com os povos indígenas são progressivamente substituídos por cenários encantadores, os quais novamente passam a predominar nos demais passeios realizados pelos arredores de Vila Rica. Nas excursões que os naturalistas empreendem por mais elevadas altitudes, em meio às montanhas que emolduram as vilas e os demais povoados da região, os pesquisadores animam-se em partir “das matas tenebrosas e voltar aos campos agradáveis” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 240). Por entre os conjuntos de morros e serras de semelhante feição situados próximos a Vila Rica, dentre os quais novamente se destaca o Itacolomi – “o mais alto monte da comarca de Ouro Preto” e “o centro de um grande sistema de montanhas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 243) – os naturalistas

⁸⁰ Embora já tenhamos citado o embate cultural que se estabelece entre o europeu e as demais etnias que habitavam o Brasil, especialmente, o negro e o índio, cabe destacar que este trecho do relato, o qual descreve os contatos iniciais da expedição com os índios brasileiros (Coroados, Coropós, Puris, entre outros grupos), encerra um importante registro da forma por vezes depreciativa através da qual os naturalistas, em muitas passagens, se referem aos povos autóctones do Brasil. Conquanto esta dissertação verse acerca da paisagem e do modo sensível através do qual ela é apreendida e expressa, sublinhamos que algumas descrições dos naturalistas sobre as civilizações indígenas representam tão fortemente o conflito cultural estabelecido que consideramos, ao menos, fazer breve menção ao assunto, conforme a passagem destacada a seguir. Ainda em Minas Gerais, na partida da aldeia dos Coroados, Martius e Spix mencionam os dois jovens indígenas que, segundo os naturalistas, "com cachaça e a esperança de voltarem como capitães, com vistosas fardas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 240) aceitam acompanhar o prosseguimento da expedição. Ainda segundo os viajantes, "dava vontade de rir ao ver o efeito que um uniforme reluzente produz nesses homens da selva. Vestiram com ele um dos índios, puseram-lhe à cabeça o chapéu agalado e colocaram diante dele um espelho. Perplexo e orgulhoso, mirou-se ora a si mesmo ora a sua figura no espelho, e apalpava o novo fato e o espelho de todos os lados; embora não pudesse compreender o feitiço, contudo parecia que um sentimento de vaidade satisfeita vencia todas as dúvidas. Desse momento em diante, estava tomada a resolução, e ele mostrava prazer em acompanhar-nos. O índio acostumou-se logo conosco, acompanhou-nos em grande parte da viagem, e, por sua dedicação, lhe demos o nome de Custódio" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 240).

tornam a experimentar os prazeres da paisagem tropical, cuja riqueza, aos olhos dos viajantes, funda-se, mais um vez, na beleza de suas formas e na riqueza e diversidade de seus elementos.

Neste sentido, alguns trechos que relatam a passagem de Martius e Spix pela Serra do Caraça permitem reiterar o fascínio que a natureza da região montanhosa de Minas Gerais volta a despertar nos viajantes. Nas paisagens campestres mais selvagens ou naquelas em que a natureza se combina às obras humanas, os naturalistas revivem os encantamentos proporcionados pelas belezas naturais, as quais, em variadas formas e cores das distintas espécies, se mostram aos pesquisadores. No caminho ao "sítio paradisíaco" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 250) do Hospício da Mãe dos Homens, subindo as encostas cada vez mais íngremes, os viajantes já nos dão mostras das belezas que experimentam nas porções mais elevadas, traduzidas pelas "plantas de formas sempre mais estranhas" que os acompanham na ascensão da montanha, ou ainda, pela alternância verificada entre os "outeiros cobertos de arvoredos escuros e profundos sulcos", as "risonhas encostas de pasto", os "píncaros de rocha de um branco deslumbrante", as "fontes ruidosas" e as "cerradas moitas de fetos, orquídeas e aráceas" que parecem convidar os passantes ao repouso (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 248, 249). "Toda a natureza respira aqui contentamento, e uma indizível sensação de bem-estar que enche a alma do viajante" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 249). Diferentemente das palhoças ou das edificações rústicas que conformam muitos dos vilarejos espalhados nos ermos do Brasil central, o conjunto formado pelo hospício é descrito como um "aprazível edifício" e uma "habitação solitária de piedosa contemplação" que, juntamente com o convento, compõem um conjunto de "agradáveis impressões" distribuídas no magnífico panorama (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 249).

Conforme mencionamos, é interessante destacar que, assim como em demais passagens, neste trecho do relato, a paisagem tanto reflete a admiração pelas riquezas da natureza local quanto confirma a projeção das possibilidades anteriormente estabelecidas. Isto é, em simultaneidade aos encantamentos proporcionados pela beleza e diversidade do mundo natural, Martius e Spix novamente parecem confirmar uma expectativa prévia às incursões realizadas, baseada, neste caso, na reputação da região enquanto área de ocorrência de riquezas minerais. Animados pelas pesquisas mineralógicas, cujo estímulo é refletido nas inúmeras anotações, considerações e registros a respeito das rochas e dos minerais que compõem o relevo local, a paisagem é, ao mesmo tempo, resultado de descobertas e de confirmações. Se no início deste tópico dedicado à viagem de Martius e Spix a Minas, citamos que o percurso estava envolto por uma espera ansiosa pelo encontro das regiões de

incidência dos minérios, neste ponto da travessia, podemos afirmar que não somente são confirmadas as expectativas, mas também se eleva a ansiedade por novos passeios nas áreas do Distrito Diamantino. "Não sem emoção profunda, deixamos a romântica região e os habitantes amigos, hospitaleiros, da nossa inesquecível Vila Rica, a fim de passarmos da terra do ouro para a dos diamantes" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 1, p. 251). Como veremos abaixo, dispostas em estrutura semelhante àquela empregada nas passagens dedicadas às excursões pelos arredores de Vila Rica, os trechos que abordam as incursões nas áreas de ocorrência e exploração do diamante também estão repletas de exaltações à natureza brasileira, conformando paisagens igualmente encantadoras e magníficas.

Dessa forma, voltando nossa atenção às passagens que relatam este envolvimento sensível com a paisagem dos trópicos, logo na saída de Vila Rica, já saudosos, Martius e Spix despedem-se do Itacolomi sobre o qual lançavam seus derradeiros olhares. "Entre pinturescos outeiros, ao sopé do majestoso Itacolomi" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 17), os naturalistas findam a estadia na capital de Minas Gerais e partem rumo a outras regiões do interior brasileiro. No caminho que os leva até o Distrito Diamantino, os viajantes sucessivamente se deparam com os quadros da natureza pródiga que lhes oferece mostras de diversas riquezas. Em Caeté, um pequeno vilarejo próximo à Sabará, Martius e Spix extasiam-se com a Serra da Piedade e empreendem uma excursão com objetivo de investigar a exuberante natureza que se insinuava aos viajantes. "Gramíneas, samambaias, bambu arbustiforme e isoladas árvores anãs", além de "belas árvores do campo" cobrem a montanha "isolada no vale" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 20). Em sua base, "xisto quartzítico, sobre o qual, em muitos lugares estão jazidas de micaxisto, contendo ferro, e de magnetita" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p.22) complementam as principais observações propriamente científicas elaboradas pelos pesquisadores. No mais, nesta passagem que, mais uma vez, evidencia a proximidade entre o estudo científico e a experiência sensível do mundo natural, os naturalistas relatam o "soberbo panorama que se descortina do alto dessa montanha, de, mais ou menos 5400 pés de altitude" em cujo entorno estão dispostos, "como gigantes", o Pico de Itabira, a Serra do Caraça, a Serra da Lapa, entre outras formações. "Perante tais perspectivas de pontos altos", prosseguem os viajantes, "a alma do observador [...] vagueia enlevada em visões, e, fitando por cima dos campos, montes e habitações dos homens, consagra os lugares, que já por natureza dominam as regiões longínquas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 22). Perpassadas as solitárias matas dos vales e alcançadas novamente as altitudes mais elevadas, a natureza, especialmente em suas formações

montanhosas mais exuberantes, volta a oferecer cenários que espelham a magnificência do mundo natural, tal qual nos atesta "o panorama da majestosa Serra do Caraça, com seus penhascos brilhantes como prata, aos raios do sol" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 22) .

Intercalados com trechos de natureza inspiradora e melancólica, entre cumes e vales, Martius e Spix transpõem os limites do "tão ardentemente almejado" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 27) Distrito Diamantino. Tão logo adentram nos limites das terras consagradas à exploração dos diamantes e demais riquezas minerais, os naturalistas oferecem ao leitor uma valiosa passagem à qual atribuímos a capacidade de revelar plenamente o prazer estético proporcionado pela experiência da paisagem brasileira intensificado neste trecho da expedição científica. "Mas na região que cavalgávamos agora, parecia que todas essas formas [os diferentes arranjos de vegetação que, até então, haviam sido observados] se houvessem harmonizado num todo encantador" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 27). Ao longo de quase uma página, o texto dos autores, situado no momento da chegada ao Distrito Diamantino, consagra o encantamento pela região mineira, ao mesmo tempo em que nos permite observar as variadas referências ao modo pelo qual Martius e Spix representam a paisagem. Conforme mencionado, a partir do texto de *Viagem pelo Brasil*, além de visualizarmos o enlevo proporcionado pelo mundo natural, podemos reconhecer associações aos aspectos estéticos e filosóficos que balizam a maneira através da qual a paisagem se manifesta no decorrer do relato – assunto tratado no terceiro capítulo desta dissertação. Neste sentido, mediante a vivência sensível da paisagem brasileira, experimentada diretamente pelo sujeito que tanto projeta seu sentimento sobre o território quanto assevera as impressões da natureza tropical, podemos não somente identificar associações ao pensamento estético-científico, mas também reconhecer vínculos com a estética setecentista, especialmente, como nos indica o trecho abaixo, com as poéticas do pitoresco e do sublime.

Quase parece que a natureza escolheu para a região originárias dessas pedras preciosas os mais esplêndidos campos e os guarneceu com as mais lindas flores. Tudo que até agora havíamos visto de mais belo e soberbo em paisagens, parecia incomparavelmente inferior diante do encanto que se oferecia aos nossos olhos admirados. Todo o Distrito Diamantino parece um jardim artisticamente plantado, a cuja alternativa de românticos cenários alpestres, de montes e vales, se aliam mimosas paisagens de feição idílica. [...] Os outeiros e vales serpenteantes, interrompidos por montanhas isoladas, são bordados, ao longo do sopé delas, e nos vales, animados por claros regatos com mata de folhagem densa de árvores sempre virentes; junto das encostas estendem-se contínuos campos verdes, interrompidos por moitas de arbustos de toda espécie, e sobre as lombadas pouco inclinadas expandem-se as mais bonitas campinas, nas quais estão distribuídas Liliáceas, moitas baixas de arbustos e arvorezinhas isoladas, enfeitadas com variegadas flores, de modo tão encantador, que se caminha por meio delas, como se fosse num parque artisticamente plantado. O próprio solo desse jardim natural é coberto de fragmentos de itacolomito de brancura deslumbrante, onde pequenas nascentes sussurram serpeantes, aqui e acolá. Finalmente aparecem os últimos topos das lombadas muitos fragmentados e fendidos, restos do tempo que renova incessantemente, como ruínas singularmente românticas, mostrando arbustos isolados e líquens. Sente-se o viajante, nesses deliciosos jardins, atraído de todos os lados por novos encantos e segue extasiado pelos

volteios do caminho sempre nas alturas que o leva de uma a outra das belezas naturais. Volvendo o olhar do pacífico e variegado ambiente para a distância, o espectador vê-se todo contornado por altas montanhas rochosas que, iluminadas pelos ofuscantes raios solares, refletem uma luz resplandecente de seus vértices brancos, recortados em forma maravilhosa, aqui ameaçam desmoronar, ou, ali em amontoados terraços uns sobre os outros, puxam para o azul etéreo do céu, ou abrem-se profundos vales, patenteando abismos sombrios, onde alguma torrente da montanha abre caminho com estrondo. Nesse magnífico ambiente fomos-nos aproximando da primeira lavagem de diamantes (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 27).

Não há dúvidas que, a partir desta passagem, Martius e Spix exaltam o ressoar de uma natureza bela e terna, manifestada em distintas expressões, tais como as “mimosas paisagens de feição idílica”, as “lombadas pouco inclinadas” em que se estendem “as mais bonitas campinas”, ou ainda, o “pacífico e variegado ambiente” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 27). Entretanto, conforme destacamos acima, não somente de belezas e amenidade naturais é composta a paisagem local, destacando-se, no final do trecho, elementos próprios de uma natureza igualmente grandiosa, a qual sugere o desvendar de uma paisagem que também comporta as ideias referentes ao ilimitado presente no mundo natural, cuja expressão, por sua vez, diz respeito aos “profundos vales”, aos “abismos sombrios”, aos “amontoados terraços” que “uns sobre os outros” se erguem, assim como ao “etéreo azul do céu” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 27).

Diante do poder natural que se mostra aos viajantes, Martius e Spix tangenciam a experiência do fascínio pelo inesgotável poder da natureza, a qual, em sucessivos quadros sublimes, imprime medo e admiração ao espírito dos viajantes que a acolhem através de um sentimento, todavia prazeroso, desfazendo os sentimentos de desprazer em favor do deleite e do enlevo pela pungente natureza tropical. Apesar da noção do ilimitado contido na paisagem mineira estar representado por elementos naturais concretos e reais, como os vales e as montanhas, destacamos que as ideias em torno do infinito são igualmente reforçadas por demais imagens como, por exemplo, a inalcançável dimensão celeste, cuja apreensão, de ordem estética e baseada na experiência sensível da paisagem, beira os limites da imaginação, oferecendo o lampejo de um horizonte suprassensível. Ainda que esta questão seja recuperada quando abordarmos as paisagens equatoriais da floresta amazônica – último tópico deste capítulo – salientamos que, mais uma vez, a experiência estética da natureza nas Minas Gerais antecipa alguns modos de representação que progressivamente são fixados no decorrer do texto e adquirem notável expressão em passagens posteriores.

Por último, salientamos que, nas próprias incursões realizadas pelo sertão mineiro, ainda podemos observar demais referências ao grandioso que paira sobre os cenários apreendidos na forma de paisagens sublimes. Em um desses trechos, no qual igualmente

ressoa a inesgotabilidade do mundo natural, Martius e Spix tratam a respeito da ascensão ao cume do Itambé que, segundo os naturalistas, corresponde ao mais alto pico escalado pela expedição. Antes do nascente, os viajantes iniciam a caminhada que, tão logo são superadas as dificuldades iniciais, os conduz aos “mais belos campos que se elevam íngremes” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 39). À medida em que prosseguem a subida, cada vez mais se intensifica o silêncio da natureza, não sendo mais escutados os sons dos passarinhos e dos insetos que habitam as partes mais baixas. Finalmente, transposto o longo caminho de pedregulho e a encosta de rocha abrupta, escalam os naturalistas “o último colosso, e com o magnífico panorama, de cima do platô, [é oferecida aos sentidos do viajante] a vastidão montanhosa de Serro Fino”, bem como de outras serras e cadeias de montanhas que emolduram a região. Aproveitando a atmosfera “pura e serena” do alto do Itambé, Martius e Spix realizam observações de caráter científico a fim de registrar as características ambientais locais (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 40).

O píncaro do Itambé forma um plano de uns trezentos passos de comprimento e a metade em largura, interrompido por alguns penhascos e guarnecido por algumas espécies de Xiris, Eriocáuleas, a *Barbacenia exscapa* com Cactus, Melocactus e Bromélias (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 40).

Também as anotações a respeito do clima e das condições atmosféricas são objeto de interesse dos naturalistas: “o termômetro indicava, a uma hora e meia, 11 ½ graus R; o barômetro, 22 polegadas e 10 linhas; o eletrômetro, uma divergência de 4 a 5 graus, com choques ao vento oeste incipiente” (p. 40). Entretanto, assim como nos mostra o trecho destacado abaixo, subitamente os pesquisadores tornam a se defrontar com a força inesgotável da natureza, cuja avaliação parece escapar à precisão dos instrumentos científicos, podendo ser apenas intuída no modo poético como a cena é descrita pelos autores.

Estávamos ainda absortos nas nossas observações, quando começaram a levantar-se da profundidade de uns mil pés abaixo de nós, nuvens delgadas, muito compridas que eram tocadas com grande rapidez, pelo vento oeste, sobre parte da vizinhança. O medo de sermos envolvidos em nevoeiro denso, como aconteceu muitas vezes nos nossos Alpes, apressou o nosso regresso, que, à saída do platô para o despenhadeiro, cheio de rochas amontoadas e pedregulho, era muito perigoso. Para dar sinal à gente do Tejuco, da empresa realizada, acenderam os negros um arbusto logo abaixo do topo. Quase descalços, e extremamente fatigados, alcançamos afinal as cabanas, onde Ferreira da Câmara esta cheio de inquietação à nossa espera. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 40).

Figura 31
Lavagem de diamantes (s/ d)
Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 32
Aldeia dos Coroados (s/ d)
Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 33
Festa dos Coroados (s/ d)
Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 34
Dança dos Puris (s/ d)
Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 35
 Rancho próximo à Serra do Caraça (s/ d)
 Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 36
 Serra do Itambé (s/ d)
 Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 37
Hospício da Mãe dos Homens (s/ d)
Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

O percurso pelo sertão brasileiro e as regiões ao longo do rio São Francisco

A passagem de Martius e Spix pelo sertão do Brasil⁸¹ assinala o contato dos naturalistas com regiões pouco conhecidas. Grande parte do interesse dos viajantes em percorrer locais despovoados é atribuída à expectativa da viagem por uma região encantadora, cuja experiência compensaria os perigos e as dificuldades enfrentados pela expedição durante os meses de investigação de porções isoladas do território americano. Neste trecho que se inicia após os pesquisadores deixarem a terra dos diamantes, a expedição constantemente atravessa lugares solitários e despovoados, ocasionalmente interrompidos por manchas de vegetação mais ou menos densas e entremeados por vilas e lugarejos pobres, inspirando, ao mesmo tempo, a curiosidade por uma natureza desconhecida e as angústias dos perigos que parecem sempre indissociados da solidão e da selvageria das paisagens mais remotas.

Logo que deixam o saudoso Distrito Diamantino, os pesquisadores descrevem a mudança da vegetação, a qual confirma que a tropa se deslocava rumo a terras nunca antes

⁸¹ Com base no relato de Martius e Spix, acreditamos ser possível considerar enquanto *sertão brasileiro* o vasto território em que se situa o percurso da expedição pelo interior do território baiano e goiano, cujos domínios são cortados pelas águas do rio São Francisco.

percorridas. O cerrado, cuja feição era inteiramente nova aos viajantes, envolve os naturalistas, cercados agora por “árvores baixas, de galhos retorcidos e folhagem larga [...] e moitas fechadas dos mais diversos arbustos”, alternadas “ora com chapa de rochas nuas ora com campinas”, ou ainda, por “capão algo mais alto e viçoso” nos pequenos vales onde correm riachos e pequenos regatos (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 52, 51). Ao invés de florestas úmidas, a mata é fechada, porém, seca, despida de “toda a guarnição de folhagem e de flores” em que se destacam “distintamente os troncos nus no seu prodigo tamanho, com os galhos, braços de gigantes, estendidos para o céu de um azul profundo” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 67). Paralelamente à vegetação, o relevo também registra a passagem da expedição a outros domínios da natureza brasileira. Na uniformidade da paisagem, as chapadas, somente interrompidas por vales pouco profundos, emolduram o quadro de “extensa solidão”, no qual o azul do céu e a planície do topo das montanhas parecem tocar-se “como num imenso espelho d’água”, cuja vista é embaciada pelo “tremor do ar quente” que aumenta a “magia do cenário” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 53). Aos poucos, a viagem deixa para trás o “verde viçoso da vegetação” e os “frescos ares de montanha do Distrito Diamantino” e introduz ao viajante a experiência de uma “atmosfera [...] quente, leve, seca” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 75). Não obstante a sedução causada pelos encontros iniciais do europeu com o cerrado brasileiro, declaram os naturalistas: “todo o ambiente tinha feição esquisita, estranha para nós, e causava-nos ansiedade” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 67).

Ao transmitir aparente receio e inquietação, o relato de viagem espelha os perigos da travessia pelo sertão brasileiro que podem ser verificados ainda neste trecho inicial do percurso. Em uma mistura de entusiasmo e incertezas, baseada na riqueza das novidades naturais e nos riscos ao qual se expõe o viajante, Martius e Spix relatam o passeio por regiões cada vez mais desoladas. O povoamento, que se torna menos frequente nas regiões entre as vilas de Minas Novas e Jequitinhonha, é parte das dificuldades que teriam de ser enfrentadas pelo viajante disposto a embrenhar-se nos ermos do Brasil central. Neste sentido, além dos animais selvagens, são vivenciadas ameaças de um encontro não amistoso com índios e sertanejos, eventualmente decididos a praticar roubos ou demais violências que pudessem surpreender os pesquisadores, os quais, frequentemente, parecem preferir a “solidão imaculada das matas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 68) ao contato com o degradado habitante local desprovido de traços de civilidade.

Ao que nos parece, passada a vivência da paisagem extática das regiões de Minas Gerais, especialmente dos arredores de Vila Rica e do Distrito Diamantino, Martius e Spix imergem na experiência do desconhecido, intensificado e alternado entre quadros de encanto e ameaças, oscilantes entre a magnitude e o terror efetivo, fundados através do percurso por uma região misteriosa, considerada, concomitantemente, “uma terra maravilhosa” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 72) e um “mal afamado território” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 75). Interessante ressaltar que grande parte da admiração dos viajantes pela paisagem está fundamentada no espetáculo da diversidade do mundo natural, ou seja, na riqueza de espécies e de fenômenos naturais até então pouco ou nunca observados pela expedição. Conforme observaremos abaixo, a natureza do sertão não seduz os naturalistas tanto por suas amenidades ou por suas belas e delicadas formas, embora persistam, mas é fascinante, sobretudo, por que expõe aos viajantes cenas que inspiram a vastidão e a opulência do mundo natural.

Em uma passagem situada no início da incursão pelo sertão brasileiro, podemos visualizar essa mistura de sentimentos que tomava conta dos naturalistas à medida que os impelia a aprofundar as investigações sobre a natureza local. Deslocando-se pela paisagem de feição característica, composta pelas “planícies desertas” adornadas pelo “capim seco”, pelas “árvores retorcidas” e “palmeiras de copa grossa” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 78), encontram os viajantes algumas “cavernas de salitre” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 79), célebres não somente pela extração do sal, mas também por abrigar vestígios de espécies de animais extintos – “as ossadas antediluvianas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 128), que, com frequência, despertam o interesse dos pesquisadores ao longo do relato⁸². Defronte à

⁸² Em demais trechos de *Viagem pelo Brasil*, podemos observar o interesse de Martius e Spix por uma natureza primitiva. Não somente restrito ao mundo dos animais ou das plantas – “o aspecto dessa gigantesca árvore [o jatobá, *Pourretia tuberculata* Mart.] faz lembrar os animais enormes antediluvianos, como se ela fosse o representante de uma vegetação antiga mais maciça” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 114) – os naturalistas procuram pelas dimensões de um tempo ancestral expresso também no solo e nos minerais. “Os contornos uniformes, arredondados, das montanhas, a regular alteração de colinas, montanha e vales em ordem normal, a ausência de vestígios de vulcões extintos, as camadas nas jazidas das montanhas sem interrupções, tudo isso afastava, antes mesmo de termos visto o objeto [o meteorito de Bendegó, descoberto em 1784 nos arredores da vila de Monte Santo, localizada no sertão baiano], qualquer hipótese de ter essa massa metálica surgido aqui por alterações telúricas. Em seguida a essas observações, logo nos acostumamos a considerar o ferro de Bendegó como estrangeiro, atirado por forças naturais hostis sobre essa terra sossegada, desde que emergiu das águas, e que nos causou a impressão singular, pela qual a majestade dos elementos domina o espírito humano” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 212, 213). De certa maneira, podemos associar esses trechos ao olhar próprio do historiador da natureza que também pretende fornecer precisos subsídios aos estudos naturais, cujos objetivos igualmente dizem respeito à intuição da essência e dos últimos fundamentos da natureza, compreendendo ainda a distribuição da flora e da fauna pelas diferentes regiões terrestres. Neste sentido, na viagem ao Vão do Paranã, os pesquisadores declaram: “se, futuramente, percorrendo continuamente, durante anos, estas férteis regiões, for possível ao botânico fazer rigorosa comparação das várias flores aqui mencionadas, poderá a ciência contar com interessantíssimas contribuições para a história e geografia das plantas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 40).

caverna da Lapa Grande, Martius e Spix relatam o “misto de horror e curiosidade” que toma conta dos naturalistas, fazendo-os refletir inclusive sobre as lembranças das incursões realizadas nas cavernas de sua pátria que, contudo, no cerrado brasileiro, eram potencializadas pela “estranheza do ambiente”, a qual aguça ainda mais as expectativas e as emoções que antecedem a investida no interior da “maciça rocha calcária, no meio da qual se escancarava a entrada da gruta, um enorme boqueirão negro” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 79). “A boca da gruta era de 70 pés de altura e 80 de largura, e a negrura lúgubre do fundo era ainda acentuada pelos brancos e rochas de calcita branca, que se destacam do centro das paredes da entrada com as suas prodigiosas formas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 79). Já no interior da gruta, os pesquisadores dedicam-se ao exame científico das rochas e da vegetação que revestem o solo, assim como, prosseguem as buscas por resquícios ou indícios de criaturas primitivas. Ao sair da “extraordinária caverna”, mesmo na “noite fechada”, Martius e Spix prosseguem seus estudos, ocupando-se dos morcegos que incessantemente sobrevoam o acampamento da tropa, iluminado pelas “altas chamas” que, refletidas nas pedras, “deitavam longe os seus clarões vacilantes” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 81). Se por um lado, a escuridão que envolve os viajantes, desde a entrada até a saída da gruta, inspira o medo pelo desconhecido, por outro, a experiência da novidade alimenta o desejo da pesquisa científica, fazendo com que o viajante conceba o escuro da noite também enquanto um fascinante “espetáculo noturno” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 81).

Semelhante enlevo com a paisagem local, baseado nos renovados quadros da natureza sertaneja, também pode ser observado em demais passagens do relato de viagem. A paisagem dos buritizais, tomada nesse contexto de descoberta do território, igualmente espelha a admiração dos naturalistas baseada na beleza e, principalmente, no interesse científico pelo diagnóstico de novas espécies que enriquecem ainda mais a experiência do mundo natural. Cobrindo extensos trechos na bacia do Rio São Francisco, a “linda mata clara de palmeiras”, considerada como “uma das mais bonitas regiões” conhecidas durante o percurso pelo Brasil, compõe-se de “um dos mais belos produtos do mundo das plantas”, cujo caule ergue “alto nos ares [...] coluna de 100 a 200 pés de altura, enfeitado com o grande penacho dos leques de suas folhas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 84). Apesar deste trecho reafirmar o interesse pelas terras despovoadas do sertão, na medida em que relata o encontro com novos elementos naturais, acreditamos que as passagens mais emblemáticas acerca desse descobrimento e consequente encantamento proporcionado pelas riquezas contidas na paisagem do sertão brasileiro dizem respeito ao percurso pelas planícies localizadas ao longo

dos principais rios da região que, sujeitas às periódicas cheias e inundações, são compostas por flora e fauna mais variada do que aquelas encontradas nas regiões de maior altitude.

Quando chegamos à planura, julgamos notar certa diversidade na vegetação. Pelos campos, que parecem aqui menos ressacados que nas Gerais, estendiam-se longas filas de moitas baixas ou faixas de caatinga mais altas, emprestando à paisagem um encanto de maior diversidade. [...] Depois de havermos forçado caminho através dessa orla de mato, que o povo chama de alagadiço, cheios de alegria, avistamos o Rio São Francisco passar suas ondas espelhentas em majestosa calma diante de nós (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 88).

Neste cenário, envoltos pela “opulência de curiosidades zoológicas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 90), Martius e Spix sentem-se como que “transportados a um país inteiramente diverso”, cercados por “matas virentes” e “lagoas piscosas” que parecem estar distantes das paisagens monótonas anteriormente visitadas pela expedição (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 88). Na diversidade de suas criaturas, o reino natural é descrito enquanto palco de belezas espetaculares e horrores dantescos, tranquilidade e ameaças que espream o naturalista ao percorrer e contemplar os seus domínios. Em oposição ao deslumbre proporcionado pelas diferentes aves de espécies e aparências diversas, os reptilianos e demais animais ferozes representam a face sinistra e amedrontadora da natureza que cuidadosamente oferece aos olhos do observador paisagens simultaneamente marcadas pelos sopros da vida e da morte, faces do contínuo devir que perfaz o mundo natural. Retratada ora como uma harmonia ora como um conflito entre os seus entes, a experiência sensível e científica da natureza infunde profundas reflexões aos viajantes que são tomados por pensamentos sobre a origem do mundo e a força misteriosa que condiciona a eterna propagação da vida natural.

Quando, à tarde, espreitávamos uma dessas lagoas, que espetáculo estranho se apresentou aos nossos olhos!

Centenas de róseos colheiros (*Platalea ajaja* L.) perfilavam-se reunidos ao longo da margem e vadeavam lentos, revolvendo ativamente a lama com o bico. Em água mais funda, andam comidos ali ao redor alguns grandes jaburus e tuiuiús (*Ciconia mycteria* Temm., *Tantalus loculator* L.), perseguindo os peixes, com os compridos bicos. Numa ilhota, sita em meio da lagoa, acampam densos bandos de marrecos, paturis, patos grandes e frangos d'água. (*Anas brasiliensis*, *Anas viduata*, *Anas moschata* L., e *Gallinula galeata* Lichtenst.), e numerosos queroqueros voavam rápido, em círculo, sobre a fímbria da mata, ativos na caça aos insetos. [...] Vimos mais de 10.000 animais reunidos, cada um dos quais ocupado, segundo o natural instinto da conservação própria. Parecia-nos ter-se renovado quadro da criação do mundo diante dos nossos olhos, e esse maravilhoso espetáculo nos teria ainda mais agradavelmente impressionado, se não nos ocorresse o pensamento de que a guerra, a eterna guerra, era a lei e misteriosa condição de toda existência animal. As inúmeras espécies de aves aquáticas e paludícolas aqui se agitavam, umas no meio das outras, descuidadas, perseguindo cada qual o seu gênero de presa. [...] O domínio aquático de todo esse povo alado, porém, lhes é disputado pelos jacarés, sucuris e a piranha, de terrível voracidade. [...].

Internamos-nos pela espessura de uma capoeira, e, apenas tínhamos seguido um quarto de hora por ali, quando se nos patenteou o espetáculo de outra lagoa sobre a qual pendiam espessos arbustos, toda tingida de vermelho pelos raios do sol poente e estendida tranquila e melancólica. Ressoando ainda aos nossos ouvidos a algazarra daquelas habitantes do ar da primeira lagoa, estávamos transportados, como por magia, ao país da morte. Não aparecia uma só ave, reinava um silêncio sepulcral e nem o próprio ar abafadiço que pairava misterioso sobre as águas negras profundas, movia um galho, uma folha.

Admirados, volvemo-nos para o nosso guia, e ele nos explicou que essa lagoa era unicamente paragem de jacarés e vorazes piranhas (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 88, 89, 90).

Prosseguindo com a viagem pelo sertão brasileiro na direção de alcançar o território do Vão Paranã, porção leste do território goiano, Martius e Spix transitam dos domínios do cerrado à caatinga e aprofundam-se nas incursões “através de regiões quase não tocadas pelo homem” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 103). Mesmo que por vezes, as plantas baixas, retorcidas e destituídas de aparência verdejante imprimem uma feição “estarrecida pelo sopro da morte” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 101), em demais passagens, os naturalistas descrevem as maravilhas que a vivência solitária dos trópicos reserva aos viajantes. Em um desses trechos em que é possível identificar as horas de prazer experimentadas na paisagem tropical, os naturalistas enfatizam as recompensas que, mesmo em face das diversas dificuldades, são oferecidas pela natureza circundante. Após a longa marcha diurna, Martius e Spix provam do “pleno conforto de uma noite tropical”, na qual a “majestosa natureza” envolve os pesquisadores com “todo o seu encanto particular” sob “a solene escuridão do firmamento estrelado” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 103). Leques de palmeiras sussurrantes e pássaros de canto delicado completam o cenário e infundem no ânimo dos viajantes a recompensa pelo afastamento da civilização, fazendo com que fiquem gravadas na memória apenas as “imagens deleitosas” e sejam minimizados os “incômodos e perigos” vivenciados durante o percurso (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 103)⁸³. De certa maneira, observamos que no trajeto percorrido, este isolamento, ao qual, por vezes, fazemos referência, constitui um significativo traço das cenas que parecem revelar a natureza em sua totalidade, expressa tanto por uma dimensão material – a variedade de seus espécimes de variadas cores e

⁸³ A respeito dos obstáculos enfrentadas pela expedição, sublinhamos que durante a travessia do sertão muitas são as passagens que relatam os cenários tétricos e fúnebres pelos quais transitam nossos viajantes. A ausência de povoamento, as dificuldades de obter provisões suficientes à tropa, os efeitos físicos sobre o corpo exausto das longas jornadas e das mudanças bruscas de temperatura entre o dia e a noite instalam, por diversas vezes, uma atmosfera de sofridão e desânimo sobre os pesquisadores. Na descrição abaixo, podemos observar que a própria paisagem espelha essa situação desesperadora em que Martius e Spix espreitam a morte. “Aqui estávamos chegados ao umbral daquela mata de caatingas, cuja travessia devia ser muito perigosa e terrível, segundo nos tinham dito os sertanejos. [...] Na verdade era desesperadora a nossa situação, e iminente o risco de ficarmos com a nossa bagagem nessa triste solidão, para morrer de inanição. [...] A própria região, uma mata morta e esturrada, contornava-nos como quadro terrível de aniquilação lenta. [...] De resto, também a estrada, pela qual viajávamos, não deixa de exigir o tributo de vítimas, dando evidência disso muitas cruces de madeira à beira do caminho, triste *'Memento mori'* para nós, viajantes exaustos. De fato, sentíamos, também nós, dia a dia mais o pernicioso efeito das canseiras, emoções, e principalmente da diferença de temperatura do dia para a da noite, quando, em geral ficávamos sem abrigo, expostos ao sereno. O Dr. Spix sofria de violenta dor de cabeça, e eu tive séria inflamação no ouvido direito, acompanhada de fortes dores e febre. Com tais padecimentos físicos reencetamos a viagem de Jacaré em diante, durante cinco dias, sem lograr descanso, nem medicamentos, sob teto hospitaleiro, nem achar numa nascente de água a garantia de não morrermos de sede, com toda a nossa tropa, nem, por uma mudança no ambiente, encontrar alegria para enfrentar as tristes provações neste ermo de natureza morta” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 130-132).

formas – quanto imaterial, esta referente ao ilimitado que circunda nossos viajantes nos momentos de profunda e solitária reflexão.

O regresso dessa fazenda, para Carinhanha no Rio São Francisco, o qual fizemos em seis dias, representa, em nossa viagem, um pequeno período, que transcorreu realmente sem resultados de real importância, porém tanto mais rico em puríssimo encanto da natureza. Pela primeira vez nos achamos, durante vários dias, num território deserto, onde não se notava o menor vestígio do homem, e cuja impressão característica sobre o nosso espírito ainda mais se acentuou pela idílica beleza da região. [...] Pernoitamos no tabuleiro situado alto, onde, entre palmeiras e árvores anãs de galhos retorcidos, penduramos as nossas redes. [...]

Durante a ocasião de sentinela, que costumávamos alternar com os nossos tropeiros, tivemos ocasião de gozar do esplendor das noites estreladas tropicais a cada dia durante a satisfação que a riqueza da região em variadas plantas nos proporcionou, regozijamo-nos dessas horas solitárias de contemplação e recordação. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 2, p. 112, 113).

Figura 38
Lagoa das aves do rio São Francisco (s/ d)
Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 39

Perfis de variadas serras do sertão brasileiro (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 40

Formas vegetais da América tropical (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 43

Ninho de marimbondo, fóssil de peixe e ossos de um mastodonte (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 44

Meteorito de Bendegó (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

O Brasil equatorial e os domínios dos rios amazônicos

Conforme anunciamos anteriormente, a chegada e o percurso da expedição pela porção setentrional do Brasil, notadamente pela região equatorial, podem ser considerados como um momento em que a paisagem, como experiência estética da natureza, alcança o seu mais alto grau de expressão e oferece aos viajantes momentos de profundas reflexões que tangenciam não somente os aspectos sensíveis do mundo natural, mas também aqueles relacionadas ao desvelamento de uma realidade suprassensível, infinita e ilimitada, vislumbrada e intensificada à medida que os naturalistas incursionam pelas porções mais isoladas do território amazônico. Ainda que não caiba afirmar que outros trechos de *Viagem pelo Brasil* estão desprovidos de quadros que inspiram semelhante encantamento e permitam intuir as forças grandiosas da natureza – a este respeito, inclusive citamos diferentes passagens ao longo desta dissertação – sublinhamos que a vivência dos trópicos teofânicos, expressão utilizada por Lisboa (1997) a fim de destacar a excepcionalidade e o sentido que a vivência do território setentrional brasileiro adquire para os pesquisadores nas proximidades da latitude zero, é definida por contornos próprios e arrebatada, de maneira única, o ânimo e o pensamento dos naturalistas desde sua chegada à Belém até o início de seu retorno à Europa.

No âmbito deste trabalho, o longo trecho pelo território amazônico, situado no terceiro volume do relato de viagem, ao proporcionar uma retomada dos aspectos anteriormente citados ao longo da dissertação e proporcionar aprofundamentos de pontos específicos ao presente trabalho, fornecendo importantes elementos ao encaminhamento das conclusões, pode ser tomado também no sentido de um desfecho ao curso desta pesquisa. Neste sentido, durante a jornada de Martius e Spix pelo Brasil equatorial, observamos a afirmação e os desdobramentos da experiência sensível da paisagem, cuja experiência e representação permitem intuir dimensões que estão colocadas além dos contornos definidos da natureza, tangenciando, por meio de diferentes quadros acerca do território brasileiro, os campos do indizível e do irrepresentável, associados e tributários às expressões poéticas da paisagem.

Na última parte deste capítulo, seguindo estrutura semelhante dos tópicos anteriores, iremos privilegiar a referência e a reprodução das cenas paisagísticas sintonizadas com a experiência estética da natureza, de modo que, embora o texto de Martius e Spix, assim como em variados momentos do relato, se ocupe de demais assuntos, tais como descrições urbanas, sociais, etnográficas, entre outros temas, a ênfase recairá, por sua vez, sobre o olhar sensível dos naturalistas lançado à paisagem brasileira, tendo como objetivo revelar os indícios e os contornos do destacado encantamento pela natureza equatorial. Diante da extensão do trecho

que trata a respeito da região amazônica, praticamente a totalidade do terceiro volume de *Viagem pelo Brasil*, selecionamos algumas passagens localizadas nas seguintes partes do relato: o percurso de Belém até Fortaleza da Barra⁸⁴; e de Fortaleza da Barra até o salto do Araracoera, especialmente, o trecho entre Vila de Ega⁸⁵ e o ponto extremo alcançando pela expedição. Diferentemente dos tópicos anteriores – a viagem marítima ao Brasil, a estadia no Rio de Janeiro, a passagem por Minas Gerais e os passeios pelas regiões ao redor do Rio São Francisco – onde procuramos reproduzir a linearidade dos acontecimentos conforme consta no relato consultado, neste item que aborda a passagem da expedição pelo território equatorial, a sequência da apresentação de algumas das cenas retratadas pelos naturalistas não foi rigorosamente obedecida, na medida em que, conforme citamos acima, optamos por privilegiar aspectos que igualmente subsidiassem a sequência e o desfecho desta dissertação.

Inicialmente, ressaltamos que a passagem de Martius e Spix pela região amazônica caracteriza-se pela contínua sucessão de cenas de natureza que expressam as particularidades da experiência estética das paisagens equatoriais, cuja marca distintiva está relacionada, em linhas gerais, à força expressiva que a vivência dos fenômenos naturais por vezes adquire. Mesmo que os assuntos abordados pelos naturalistas estejam ainda circunscritos aos temas comumente tratados ao longo do relato, sublinhamos a pujança com a qual a natureza é descrita. Logo no início da estadia em Belém, podemos observar a antecipação desse prazer ou, ao menos, as marcas que permitem afirmar a distinção da experiência da paisagem equatorial. Na capital da província do Grão-Pará, já sob influência da atmosfera da linha do Equador, os pesquisadores se sentem como que "rejuvenescidos e fortalecidos" pelo "ar mais saudável ou [pelo] ambiente ameno", fundamentado, entre outros motivos, pela "alegria por haver alcançado a tão almejada meta" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 17). Comparada ao encantamento produzido pela fazenda do Sr. Langsdorff no Rio de Janeiro – citada no início deste capítulo – a descrição que Martius e Spix realizam da Rocinha, localidade em que estavam hospedados nos arredores de Belém, novamente evoca a harmonia do mundo natural, composta pelas mais variadas manifestações que dizem respeito ao impulso criador da natureza. Envolvendo o jardim, a horta e o pomar, a "sombria mata e impenetrável brenha que se estende ao longe sem limite" institui, neste quadro inicial, a misteriosa natureza que, com

⁸⁴ Atual Manaus.

⁸⁵ Atual Tefé.

mais ou menos intensidade, irá acompanhar os viajantes pelas incursões na mata equatorial, na qual o naturalista se perde "com passadas incertas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 17). "Por um lado, enobrecida pelo cultivo, por outro lado, representando a invencível força criadora do solo americano; [...] um só olhar abrangia as mais diversas manifestações da natureza" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 17).

Tudo em volta de nós se destacava distintamente como uma ressonância, como um ato do grandioso drama do mundo, no qual todos os seres são animados pelo Criador com o imortal gozo de ser, cada um segundo o seu modo, porfiam anelantes pelo elogio e pelo louvor de Deus; e mais significativo, mais patente do que em qualquer outro lugar, pareceram-nos ressoar, em harmoniosa concordância no hino à vida, tanto as plantas como os animais, tanto os elementos como o éter e como o sol, dominador dos planetas. Em parte alguma ainda se nos impunha esse modo de contemplar com tanta necessidade, como aqui, onde a vizinhança do equador confere a tudo como que uma expressão nova, sagrada; e nós, chegados a este ponto de pleno gozo, nos consideramos convidados a colher os frutos que prévias experiências isoladas e pontos de vista haviam sazornado em nosso espírito (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 17).

Ainda reverberando as profundas impressões da privilegiada natureza amazônica, Martius e Spix nos proporcionam um segundo momento representativo dessa unicidade à qual corresponde a experiência da paisagem equatorial. Em uma passagem destacada do restante da obra e pertencente ao diário de viagem de Martius, o pesquisador registra os acontecimentos contemplados diretamente na paisagem do entorno de Belém. Durante um dia nas matas paraenses, o viajante espreita as dimensões sensíveis e suprassensíveis da natureza, expressas desde os momentos que antecedem os primeiros raios de sol até as horas do crepúsculo quando, finalmente, a floresta torna a imergir na escuridão da noite. Reproduzida integralmente nesta dissertação (Anexo A), atribuímos a esta passagem situada no início do terceiro volume de *Viagem pelo Brasil* um dos momentos mais importantes de todo o relato de viagem, na medida em que tais linhas não somente encerram a maneira pela qual os autores representam a natureza brasileira, em sua dimensão simultaneamente objetiva e sensível, mas principalmente permitem esboçar os contornos e as possibilidades oferecidas pela paisagem enquanto experiência estética da natureza.

Pará, 16 de agosto de 1819. Como me sinto feliz aqui, como chego a compreender a fundo muito daquilo que até agora era inacessível! O lugar sagrado, onde todas as forças se reúnem harmoniosamente e ressoam como canto triunfal, amadurece sensações e pensamentos. Parece-me compreender melhor o que é o historiador da natureza e, embora, seja fora do meu alcance compreender sua finalidade divina, ele me enche de deliciosas emoções (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 18).

Logo nas primeiras horas do dia, ainda na madrugada que antecede o nascer do sol, podemos observar o sentido profundo que a cena adquire. Ao relatar a contemplação da “noite escura e solene”, na qual o brilho magnífico das estrelas é refletido na superfície do rio, Martius⁸⁶ declara: “como tudo é quieto e misterioso em torno de mim!” (SPIX e MARTIUS,

⁸⁶ A partir de Lisboa (1997), atribuímos esta passagem à autoria de Martius.

1981, vol. 3, p. 18). Em uma fala que parece dirigida aos próprios entes da natureza, o naturalista revela, nesses momentos iniciais, certa intimidade com o mundo natural, como se o historiador da natureza ousasse compartilhar do espírito que anima os seres naturais. Vagando pelo jardim iluminado pela “luz sedutora” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 18) do lampião que atrai enormes mariposas como fantasmas esvoaçantes, o pesquisador se dirige aos arbustos e às árvores que emolduram a residência. “Só vocês, perfumadas sebes de Paulínias, saudais o caminhante com a mais delicada fragrância, e você altiva e sombria mangueira, cuja copa folhuda me protege contra o sereno noturno” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 18). Reciprocamente, a cigarra “chama [o naturalista] novamente para dentro como seu canto estridulante conhecido e faz companhia ao feliz sonhador” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 18) que, tranquilamente, aguarda o despertar do novo dia. Como que sincronizados numa única melodia, os seres terrestres, incluindo as mais diversas espécies animais – mosquitos, besouros, pássaros, macacos, os vegetais e até mesmo o vento se curvam à chegada do sol, que como “uma indizível majestade paira sobre a natureza” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 18).

Cada vez mais claro torna-se o ar; o dia começa; uma indizível majestade paira sobre a natureza: a terra está esperando o noivo; aí! Ele está: como relâmpagos vermelhos resplandece a margem do sol, agora ele sobe, num instante ele está inteiramente acima do horizonte, emergindo de ondas em fogo e lança raios ardentes sobre a terra. O mágico crepúsculo cede, grandes reflexos perseguidos fogem de sombra em sombra e de repente a terra se apresenta ao encantado espectador, brilhando com o orvalho, festiva, juvenil, alegre: a mais bela noiva. Nem sombra de nuvem no céu, que se curva puríssimo sobre a terra. Tudo é vida; animais e plantas em gozo, na luta. (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 19).

O calor, aumentado pela presença do grande astro, ao mesmo tempo em que deixa o campo seco, retirando o delicado orvalho da superfície das plantas, acumula as nuvens do céu, “em camadas mais e mais pesadas, densas e ameaçadoras, envolvendo o horizonte de um cinzento azulado, formando massas mais claras perto do zênite, o quadro de enormes montanhas no ar” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 19). Progressivamente, a atmosfera abandona a leveza das primeiras horas da manhã e incorpora as tensões e o abafamento produzidos pelo intenso calor que se torna cada vez mais acentuado no meio do dia. A “crise violenta na natureza”, subitamente se instala em meio à brusca queda de temperatura e aos ventos que sopram de diferentes direções. “A tempestade aí está! Duas ou três vezes um relâmpago pálido rasga as nuvens; duas ou três vezes rola o trovão, lentamente, quieto, tremendo; gotas começam a cair” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 19).

Entretanto, antes que cause estrago e contratempos aos seres naturais, reaparece o brilho do sol “entre compridas camadas de nuvens, que mais e mais se dispersam e se afastam ao norte e ao sul e guarnecem, como de manhã cedinho, o horizonte azul com suas formas finas e

transparentes” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 19). Passados os momentos tempestuosos, nas horas do fim de tarde, a paisagem é envolta por “ora um reflexo roxo ora um amarelo pálido” que se harmonizam aos domínios das florestas e das águas, prenunciando a chegada da noite. As “mais variadas tonalidades no portão ocidental do firmamento” acompanham os últimos brilhos do sol que, ao se despedir, dá lugar às “trevas da floresta” intercaladas com a tênue “lua argêntea”, a qual, por sua vez, afeiçoa suavemente os contornos da natureza tropical (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 20).

A noite chega, a natureza mergulha em sono e sonhos e o éter que envolve imenso a terra, brilhando de inúmeros testemunhos de longínquos esplendores, inspira humildade e confiança no coração do homem: a dádiva mais divina após um dia de contemplação e prazer (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 20).

Dentre os distintos aspectos que eventualmente poderiam ser reconhecidos nas páginas que descrevem esse dia vivenciado pelo naturalista entre as fronteiras do jardim e da floresta – as referências à beleza e à sublimidade contidas na natureza, à atividade científica indissociada da postura sensível ou demais associações pertinentes – destacamos as profundas reflexões que acometem os viajantes, cujo domínio extrapola os limites rigorosamente artísticos ou científicos ao abordar questões sobre as leis universais que regem o mundo natural e atuam na totalidade dos fenômenos observados. Indistintamente, “cada um [dos seres naturais] obedece ao seu próprio instinto [e], contudo, é parte do conjunto” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 20). Mesmo o homem, “acostumado a achar só na própria consciência a medida para as épocas terrestres, reconhece naquelas prodigiosas pulsações da natureza um ponteiro próprio”, desvelado nas imagens da natureza equatorial que espelham através da cena diretamente observada e representada, uma “ordem regular predeterminada” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 20). Diferente de outras regiões, na latitude zero, ponto de equilíbrio “onde o sol permanece sempre à mesma distância e dita as mesmas leis” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 20), é possível vislumbrar a força grandiosa e misteriosa que age sobre os entes naturais⁸⁷. Nestes territórios, a paisagem, sob a forma de um quadro geral dos acontecimentos que se sucedem em face ao naturalista, mostra-se impregnada por elementos que remetem ao indizível, conferindo, simultaneamente, enlevo e gravidade à experiência paisagística. Igualmente constituída pela riqueza da natureza, expressa através da materialidade das animadas e inanimadas criaturas naturais, habitantes dos mais diversos

⁸⁷ Interessante ressaltar que em demais passagens, Martius e Spix reforçam a ideia de que à região equatorial está associada à noção de origem e confluência de diversos fenômenos naturais, cuja intuição imprime encanto ao ânimo do naturalista que apreende esteticamente essa espécie de centralidade associada ao território amazônico. Logo ao chegarem em Manaus, os viajantes mostram-se envolvidos pelas maravilhas da natureza tropical, cuja impressão está relacionada, dentre outros aspectos, à “ideia de estarmos perto do centro do continente americano” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 139).

domínios terrestres, reiteramos que o relato dos pesquisadores, notadamente nesses trechos associados ao Brasil equatorial, é válido, sobretudo, à manifestação e à verificação da face oculta da paisagem, enquanto fascinante referência ao ilimitado e ao infinito que paira sobre a vida terrestre e emerge destacadamente nos cenários poetizados da natureza brasileira.

Após esse preâmbulo que ocupa as primeiras páginas do terceiro volume de *Viagem pelo Brasil* e introduz o leitor no universo maravilhoso das regiões equatoriais, Martius e Spix retomam o curso do relato de viagem e voltam aos assuntos que até então predominavam na narrativa de viagem, prosseguindo com demais descrições acerca do território brasileiro e perpassando os temas comumente abordados ao longo do texto. Entretanto, cabe ponderar que esta retomada não é neutra, isto é, não se dá de maneira isenta após o desabrochar do peculiar encantamento com a paisagem amazônica, fundamento das reflexões citadas acima. Dessa forma, o maravilhamento pela atmosfera equatorial parece persistir por toda a etapa final da expedição, deixando marcas indeléveis no modo pelo qual Martius e Spix vivenciam e representam a paisagem brasileira a partir do momento em que alcançam o Grão-Pará. Renovados e inspirados pela "grandiosa harmonia das forças cósmicas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 22), os viajantes recuperam-se da desgastante jornada pelo sertão nordestino⁸⁸ e partem da capital Belém rumo a regiões cada vez mais isoladas da Amazônia na perspectiva de dar cabo às investigações científicas e à expedição por terras brasileiras.

Nesse contexto de retorno ao mesmo tempo temático e formal aos assuntos e ao modo pelo qual estes são geralmente tratados em *Viagem pelo Brasil*, Martius e Spix dão prosseguimento à narrativa do percurso pelo território amazônico. Se, por um lado, as descrições que realizam acerca da arquitetura, da economia, da população local, entre outros elementos que constituem as principais características do sítio urbano de Belém e de sua sociedade, não são fonte de destacada admiração por parte dos viajantes, por outro, tão logo os viajantes refletem acerca da paisagem dos arredores da capital paraense, como a Ilha de Marajó e a Ilha das Onças, reavivam o enlevo pela natureza do local, a qual, por sua vez, volta a afirmar sua distinção em relação às demais regiões brasileiras, delineando os traços indicativos do desvelamento de uma natureza extraordinária. A bordo de uma simples canoa, deslizando sobre as "inúmeras vias fluviais" que abundam e recortam as planas extensões de terra, os naturalistas apreciam a "incomparável pujança e o viço dos arredores", revestidos

⁸⁸ Após a passagem pela região do Rio São Francisco, cujos comentários ocupam o tópico anterior desta dissertação, Martius & Spix deslocam-se à Salvador, ao litoral baiano e rumam ao norte do Brasil, perpassando o sertão nordestino até alcançar a província do Maranhão e a cidade de São Luís, última parada antes da chegada ao Grão-Pará e a sua capital, Belém.

pelo “verde daquelas árvores, uniforme e viçoso”, alternado “com folhagem diversa em muitas tonalidades, adornada com grandes flores magníficas, ou com o penacho eriçado da palmeira jubati (*Sagus taedigera* M.)”, oferecendo aos olhos do observador “uma visão incrivelmente pitoresca” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 51).

Apesar da apreciação pelas belas formas contidas na natureza amazônica, o encantamento pela experiência da paisagem equatorial não se resume à beleza observada, mas, conforme mencionamos acima, está relacionado, principalmente, à possibilidade de contemplar a pujança que permeia e articula o conjunto das criaturas do mundo natural. Assim, se diferentes passagens retratam o deslumbramento dos naturalistas pela beleza dos ambientes que os cercam, acima de tudo, em variados trechos pode-se observar a força criadora da natureza, reproduzida, de maneira única, nos cenários visitados pelos viajantes no decorrer do percurso. Ainda nos arredores de Belém, mais precisamente, na Ilha das Onças, afirmam os naturalistas: “nenhuma espécie de terra é melhor apropriada para demonstrar ao viajante o espetáculo da primitiva criação do mundo, que surgia das águas oniparentes” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 53). Comparada às ilhas visitadas durante a estadia no Rio de Janeiro, ou mesmo àquelas localizadas no litoral da Bahia, as porções insulares sitas entre o domínio das águas amazônicas permitem aos naturalistas contemplar a potência e a robustez do poder gerador que rege o mundo das plantas, expressas, notadamente, através da exuberância da vegetação do local. Mesmo que outras regiões do Brasil possam oferecer ao pesquisador uma “maior variedade de formas e uma feição de natureza mais bela e aprazível”, as matas equatoriais arrebatam o naturalista mediante o “aspecto da monstruosa pujança” dos vegetais, infundindo “um misto de admiração e espanto” no ânimo do viajante, ao percorrer as regiões alagadiças e secas das matas de igapó e de terra firme, componentes da estrutura fisionômica local (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 53)⁸⁹.

⁸⁹ Embora, conforme já anunciado, não iremos nos dedicar às questões etnográficas presentes no relato de viagem, destacamos que o percurso pela região equatorial, ao promover o contato com um território que inspira os viajantes acerca das forças geradoras da natureza, parece transferir a primitividade do mundo natural também a outros campos de interesse dos pesquisadores. Neste sentido, as impressões relatadas por Maritus e Spix acerca de determinadas etnias indígenas, como no caso dos Muras, também parece estar impregnado por esse contato com uma natureza original. Lembrando o contato com outras tribos visitadas pelos naturalistas, tal como o encontro com os Puris em Minas Gerais, porém caracterizada por este aspecto primitivo e fortemente selvagem informado pelas paisagens equatoriais, a passagem dos pesquisadores pela terra dos Muras e as descrições fisionômicas deste povo indígena revelam traços de completa rusticidade e de selvageria ímpar. Espalhados pelos territórios às margens do rio Negro, Solimões e Amazonas, vagando, “ao sabor da fantasia e da necessidade do momento”, esses índios são descritos por Martis e Spix como que desprovidos de qualquer traço de civilidade, satisfazendo “as mais simples necessidades da vida [...] a modo dos animais” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 120). Dotados de uma fisionomia “feroz, hesitante, abjeta” nada parece animar os “traços largos, confusos, ensombrados por mechas de cabelo comprido” dos nativos, representantes da “medonha e triste [...] miséria do silvícola americano” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 120).

A lembrança da proximidade do equador dá a essa exuberância de vegetação mais outra significação: pareceu-nos reconhecer a medida de toda força vegetativa criadora, de que é capaz o globo terrestre, nas gigantescas formas das árvores de mata virgem, da palmeira miriti (*Mauritia flexuosa* L.), da pacova sororoca (*Urania amazonica* M.), e nas formas grotescas das aráceas e citamíneas, na luxuriante folhagem que se não contenta mais com o solo, e até reveste a superfície das águas, ora multiplicadas nas delicadas folhazinnhas das lentilhas-d'água, ora nas rosetas de folhas da *Pistia stratiotes*, estendendo um tapete flutuante (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 53).

Ainda próximos a Belém, rumando ao encontro com o rio Amazonas, as diversas ilhas e enseadas que conformam um variado arquipélago fluvial reforçam o encanto por esse território de natureza pródiga. Cercados pelo recortado contorno das porções de terra que emergem da imensidão das águas, Martius e Spix decidem penetrar em um estreito canal intersticial e, tão logo adentram entre as margens densamente vegetadas iluminadas pelo sol nascente, veem-se em meio a “um espetáculo nunca visto” proporcionado pelos variados grupos de vegetação que envolvem a embarcação dos viajantes, formados pelo “verde vicejante que ora se arqueia, em pérgola, acima da canoa, ora pende balançando em guirlandas entre as altas árvores da margem, ora se trança em impenetrável cerca” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 71), de modo que, aos olhos dos pesquisadores, não se mostre porção alguma de solo descoberto. “Inolvidável é para mim a impressão desses jardins aquáticos, nos quais a vegetação se ostenta em toda a sua grandeza” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 71).

Prosseguindo em sucessivos quadros, cuja contemplação e representação dão mostras do singular encanto do naturalista pela natureza amazônica, a paisagem nas proximidades à desembocadura do rio Tocantins também espelha traços do poder inelutável do mundo natural que, neste caso, não se expressa através da diversidade dos elementos e fenômenos naturais, mas mediante a intuição do vigor e da força da natureza equatorial. Em uma das ilhas dessa região, as incontáveis palmeiras miritis, de “trancos cinzentos lisos, de um e meio a dois pés de diâmetro, [...] copa colossal de enormes folhas em leque à altura de 100 pés e mais”, formam vastos agrupamentos de feição semelhante a “estacada de uma fortificação de gigantes” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 73). Ao invés de sugerir um espetáculo harmonioso, a reunião de diversas palmeiras, umas caídas pela ação das enchentes fluviais, outras ainda resistindo de pé às cheias dos grandes rios, justamente inspiram o sentimento por uma natureza que, se em outros casos arrebatava o observador por sua beleza, nestas circunstâncias seduz o naturalista por sua sublimidade.

Esses príncipes da mata, tombados aos milhares, uns sobre os outros, abandonados ao embate furiosos das águas ou à lenta podridão, como que chorados pelos sobreviventes, cuja fronde geme incessantemente na tempestade, é um espetáculo espantoso da inexorável força dos elementos. “Que pavoroso lugar de

estadia seria esta ilha deserta para um pobre náufrago europeu!” – dizia eu a mim mesmo, recordando-me da sorte de Robinson Crusoe, como me ficara impressa na imaginação juvenil (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 73).

Parecido encantamento com a natureza equatorial, pode ser observado também nas linhas que descrevem a chegada dos naturalistas no rio Amazonas, anunciado pelo "movimento semelhante ao mar das ondas largas e de um pé de altura, e [pela] cor amarelada das águas turvas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 80)⁹⁰. Perante a vastidão da superfície líquida ondulante e o sol do fim de tarde, o qual colore "o espelho agitado das águas", Martius e Spix veem-se como que "imersos no gozo dessa visão", maravilhados pela ideia de estarem navegando no "primeiro rio do mundo, tão próximo do equador", cuja experiência "dava a esse incomparável cenário ainda maior valor" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 81).

Como em demais passagens de *Viagem pelo Brasil*, voltamos a destacar a alternância de sentimentos que se sucedem na contínua experiência da natureza brasileira. Apesar do prazer despertado pelas paisagens equatoriais, o ambiente amazônico inspira ainda preocupações e temores efetivos. Neste sentido, na passagem citada acima, a qual diz respeito acerca do encontro da expedição com o rio Amazonas, além do enlevo pelo cenário natural, logo em seguida, infundem a angústia motivada pela fúria de uma tormenta que sopra fortes ventos e encrespa as ondas contra a embarcação, remetendo à ideia de que a vivência da natureza equatorial também se depara, em alguns casos, com o enfrentamento do poder da natureza. “[...] De improviso, caiu forte vento leste, em pouco tempo encapelando vagas e jogando tão fortemente, de um lado para o outro, a nossa canoa, que gemia, que julgamo-nos metidos nos horrores de uma procela” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 81). Por um lado, em demais trechos do relato, Martius e Spix experimentam o horror infundido pela solidão da natureza agreste, tal como verificamos nas incursões dos viajantes pelos ermos do sertão brasileiro. Por outro, as jornadas pelos rios e florestas amazônicos introduzem a perspectiva de que a paisagem equatorial igualmente diferencia-se pelos momentos de tensão que os viajantes vivenciam no decorrer das jornadas pelos rios e florestas amazônicos. Não apenas manifestada enquanto beleza e harmonia, mas também convertida em quadros que refletem a desolação e o medo dos naturalistas, a força grandiosa da natureza também é convertida em

⁹⁰ Enfatizando o modo de descrição fisionômica da natureza, destacamos que, constantemente, Martius e Spix, referem-se aos rios amazônicos também pela cor e tonalidade de suas águas. Conforme observamos ao longo do terceiro volume do relato, esta prática, não observada com semelhante frequência em outras regiões brasileiras, também procura subsidiar a própria hierarquia dos rios, isto é, a organização entre rios principais e tributários em um determinado território. “Este último canal é geralmente chamado pelos habitantes de Rio de Gurupá, e as suas águas, misturadas do Rio Amazonas e Xingu, são de tonalidade um tanto menos amarela do que as do próprio Amazonas; isto prova o volume de águas claras que rola no rio Xingu” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 86).

situações extremas em que a riqueza dos fenômenos e das criaturas naturais confere ímpar e plena hostilidade à presença humana.

Durante a navegação pelo Amazonas, os insetos e os animais selvagens, assim como o incessante risco do encontro com indígenas afrontosos, configuram parte das constantes ameaças sofridas pelos viajantes que se deslocavam rumo à montante do grande rio. Pertencentes ao grupo dos “insetos sanguinários”, mosquitos e mutucas frequentemente incomodam os naturalistas durante o deslocamento fluvial em meio à atmosfera quente e abafada (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 84). Embora não representassem um eminente risco à vida da tripulação das embarcações que navegavam rio acima, Martius e Spix relatam o sofrimento decorrente do assalto das grandes “nuvens cerradas” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 84) formadas pelos enxames desses insetos alados. Mesmo quando não proporcionam “uma dor penetrante que se torna cada vez mais violenta” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 112), como no caso das picadas de mutucas, somente a constante presença desses pequenos voadores causa tormento e emprestam às selvas isoladas a aparência de um inferno. Como verificamos em demais trechos do texto, tal quando Martius e Spix visitam as lagoas formadas pelo transbordamento do Rio São Francisco, os jacarés continuamente representam e reforçam a agressividade da floresta, despertando no observador o sentimento do terror. Nos domínios do rio Solimões, os naturalistas se deparam com uma grande quantidade desses répteis que, atraídos pelo cheiro de carne e sangue, proporcionam um pavoroso espetáculo. Considerados enquanto “monstros vorazes” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 152), os jacarés-açu surpreendem os viajantes pelas suas dimensões e pela quantidade de seus exemplares que nadavam no leito do rio. Em uma descrição que suscita lembranças acerca do sublime, neste caso, motivado pelo poder dos grandes predadores naturais, os pesquisadores traçam a fisionomia destes répteis e descrevem, além de suas horrorosas feições, o modo feroz como se deslocam e atacam implacavelmente suas presas. Imprevisível, o animal, “à espreita da caça, fica às vezes muito tempo imóvel e [...] sua aparência é de um tronco de árvore boiando”, entretanto subitamente arrebatada a presa, e “enfurecido, levanta alto a cauda, e bate com ela a água, em rápidas chicotadas; e então é que os movimentos da cabeça são impetuosos e de máxima ferocidade” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 152).

Além das criaturas animadas, a floresta resguarda outros tantos perigos que cruzam o caminho do naturalista no decorrer da expedição. Deixando o rio Xingu e retornando ao Amazonas, os viajantes novamente se ocupam do relato e da reflexão em torno da

grandiosidade da natureza que não somente empresta beleza e harmonia à paisagem, mas também assola e ameaça o próprio mundo natural. "Impelida pela plena velocidade da correnteza" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 89), as toras de madeira, restos de árvores desprendidas das áreas mais próximas aos rios, oferecem grande risco às canoas que trafegam pela região. Formados por "troncos flutuantes que excediam de duas ou três vezes" a embarcação, os conjuntos de madeira conformavam ilhas flutuantes, as quais, após longo tempo de permanência nas águas, ofereciam abrigo a "animais de toda espécie que, na maior calma e paz, faziam juntos a travessia incerta" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 89). Em meio às aves e pequenos mamíferos – jaburus, patos, mergulhões, macacos – os pesquisadores destacam inclusive a presença de uma onça e de um jacaré, os quais trocavam olhares "com contínua desconfiança hostil" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 89). "Desarraigando árvores e obrigando as feras a associar-se contra os seus hábitos e tendências", este fenômeno singular, deslizante sobre a "extraordinária massa de água do rio fundo", reproduz aos olhos dos pesquisadores e do leitor a impressão de uma natureza robusta, consoante à magnitude da paisagem local (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 89). Conquanto inspire terror e destruição, a imagem dessa ilhota animada, flutuante sobre as águas caudalosas, sugere ainda as incertezas que pairam sobre o mundo natural ou, talvez, mais acertadamente, espelha os contornos das dimensões inacessíveis da natureza, as quais, embora veladas ao homem, são pressentidas na experiência sensível da paisagem sublime. O leitor ainda especula sobre qual destino terão tomado a barca vagueante e seus habitantes, quando, nas linhas abaixo, Martius e Spix relatam a impetuosa "trovoada, que durante meia hora, entre inúmeros raios, despejou rios de chuva, sobre a terra" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 90) – esplêndido e grandioso fenômeno que repetidamente passara a ocorrer quase que diariamente nos ermos da floresta equatorial.

Interessante ressaltar que, à medida que a expedição lentamente se desloca às porções cada vez mais despovoadas e selvagens do interior do território amazônico, podemos tanto verificar o prosseguimento dessa alternância de sentimentos, entre cenários aprazíveis, terríficos e sublimes, quanto observar o tom grave que o relato adquire. Nesses momentos, julgamos ser emblemático, assim como as profundas reflexões verificadas em demais passagens, tal qual os momentos que celebram o início da estadia na região equatorial e inauguram o terceiro volume de *Viagem pelo Brasil*, a singular expressividade das emoções manifestadas pelos naturalistas em demais situações extremas. Comparada às passagens da expedição pelas regiões ao longo do rio São Francisco, ou ainda, pelos arredores do Rio de

Janeiro, a partir das quais enfatizamos a emotividade dos naturalistas em face à natureza tropical, poderíamos, eventualmente, reconhecer alguma semelhança com os momentos vividos nas incursões pela floresta amazônica. Entretanto, como destacamos acima, tudo se passa como se a vivência da paisagem equatorial estivesse circunscrita por uma atmosfera extraordinária em que a experiência estética da natureza se manifesta de modo próprio e alcança notável expressão.

Neste sentido, as cenas de solidão, largamente vivenciadas durante a expedição em diversos trechos do Brasil, igualmente estão presentes neste último trecho do relato, inspirando no leitor a particularidade do momento vivido, como se a paisagem diretamente observada e representada estivesse constantemente impregnada pelos elementos que caracterizam e conferem distinção à natureza nesta parte do mundo. Assim, quando refletimos a respeito dos trechos solitários, vivenciados nas regiões do "Sertão do Amazonas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 97), sentimos como que também imersos nesse mundo raro. Em uma dessas passagens que relata a noite entre as ilhotas e os canais do "turvo e amarelo Amazonas" (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 104), compartilhamos da solidão enfrentada pelo viajante. Na cena noturna e melancólica, podemos observar traços de uma natureza estetizada – as "nuvens escuras", os "reflexos na água do rio gigante", o "murmúrio das águas agitadas" – em que a paisagem equatorial resguarda seus mistérios insondáveis, estes suscitados pelos coléricos trovões que, ao longe, proferem seus graves ruídos (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 105).

Passamos a primeira noite acima do estreito de Óbidos, numa ilha baixa de areia, que o rio acabava justamente de pôr seco. A lua saía das nuvens escuras, e, faiscando mil reflexos nas águas do rio gigante, iluminava docemente a paisagem silenciosa. Um surdo murmúrio das águas agitadas soou aos nossos ouvidos. Em breve, porém, transtornou-se esse tranquilo alegre cenário; tímida, escondeu-se a lua; a mais profunda escuridão pairou sobre a ilha, a mata e o rio e, de longe, por assim dizer, com alegria, gozar de uma pausa feliz no drama de nossa viagem, sentíamos com maior sensibilidade todo o horror dessa noite de trevas que, sem estrelas e luz alguma, nos relegou só a nós mesmos, “entre larvas, únicos peitos sensíveis”. Nas mesmas condições, daí por diante, muitas noites íamos passar de vigília, e o leitor amigo pelo menos uma vez será testemunha da profunda melancolia deprimente a que, às vezes, fica exposto contra a vontade, quem viaja no Amazonas (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 105).

Tendo em vista que a experiência estética da paisagem equatorial não somente se desdobra em simples representações da natureza ou em diferentes estados emocionais do sujeito que sensivelmente a acolhe, mas também oferece contornos, ainda que imprecisos, da grandiosidade e dos mistérios do mundo natural, optamos por descrever o trajeto empreendido por Martius⁹¹ ao ponto extremo alcançado pela expedição, no qual o percurso e o modo

⁹¹ Salientamos que, a partir de Vila de Ega, após passagem pela Barra do Rio Negro, a expedição opta por bifurcar seus caminhos na exploração das áreas mais ocidentais do território amazônico, na medida em que o deslocamento por regiões até então pouco conhecidas e as diversas ameaças poderiam fatalmente arriscar a saúde

descritivo do autor, novamente, fazem emergir as ideias acerca do ilimitado contido na vivência sensível da natureza tropical. Conforme anunciamos acima, no âmbito desta dissertação, o trajeto situado entre a partida da tribo dos Miranhas e a chegada na cachoeira de Araracoara também é tomado enquanto um termo, isto é, um último conjunto de cenas e acontecimentos experimentados pelo viajante que pretendemos relatar e perspectivá-los no sentido de encaminhar as conclusões deste trabalho. Embora nas diferentes passagens situadas no decorrer do retorno dos naturalistas de Araracoara a Belém, ponto de partida da viagem de volta à Europa, fosse possível prosseguir elencando variados exemplos da experiência paisagística apreendida nos domínios da estética, consideramos que o alcance do limite ocidental contém subsídios que nos permitem tanto retomar e enfatizar alguns dos pontos citados anteriormente quanto vislumbrar um desfecho ao presente estudo.

Por um lado, ciente dos riscos que envolvem a expedição pelo desconhecido rio Japurá, por outro, estimulado pela possibilidade de desvendar um território primitivo, durante os preparativos da jornada, Martius transparece sua hesitação entre as angústias e os fascínios que afrontam e seduzem o pesquisador em meio à paisagem agreste. Mesmo que, conforme afirma o naturalista, nem todas as expectativas depositadas pelo viajante nesse derradeiro esforço tenham sido alcançadas, nas páginas que descrevem a excursão ao salto de Araracoara pode-se observar o arrebatamento que a vivência solitária da natureza equatorial causa ao pesquisador, expresso, notadamente, pelo tom que o relato adquire.

O homem está inclinado a colorir as empresas que põe à prova sua coragem com cores dum futuro poético. Ainda me recordo da exaltação com que contemplei a embocadura do majestoso rio, sonhando com o descobrimento de múltiplas maravilhas. Se esses sonhos não se realizaram devo, entretanto, ser grato particularmente às experiências que se oferecem nessa remota região, e que me proporcionavam o aspecto natural, o único exato, do estado primitivo do continente americano e dos seus habitantes! (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 205, 206).

Antes de perscrutar as cenas sobre o último trecho do deslocamento até o ponto extremo da viagem, destacamos que, no percurso de Martius desde Ega até a tribo dos Miranhas – local de onde parte a excursão até a cachoeira de Araracoara – predominam as cenas relacionadas à descrição da natureza e das diversas etnias indígenas habitantes da região. Com base nos quadros naturais descritos pelo naturalista, os quais permitem prosseguir com as associações entre a paisagem e a experiência sensível do território, podemos observar que as áreas sob domínio do rio Japurá, ao mesmo tempo em que remetem a demais regiões amazônicas – “tudo aqui tinha a feição do Solimões” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p.

já bastante debilitada de Spix. Assim, os naturalistas decidem realizar separadamente os seguintes percursos: Spix, através do rio Solimões, percorre os trajetos de Ega até Tabatinga e, pelo rio Negro, alcança a vila de Barcelos a partir da Barra do Rio Negro; Martius, por sua vez, conduzirá a expedição até seu extremo oeste, desde Ega até o salto de Araracoara, navegando pelas águas do rio Japurá.

206) – exibem traços de uma natureza díspar, cuja feição demonstra ao viajante e ao leitor o fascínio provocado pela incursão por terras cada vez mais desconhecidas. Fortemente associada à estética do sublime, dentre as cenas de natureza relatadas por Martius, circunscritas aos novos domínios naturais visitados pelo pesquisador, destacam-se os trechos relacionados ao desvendamento da Serra de Cupati e às investigações realizadas nesta cadeia de montanhas. Incitando lembranças de outras regiões brasileiras – como os passeios por Minas Gerais – os outeiros avistados pelo viajante evocam a confiança de que a expedição encontra-se em um novo domínio natural que, embora esteja situado ainda nas latitudes equatoriais, é conformado por uma paisagem de fisionomia distinta, igualmente refletida na mudança da disposição dos vegetais pela região, os quais, sendo compostos por renovadas espécies, obedecem a outra disposição e exibem variadas formas.

Na manhã seguinte, afinal, se nos defrontou a Serra de Cupati, bem perto. As nuvens pluviosas rasgavam-se, e ofereciam um espetáculo já desusado, desde muito, para nós. Na imensa mata virgem, onde havia tantos meses estávamos internados, o olhar não achava ponto ou base de comparação para avaliar alturas. O homem, cujo organismo terrestre parece destinado pela natureza para medida de tudo que é terrestre, além de ser raro, desaparece em meio de um arvoredor cuja quase uniforme altura mal de pode medir. Aqui, porém, oferecia-se vista ao longe, e aos olhos entregavam-se com alegria a esse exercício. [...] A cor escura da montanha, sobre a qual passavam nuvens carregadas de chuva, a misteriosa tranquilidade da mata, as massas colossais de rochedos empilhados, uns sobre os outros, e o bramido da cachoeira, davam a essa paisagem uma feição sombria de indizível melancolia, cuja impressão está ainda viva no meu espírito. Os próprios índios, muitos dos quais nunca haviam visto uma montanha ou uma catarata, pareciam impressionados com aquele cenário formidável. Eles olhavam surpresos ora para a montanha, aproximada assustadoramente pela chuva cerrada, ora para o redemoinho das águas rugidoras (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 224, 225).

Além de separar as bacias do rio Japurá e do Amazonas, segundo Martius, as montanhas de Cupati confirmam a suposição do viajante a respeito do isolamento do território, sobre o qual o naturalista especula estar diante de uma região intocada “pelo sopro da civilização europeia” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 226). Cercado por “natureza selvática e homens primitivos em toda a sua rudeza”, a vivência dessas paisagens isoladas, não obstante os perigos que rondam a expedição, confere à experiência da natureza brasileira “um colorido particular” e parece introduzir tanto o viajante quanto o leitor às demais cenas que retratam a excursão e a chegada em Araracoara (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 226). Neste sentido, cabe ainda ressaltar que a própria estadia de Martius juntos aos índios Miranhas igualmente oferece provas desse contato com os mistérios de um mundo desconhecido que, por sua vez, impregna o relato da enigmática selvageria dos trópicos. Entre acessos de febre cada vez mais frequentes, decorrentes do seu estado enfermo, a chegada e a permanência de Martius em meio a esses aborígenes “rudes até a bestialidade” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 230), tal como a vivência da natureza selvagem, são envoltas pela imprevisibilidade e pelo suspense

decorrentes desse ambiente de sucessivas descobertas, verificadas ora no campo das ciências naturais ora no campo da etnografia.

Em meio à atmosfera de incertezas que pairava durante as noites passadas em meio aos Miranhas antropófagos, nas quais se realizavam os preparativos da viagem que conduziria a expedição a seu termo, Martius finalmente principia o trajeto rumo à cachoeira do Araracoara. A bordo de uma canoa com pouco mais de uma dezena de índios remadores, os primeiros momentos da excursão são tomados por grandes dificuldades, impostas pela forte correnteza vazante e pelo grande número de pequenos mosquitos amazônicos. Impedidos de realizar grandes avanços e castigados impiedosamente pelos piuns, nos primeiros dias de viagem, os tripulantes parecem mergulhados na monotonia da paisagem, continuamente ladeados pelos barrancos argilosos e pela vegetação uniforme. Somadas à força do rio e às pragas locais, no terceiro dia do percurso, Martius reporta a mudança dos cenários naturais que, caracterizado pelo aparecimento de novas composições minerais, prenunciam o encontro da embarcação com os perigos da navegação entre “grotescos blocos de granito e [...] diversos redemoinhos” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 237), formados pela justaposição de grandes conjuntos de pedras. Neste cenário desolador, em uma nítida referência ao pensamento estético-científico e a demais correntes de pensamento vigentes ainda no início do século XIX, é interessante ressaltar que o caráter triste da paisagem, além de refletir o desânimo do viajante, é igualmente reproduzido na descrição particularizada de seus elementos, associado à “esquisita cor cinzenta de chumbo das rochas”, as quais, iluminadas pelo sol, “reverberam um brilho apagado” e emprestam à região uma “feição melancólica” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 237). Cada vez mais pesados, a navegação rio acima tangencia demais perigos eminentes e oferece ao viajante cenários tétricos e hostis que atingem até mesmo as criaturas da natureza, as quais, não mais percebidas pelo naturalista, conferem à atmosfera uma solidão ainda mais grave.

Na medida que as águas se tornavam mais impetuosas, as margens mais rochosas, a mata ficava na verdade baixa, porém mais densa; sombria ela pendura-se sobre o rio; nenhum pássaro ali faz ouvir o seu canto, nenhuma caça desce até a margem, e a solidão pesada e pavorosa, angustia a alma do viajante (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 237).

Entretanto, os esforços empreendidos por Martius enfim parecem recompensados à vista do salto de Araracoara. Nas linhas que descrevem este primeiro encontro do naturalista com o ponto extremo alcançado pela expedição, a paisagem, além da pujança da natureza local, mostra-se como que renovada pelo “aspecto esquisito, muito fresco” da vegetação, composta por conjuntos de samambaias, pequenas palmeiras e outras espécies de folhagem delicada, as quais revestem as encostas graníticas em que, rapidamente, correm as águas do rio ruidoso.

Do horror infundido pelas efetivas ameaças enfrentadas pelo viajante ao longo do percurso pelo rio Japurá, Martius passa a esboçar os contornos de uma paisagem sublime, cuja admiração pela grandiosidade do mundo natural circundante é perpassada pelo entusiasmo da contemplação da natureza em seu aspecto agreste – o espetáculo “selvagem e lúgubre” proporcionado pela queda d’água emoldurada por “gigantescos destroços de rocha [...] de superfície pardo-escuro” e pelas rochas “revestidas de um manto verde-claro”, composto por massas de notável “feto vicejante da altura de um homem” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 240). “Profundamente empolgado pelo arrepio desta solidão selvagem”, Martius é tomado por um conjunto de variados sentimentos, os quais exaltam a civilidade da cultura europeia e, principalmente, celebram o deleite inspirado pelos “terrores de uma solidão destituída de seres humanos”, animados pela vivência deste “ermo pavoroso” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 240).

Através das palavras do naturalista europeu, isolado em meio à natureza equatorial e diante de indícios do poder incomensurável da natureza, expressos pela grandiosidade e pelo vigor de seus elementos, bem como, pelas constantes referências a uma natureza primitiva, novamente, o leitor depara-se com uma situação extrema. Semelhante a algumas outras notáveis passagens de *Viagem pelo Brasil* – lembramos aqui das noites estreladas vivenciadas ainda a bordo da fragata *Austria*, dos encantamentos proporcionados pelos passeios empreendidos nos arredores do Rio de Janeiro, das incontáveis riquezas do interior das Minas Gerais e das regiões cortadas pelo rio São Francisco e, notadamente, do incomparável fascínio que desperta a natureza dos arredores de Belém, conforme descrito no diário de Martius – neste trecho, o relato volta a exprimir a experiência da paisagem situada nos limites da sensibilidade, isto é, enquanto um quadro que possibilita a contemplação da natureza compreendida em contornos e formas definidos, mas, sobretudo, descortina as profundidades insondáveis do mundo natural. Como se não bastasse a vista da cachoeira de Araracoara, dos paredões rochosos e das matas primitivas que os adornam, ou mesmo o vigor das suas águas impetuosas, Martius proporciona ainda mais uma cena que nos oferece o deslumbre da experiência paisagística em seu esplendor.

Na manhã seguinte à chegada ao salto, ainda em estado enfermo, o naturalista decide empreender uma excursão ao topo da cachoeira. No caminho, “junto do formidável abismo que o rio transpõe espumando”, Martius deleita-se com a vista superior da catarata como que formada “por uma catástrofe repentina” segundo indica os paredões de granito abruptamente rompidos pela força das águas (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 241). Neste cenário

impiedoso, “as rochas de granito, revestidas de arbustos e de samambaias, ensombram a garganta tenebrosa, onde o rio escoia em redemoinho veloz” e imprime impacto tão grande à água que “ainda nos chega aos ouvidos o ribombo da queda trazido pelo vento forte” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 241). Em simultaneidade às inquietações produzidas pela inesgotabilidade do poder da natureza, descrito como fronteiro a esta “inapagável [...] cena da natureza”, os campos formados por “árvores baixas, floridas”, as quais se desdobrando em diversos galhos sob o céu azul, calmo e límpido, concomitantemente traziam à lembrança do viajante a natureza amena das Minas Gerais, cuja falta há tempo já era sentida (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 241). Entre a sublimidade contida no deleite pela impetuosa cachoeira e a beleza anunciada pela chapada de Araracoara, Martius percebe “a presença de três espécies de quina” (espécie de planta medicinal) e, estimando sua localização entre a fronteira “de duas grandes regiões botânicas, do Brasil e do Peru”, decide findar o alcance da viagem e iniciar o previsto retorno (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 241), sem antes nos deixar provas do inexprimível e indelével infinito que paira sobre a paisagem tropical.

Em pleno topo da imponente cachoeira, diante do vasto panorama, avistando até as distâncias mais longínquas abarcadas pelo olhar, Martius torna a contemplar a imensidão da paisagem, apenas conformada por um “espelho cintilante do rio e uma continuação da montanha” que se destacavam do “verde-escuro da mata” e estendiam-se a “a perder de vista, como um mar de folhagem” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 242). Tomado como a última cena de *Viagem pelo Brasil* a ser descrita neste trabalho, inferimos que a despedida de Araracoara, ainda que transmita um sentimento de terna contemplação, reitera a persistência de limites e dimensões intangíveis, convocados, assim como em outras passagens do relato, nos momentos de profunda contemplação da paisagem que se mostra ao viajante. “Assim, pois, tinha eu chegado ao termo da minha peregrinação, a fronteira de um reino, tendo outro a vista” (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 242).

Já no outro dia teria regressado, se os outros índios, chegando, não houvessem trazido notícia da fácil ascensão da montanha e da amenidade do caminho. Ao romper do dia, deixei a embarcação sob escolta segura, e penetrei, acompanhado pelos outros, na mata, que com grande satisfação nossa, estava livre dos piuns. O caminho tornava-se logo íngreme, entre belo arvoredor, que me pareceu ser em parte diferente do observado até aqui. [...] Nessa excursão vimos de cima a cachoeira, pois o caminho passava junto do formidável abismo que o rio transpõe espumando. O paredão de granito fronteiro (meridional), na altura de algumas centenas de pés, está roto de modo tão abrupto, como se a montanha não fosse quebrada pouco a pouco, mas por uma catástrofe repentina, para dar saída à água. As rochas de granito, revestidas de arbustos e de samambaias, ensombram a garganta tenebrosa, onde o rio se escoia em redemoinho veloz; aparentemente inclinadas sobre o precipício, subtraem ao olhar a vista no fundo do abismo, de onde ainda nos chega aos ouvidos o ribombo da queda trazido pelo vento forte. Inapagável ficou-me na memória o espetáculo dessa grandiosa cena da natureza. Seguiu-se uma afável impressão, quando entrei na planície clara. Aqui pairava a peculiar fragrância das flores do campo. As árvores baixas, floridas, esgalhavam-se em múltiplos ramos, semelhantes às de Minas, e, acima de mim, curvava-se, azul-claro e sem nuvens, o

céu sereno, vista que desde meses me faltava. Presumo que, nessa chapada de Araracoara (serra das araras), me achava a apenas 500 pés (ou pouco mais) mais alto do que a foz do Japurá no Solimões; contudo, tanto o conjunto da vegetação como nas ocorrências individuais, era essencialmente diferente da vegetação do Solimões. Em particular, parecia característica a presença de três espécies de quina, indicando-me que me achava no limite de duas grandes regiões botânicas, do Brasil e do Peru. [...] Desta altitude, podíamos ver como o rio se precipita na garganta, pelo lado noroeste; ele oferece aqui o mesmo panorama grandioso como na saída. Tão longe quanto olhar atinge acima da queda, vem vindo na direção norte-noroeste. O espelho cintilante do rio e uma continuação da montanha, sobre a qual eu estava, em frente, na margem meridional, eram só o que se destacava do verde-escuro da mata; esta estendia-se a perder de vista, como um mar de folhagem, para norte-noroeste e sudeste e algumas colunas de fumaça azul, que se elevam dali, não eram bastante para dar ideia de sua extensão. Assim, pois, tinha eu chegado ao termo da minha peregrinação, a fronteira de um reino, tendo outro à vista (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 241, 242).

Figura 45

Conjunto de vistas sobre a região amazônica (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 46
 Vistas das margens do rio Amazonas (s/ d)
 Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 47

Escavação e preparo dos ovos de tartaruga na margem do rio Amazonas (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 48

No porto dos Miranhas cerca do rio Japurá (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 49

Esculturas nos penhascos cerca do rio Japurá (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

Figura 50

Araracoara (s/ d)

Fonte: <http://www.biodiversitylibrary.org>

CONCLUSÃO

Lançando um olhar retrospectivo ao percurso até aqui desenvolvido, finalmente ocupamo-nos de encaminhar as conclusões deste trabalho, promovendo um desfecho ao presente estudo. Em primeiro lugar, consideramos que é pertinente reforçar os contornos do objeto de estudo desta pesquisa – a paisagem enquanto experiência estética da natureza – salientando a contribuição de cada capítulo às investigações acerca deste assunto e reforçando de que maneira o estudo de caso selecionado – o relato de viagem escrito por Martius e Spix – reflete as considerações acerca do modo segundo o qual compreendemos a experiência paisagística. Em segundo lugar, com intuito de expor aquilo que foi gradualmente acrescido às nossas reflexões durante o próprio desenvolvimento desta dissertação, pretendemos ainda apontar alguns aspectos que emergiram ao longo da trajetória percorrida e são comumente identificados nas distintas paisagens que constituem o texto de *Viagem pelo Brasil*. Conforme já mencionado, embora não caiba elaborar ou verificar hipóteses acerca da vivência e da representação sensível das paisagens, ponderamos que este epílogo não deve prescindir daquilo que, embora não tenha o intuito de afirmar uma tese acerca da paisagem, agrega à valia desta dissertação e celebra demais reflexões pertinentes à experiência paisagística tomada a partir de um ponto de vista estético.

Inicialmente, voltando-se aos assuntos tratados no primeiro e no segundo capítulos deste estudo, propomos que sejam recuperados os elementos sobre os quais se baseou o modo pelo qual compreendemos a paisagem e os aspectos que delinearam as distintas maneiras de representar esta peculiar relação estabelecida entre o homem e a natureza. Sobre a maneira pela qual entendemos a paisagem, retendo aquilo que consideramos ser indispensável à experiência paisagística e igualmente correspondeu a um ponto de partida para esta dissertação, reconhecemos que a paisagem, segundo Simmel (2011), é fundamentalmente definida por uma convergência anímica entre o sujeito e a natureza, a qual, motivada por um estado de alma simultaneamente presente na sensibilidade do observador e na própria realidade de uma paisagem, constitui e reconstitui, no plano estético, unidades autônomas dotadas de um valor de totalidade. Mesmo em face da tonalidade própria que os demais autores consultados imprimem à experiência paisagística compreendida nos domínios da estética, identificamos que este primeiro aspecto anunciado por Simmel (2011) está contido,

de modo mais ou menos expressivo, nas demais referências que estabeleceram as bases do conceito de paisagem adotado. Especialmente em Assunto (2011a) e Corajoud (2011), a vivência paisagística, fundada em um encontro direto e estético do homem com a natureza, assume as características destacadas acima e encerra uma experiência marcada pelo transbordamento das dimensões espaciais e temporais relacionada à intuição sensível do todo natural, congregando as dimensões materiais e imateriais da natureza. Para Assunto (2011a), as paisagens relacionam-se a uma experiência propriamente estética, na qual, não obstante a vivência de um espaço finito, repetidamente contemplamos o desvelamento de uma dimensão espacial infinita e de uma dimensão temporal apreendida em sua temporalidade, a qual escapa à efemeridade temporânea e instaura a experiência do presente indissociada do passado e do futuro. Por sua vez, Corajoud (2011) igualmente reconhece que as paisagens correspondem a totalidades sempre renovadas que asseveram o encontro do sujeito com os elementos relacionados ao ilimitado contido no tempo e no espaço, cuja analogia, no caso deste autor, se expressa na instável permanência da linha do horizonte, a qual, embora constantemente feita e refeita a partir da contemplação do sujeito, representa a permanente e profunda unidade estabelecida pelo encontro do céu e da terra.

Retornando a Simmel (2011), apontamos ainda que o processo que funda essa unidade sensível denominada paisagem, embora não possa ser precisamente localizado, é compreendido a partir de uma comparação, na qual os contínuos processos de elaboração e reelaboração de diferentes paisagens são considerados análogos ao surgimento de uma obra de arte, a qual igualmente é caracterizada por uma porção definida que, no entanto, permanece sensivelmente atada ao todo do qual foi extraída. Apesar deste autor não se colocar a favor de uma postura artística em relação ao surgimento das paisagens, uma vez que a emersão de uma paisagem antecede sua própria representação, esta semelhança entre a paisagem e a prática artística permite que Simmel (2011) reforce as demais características distintivas da vivência paisagística, associadas, conforme citamos acima, à paisagem enquanto uma porção limitada que é permanentemente transpassada, não obstante o estabelecimento de contornos precisos, pelo ilimitado contido na natureza.

A partir desta perspectiva amplamente apoiada sobre o modo pelo qual compreendemos a paisagem no presente estudo, evocamos a pertinência de nos atermos à arte e aos modos de representação poéticos da natureza como indícios reveladores das relações sensíveis e profundas que atam o homem e a natureza na constituição das variadas paisagens. Dentre os distintos autores que versam sobre os vínculos estabelecidos entre experiência paisagística e a

representação poética da natureza, destacamos as considerações de Dardel (2013), segundo o qual a paisagem é inseparável do acolhimento sensível do mundo em que vivemos, incluindo até mesmo o conjunto dos elementos geográficos dispostos no espaço. Para este autor, além da correspondência entre paisagem e realidade geográfica fundamentada sobre a ideia de totalidade que ambas as expressões possuem, estas duas dimensões também estão associadas na medida em que não fazem economia de uma linguagem poética, sendo expressas tanto pelo geógrafo quanto pelo poeta.

Como demais contribuições às reflexões acerca das interfaces entre paisagem e arte, podemos ainda considerar que as referências de Paulhan (1931) e Collot (2005) reforçaram aspectos comumente partilhados por ambas as esferas. Neste sentido, tais autores reconhecem que a arte não somente se refere ao mesmo objeto com o qual se ocupa a paisagem, isto é, a própria natureza, mas também enfatizam que a representação da paisagem, suas expressões pictóricas ou poéticas, assim como a própria paisagem, se colocam frequentemente além da simples realidade contemplada, conquanto permaneçam atreladas à própria materialidade do território sensivelmente apreendido pelo artista.

Tendo em vista a estrutura a partir da qual se organiza o presente trabalho, reconhecemos que esse percurso inicial, o qual instituiu os conceitos definidores da paisagem enquanto experiência estética da natureza e apontou algumas relações deste modo específico de compreender as paisagens com o campo artístico, permitiu que fossem estabelecidas importantes correspondências entre esses dois domínios, o da paisagem e o da arte, que nos acompanharam em grande parte do curso da dissertação, incluindo o momento dedicado à identificação da associação entre a paisagem e a experiência estética da natureza com base no texto de *Viagem pelo Brasil*.

Antecipando a imersão no texto de Martius e Spix e reiterando as contribuições do campo artístico, no segundo capítulo sublinhamos a pertinência das considerações elaboradas sobre a paisagem enquanto gênero pictórico, as quais foram perspectivadas no sentido de refletir esse modo sensível de compreender a experiência paisagística e acrescentar questões comumente tratadas pelos diferentes artistas ao desvelar o mundo em que vivemos. Conforme mencionamos, ao tratar da pintura de paisagem, não pretendemos realizar um estudo pormenorizado desta maneira de representação sensível da natureza, mas indicar que, em meio às distintas tonalidades e ênfases apontadas pelas variadas obras referenciadas, foi possível extrair um denominador comum, associado justamente à paisagem como experiência estética da natureza. Neste sentido, mais uma vez tendo em vista os apontamentos que

fundamentam o modo como a paisagem é compreendida no presente estudo, sublinhamos que as paisagens e suas representações pictóricas por vezes compartilham a intuição sensível das dimensões que essencialmente caracterizam a contemplação do mundo natural, ou seja, aquelas que estão comumente associadas ao pressentimento de uma abertura ao ilimitado, não obstante o caráter simultaneamente limitado da experiência e da representação paisagística.

Ainda tendo em vista a estrutura adotada por este trabalho, consideramos também ser válido ressaltar que a primeira parte da pesquisa, o conjunto formado pelo primeiro e segundo capítulos, contribuiu substancialmente ao restante da dissertação, na medida em que decisivamente orientou a abordagem dos assuntos constitutivos dos capítulos seguintes – as considerações sobre os parâmetros estéticos que balizam o texto de *Viagem pelo Brasil* e as cenas paisagísticas descritas por Martius e Spix. Neste sentido, durante o terceiro capítulo, ao mesmo tempo em que nos dedicamos ao necessário esforço de esboçar o ideário dos naturalistas europeus que se encaminhavam ao Brasil nas primeiras décadas do século XIX, indiretamente reforçamos a centralidade da vivência sensível da natureza e a validade de suas representações artísticas, fazendo com que, ao subsidiar a compreensão do modo pelo qual Martius e Spix experimentam e representam a paisagem brasileira, não perdêssemos de vista as correlações com os conceitos que definiram a experiência paisagística, frequentemente associada à instituição de uma totalidade sensível entre sujeito e natureza, ponto de aproximação das obras Goethe e Humboldt bem como dos modos representativos da natureza e da paisagem presentes em *Viagem pelo Brasil*.

Assim como as considerações sobre a pintura de paisagem estabeleceram uma passagem e um vínculo entre dois planos distintos, o conceitual e o artístico, ponderamos que a validade de abordar alguns tópicos próprios do pensamento da segunda metade do século XVIII e início do século XIX, além de ter oferecido uma aproximação ao contexto em que se situa o relato de viagem selecionado, introduzindo os diferentes modos através do qual as variadas paisagens são expressas por Martius e Spix, incrementou a própria articulação entre o objeto de estudo (paisagem enquanto experiência estética da natureza), objetivo (identificar a validade da associação entre a paisagem e a experiência estética da natureza no contexto de uma obra específica) e estudo de caso selecionado (o texto de *Viagem pelo Brasil*), não dispensando, neste amplo contexto, a importância das representações artísticas, meio no qual e através do qual verificamos as devidas correspondências.

Ao adentrarmos as linhas que compõem o relato de viagem selecionado, tema central do quarto capítulo, faceamos sucessivos quadros, nos quais a paisagem seguidamente apoiou-se

sobre a vivência sensível do território e ilustrou cenas de uma natureza estetizada. Conforme apontamos, desde o início da jornada ao continente americano até o percurso pelo interior do território amazônico, a experiência paisagística e sua representação estão compreendidas no âmbito da sensibilidade, reiterando os aspectos anteriormente citados, definidores da paisagem enquanto experiência estética da natureza, permitindo afirmar que, em sua dimensão paisagística, o texto de Martius e Spix se aproxima das considerações dos autores que estruturam a maneira pela qual a paisagem é compreendida neste trabalho.

Nas diversas descrições realizadas pelos naturalistas acerca da natureza brasileira, ao mesmo tempo em que são nomeados e descritos os diferentes elementos que compõem determinada cena de natureza – os elementos reais de uma paisagem, as montanhas, os rios, as árvores ou mesmo os animais – conformando um conjunto definido de elementos naturais, as representações não se esgotam na simples materialidade do território contemplado. Assim como reconhecemos que a fisionomia de uma determinada região não se resume a sua mera aparência, sendo também necessário perscrutar sua essência inicialmente velada, a paisagem igualmente incorpora, nas representações textuais dos naturalistas alemães, traços de uma vivência que se coloca além da pura descrição objetiva e científica, ocupando-se igualmente de transmitir certo estado de alma, a *Stimmung* de uma dada paisagem, condição justamente necessária, de acordo com Simmel (2011), à intuição daquilo que é o traço fundamental das paisagens.

Ao emergir na narrativa dos viajantes, a paisagem incorpora não somente elementos de uma natureza real, mas também aspectos de natureza grandiosa, profunda e misteriosa que reverbera na intimidade do sujeito e atesta a pertinência das considerações dos autores consultados nesta pesquisa, os quais, conquanto não possuam um ponto de vista rigorosamente semelhante acerca da paisagem – novamente, destacamos Assunto (2011a), Corajoud (2011), Dardel (2013) – permitem consolidar, conjuntamente com o relato de Martius e Spix, os aspectos que justamente delineiam os contornos próprios de uma perspectiva estética sobre as paisagens.

No decorrer desta dissertação, apesar de já nos termos ocupado daquilo que caracteriza comumente a vivência e a representação da paisagem no âmbito da sensibilidade, enfatizamos que, em diversos trechos destacados de *Viagem pelo Brasil*, as palavras dos naturalistas, coloridas por um olhar sensível e sujeitas à variabilidade de diferentes modos de expressão, comutou distintos territórios em paisagens e comumente nos ofereceu o vislumbre de uma abertura em direção às ilimitadas dimensões do mundo natural constantemente desvelado por

este modo estético que instaura a paisagem e contagia suas representações. Assim como os comentários acerca da narrativa de Martius e Spix, as passagens selecionadas a partir do relato de viagem permitem estabelecer relações com demais conteúdos abordados neste trabalho – a pintura de paisagem, os aspectos relativos aos modos de representação da paisagem ou à estética da segunda metade do século XVIII e do início do século XIX – reiterando que as referidas cenas paisagísticas de *Viagem pelo Brasil*, às quais fazemos referência, precisamente espelham os fundamentos de uma experiência estética da paisagem, os quais, dentre outras características, estão associados ao alargamento da realidade experimentada, suscitando a intuição dos aspectos que dizem respeito às ideias sobre a incomensurabilidade que permeia a própria natureza.

Embora as diferentes passagens contidas no estudo de caso selecionado inspirem analogias aos fundamentos paisagísticos adotados, ou seja, promovam um rebatimento das bases conceituais adotadas nesta pesquisa, cabe ressaltar que o reflexo dos conceitos teóricos, definidores dos contornos do objeto de estudo adotado, varia com maior ou menor intensidade ao longo do relato de viagem, manifestando-se mais ou menos explicitamente ao longo do trajeto de Martius e Spix pelo território brasileiro. Mesmo que já havíamos mencionado tal aspecto, quando citamos no quarto capítulo desta pesquisa que as passagens textuais selecionadas foram posicionadas também de acordo com a crescente força expressiva que o texto gradualmente adquire (não obstante a coincidência com a rota efetivamente percorrida pelos naturalistas), acrescentamos que a intuição dessa dimensão ilimitada, a qual essencialmente caracteriza as diferentes paisagens contempladas pelos viajantes, manifesta-se mais enfaticamente em determinadas ocasiões, constantemente associadas à poética do sublime, nos termos que a definimos no terceiro capítulo deste estudo.

No relato de viagem, nos momentos não associados a qualquer perigo efetivo, tanto estão presentes cenas que defrontam o deleite proporcionado diretamente pela contemplação dos objetos naturais, sugerindo, tal como descrito por Burke (1993), uma espécie de admiração e prazer despertado pela contemplação dos elementos constituintes de uma natureza descomunal – o oceano, as montanhas, os vales íngremes e escuros, as vastidões agrestes ou mesmo os animais selvagens – quanto são delineados quadros em que o sentimento do sublime, embora baseado na experiência estética dos elementos naturais reais, tangencia os limites da sensibilidade. Neste sentido, mais próximo às ideias de Kant (2012), consideramos ser válido reiterar que, o sublime não está precisamente contido nos objetos e fenômenos naturais, considerados, mais acertadamente, portadores da capacidade infundir a

sublimidade no ânimo do sujeito que os experimenta esteticamente. Instaurado ora pela inadequação na avaliação das grandezas naturais, a qual impele o observador a recorrer a uma faculdade suprassensível para intuir a magnitude do evento vivenciado, ora pela contemplação dos objetos que suscitam força e terror, os quais, quando não representam uma ameaça verdadeira, despertam no espírito dos homens uma capacidade elevada de resistência equiparada à própria natureza em sua onipotência, o sublime insinua-se para além das fronteiras do sensível e compartilha semelhante extravasamento característico da apreensão estética da natureza enquanto paisagem.

Nos trechos de *Viagem pelo Brasil* caracterizados pelos cenários extáticos a partir da experiência da natureza tropical, nos quais a paisagem brasileira arrebatava os viajantes e proporciona o vislumbre de dimensões insondáveis, tais associações à poética do sublime são fortemente evidenciadas e justamente permitem sugerir uma correspondência entre esta categoria estética e a essência das paisagens, na medida em que ambos, o sentimento do sublime e a paisagem, a partir dos aspectos citados acima, compartilham uma noção comum, relacionada ao infinito que perpassa o mundo natural e tampouco reside apenas na materialidade dos elementos naturais, conquanto esta dimensão real seja, nos dois casos, imprescindível. Ainda que não caiba tecer afirmações que excedam os objetivos e o alcance desta dissertação, incluindo qualquer afirmação que possa sugerir a redução da experiência paisagística apenas a lugares dotados de sublimidade, entendemos que esta abertura ao ilimitado, a uma dimensão outrora oculta, permanece em diferentes paisagens experimentadas e representadas por Martius e Spix, manifestando-se mais expressamente nos casos em que o texto justamente nos oferece os vislumbres de paisagens excepcionais associadas ao sentimento do sublime.

A travessia marítima, os momentos de íntimas reflexões durante o deslizar noturno da fragata sobre as profundezas oceânicas, a contemplação das constelações meridionais que assinalam a passagem dos viajantes a um território até então nunca percorrido, os primeiros momentos de encantamento com as belas e variadas formas da natureza local ainda nos arredores do Rio de Janeiro, as vistas dos majestosos paredões rochosos da Serra dos Órgãos, o deslumbramento pelas riquezas naturais das paisagens mineiras também confirmado nas cenas que retratam os fascinantes panoramas avistados a partir da Serra do Caraça e do cume do Itambé, as vastidões do Brasil central, a imersão em uma atmosfera solitária, simultaneamente misteriosa e encantadora ao congregar indícios de uma natureza primitiva e diversa que se mostra aos naturalistas na contemplação das lagoas sitas às margens do Rio

São Francisco, e, finalmente, o esplendor da paisagem equatorial, painéis da mais acentuada magnificência que paira sobre o mundo natural acolhido na forma de distintas paisagens que desde os primeiros contatos com o Brasil equatorial, a célebre passagem do dia 16 de Agosto de 1819, até o alcance do extremo ocidental pela expedição, a chegada ao salto de Araracoara, caracterizada pela experiência dos ermos da floresta amazônica e pelo percurso em regiões cada vez mais remotas, tencionam de maneira ímpar os limites definidos e indefinidos das paisagens e fazem emergir, nesses diferentes panoramas associados às expressões do sublime, o sentido último da experiência estética das paisagens, a apreensão sensível de uma finitude insistentemente aberta ao infinito, conforme nos sugere a leitura de Simmel (2011) e demais autores destacados no curso neste trabalho.

Finalmente, no que diz respeito à conclusão desta dissertação, destacamos ainda que o conjunto das cenas paisagísticas contidas em *Viagem pelo Brasil* parece igualmente indicar, além dos aspectos citados acima, um processo de constante e infindável aproximação à essência do mundo natural, como se a crescente intensidade da experiência estética da natureza, manifestada no próprio tom que as representações de paisagem gradualmente adquirem à medida que os viajantes se deslocam para a região amazônica, sinalizasse, paralelamente ao aumento do próprio encanto pelo território brasileiro, a possibilidade dos naturalistas estarem cada vez mais próximos dos elementos que regem a natureza em todo seu fulgor e que, todavia, permanecem incógnitos ou, ao menos, indefinidos no decorrer do relato. Reafirmada pelas palavras de Martius e Spix, através do acolhimento estético de um conjunto conformado por distintos elementos naturais, a paisagem instaura-se e media a passagem de uma dimensão material a outra imaterial, celebrando persistentemente um encontro do viajante e do leitor com o ilimitado e o indefinido, os quais atravessam a natureza acolhida sensivelmente e sobre os quais repousam o fascínio e o encanto pelo mundo natural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSUNTO, Rosario. A paisagem e a estética. Tradução: Maria Cristina Leal. In: SERRÃO, A. V. (coordenação). **Filosofia da Paisagem**. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011a, p. 341-375 (Coleção Aesthetica 1).

_____. Paisagem – Ambiente – Território: Uma tentativa de clarificação conceitual. Tradução: Maria Cristina Leal. In: SERRÃO, A. V. (coordenação). **Filosofia da Paisagem**. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011b, p. 126-129 (Coleção Aesthetica 1).

BÄTSCHMANN, 2002. Introdução. Carl Gustav Carus (1789-1869): Physician, Naturalist, Painter and Theoretician of Landscape Painting. In: **Nine Letters on Landscape Painting**: written in the years 1815-1824; with a letter from Goethe by way of introduction. Tradução: David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002, p. 1-73.

BERQUE, Augustin. **El pensamiento paisajero**. Tradução: Maysi Veuthey. Edição e prefácio: Javier Madaruelo. Madrid: Biblioteca Nueva: 2009.

_____. Paisagem, meio, história. In: _____. (Org.). **Cinco propostas para uma teoria da paisagem**. Tradução: Vladimir Bartalini. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. (*Texto traduzido com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas da Área de Concentração Paisagem e Ambiente do curso de pós-graduação da FAUUSP*).

BESSE, Jean Marc. **Le Gôut du Monde**: exercices de paysage. Paris: Arles, Actes Sud/ENSP, 2009.

_____. **Geografia e existência** – segundo a obra de Eric Dardel. Tradução: Vladimir Bartalini. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. (*Texto traduzido com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas AUP5834 – A*

Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 – Paisagem e Arte – Intervenções contemporâneas, do curso de pós-graduação da FAUUSP).

_____ **Ver a Terra:** seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes.** Vol. I – III 4ª edição. Rio de Janeiro: Fundação Odebrecht, 2000.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo.** Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránsky. Universidade de Campinas. Campinas: Papirus, 1993.

BRUM, José Thomaz. Visões do sublime: de Kant a Lyotard. In: **Kant: crítica e estética na modernidade.** Org.: Ileana Padilla Cerón e Paulo Reis. São Paulo: SENAC, 1999, p. 59-65.

CARCHIA, Gianni. Per una filosofia del paesaggio. In: D'ANGELO, P. (org.). **Estetica e paesaggio.** Bologna: Mulino/ Prismi, 2009, p. 207-218.

CARUS, Carl Gustav. Carl Gustav Carus (1789-1869): Physician, Naturalist, Painter and Theoretician of Landscape Painting. In: **Nine Letters on Landscape Painting:** written in the years 1815-1824; with a letter from Goethe by way of introduction. Tradução: David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute, 2002, p. 1-73.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Kant: vida e obra. In: **KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura.** Tradução: Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte.** Tradução: Rijo de Almeida. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

COLLOT, Michel. **Paysage et poésie**: du romantisme à nos jours. Paris : Librairie José Corti, 2005.

_____. Pensamento-Paisagem. In: _____. (Org.) **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução: Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2014, p. 17-47.

CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

CORAJOUR, Michel. A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam. Tradução: Paulo Frazão Roberto. 2011. In: SERRÃO, A. V. (coordenação). **Filosofia da Paisagem**. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 215-225 (Coleção Aesthetica 1).

D'ANGELO, Paolo. **A estética do romantismo**. Tradução: Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

_____. Os limites das atuais teorias da paisagem e a paisagem como identidade estética dos lugares. Tradução: Tiago Mesquita Carvalho. In: SERRÃO, A. V. (coordenação). **Filosofia da Paisagem**. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 419-439 (Coleção Aesthetica 1).

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**. Natureza e realidade geográfica. Tradução: Vladimir Bartolini. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. (*Texto traduzido com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas AUP5834 – A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 – Paisagem e Arte – Intervenções contemporâneas, do curso de pós-graduação da FAUUSP*).

DA VINCI, Leonardo. **Traité du paysage**. Tradução e prefácio: Péladan. Paris: Librairie Delagrave, 1921.

_____. Tratado da pintura. In: Lichtenstein, J. (Coordenação); Laneyrie-Dagen, N. (apresentação); Costa, M. (coordenação de tradução). **A pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 19-30.

DEAN, Warren. **A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira**. Tradução: Cid Knipel Moreira. Revisão técnica: José Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIENER, Pablo. **A viagem pitoresca como categoria estética e prática de viajantes**. Porto Alegre: Revista Porto Arte, v.15, nº25, nov. 2008, p. 59-73.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. Apresentação. In: **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránsky. Universidade de Campinas. Campinas: Papirus, 1993.

FIGUEIREDO, Vinícius. Introdução. In: KANT. I. **Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime**. Introdução e tradução: Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

FERREZ, Gilberto. **O Brasil de Thomas Ender, 1817**. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles, 1976.

FERRI, Mário Guimarães. Prefácio. In: SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich von. **Viagem pelo Brasil**. Vol. I – III. Prefácio: Mário Guimarães Ferri. Tradução: Lucia Furquim. Revisão: B. F. Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães, Ernst Winkler. Anotações: Ernst Winkler. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

FERRIOLO, Massimo Venturi. **Introdução**: Joachim Ritter e a teoria do cosmos como “fundamento da paisagem”. In: Paisagem – Função da estética na sociedade moderna. Tradução: Vladimir Bartalini. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. (*Texto traduzido com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas da Área de Concentração Paisagem e Ambiente do curso de pós-graduação da FAUUSP*).

FERRY, Luc. **Kant**: uma leitura das três “Críticas”. Tradução: Karina Jannini. Rio de Janeiro: Difel, 2009

GALÉ, Pedro Fernandes. A metamorfose das plantas e a aplicação do olhar. In: GALÉ, P. F. **Em torno do olhar – a formação do método morfológico de Goethe**. Dissertação de mestrado do programa de pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

GABAGLIA, F. A. Raja. Prefácio. In: A. v. HUMBOLDT. **Quadros da Natureza**. Vol. I. Tradução: Assis Carvalho; prefácio: F. A. Raja Gabaglia. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1950. (Clássicos Jackson).

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Viagem à Itália: 1776-1788**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1993.

HUMBOLDT, Alexander von. Consideraciones sobre los diferentes grados de goce que ofrecen el aspecto de la Naturaleza. In:_____. (Org.). **Cosmos**: ensayo de una descripción física del mundo (vol. II). Bélgica: Eduardo Perié, 1875, p. 25-84.

_____. Influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la Naturaleza In:_____. (Org.). **Cosmos**: ensayo de una descripción física del mundo (vol. II). Bélgica: Eduardo Perié, 1875, p. 173-188.

_____. **Quadros da Natureza**. Vol. I. Tradução: Assis Carvalho; prefácio: F. A. Raja Gabaglia. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1950. (Clássicos Jackson).

HUNT, John Dixon. Ut pictura poesis, ut pictura hortus, and the picturesque. In: HUNT, J. D. **Gardens and the picturesque**: Studies in the history of landscape architecture. Cambridge: MIT Press, 1992, p. 104-136.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução: Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. **Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime**. Introdução e tradução: Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

KNOLL, Victor. **As paixões do sublime**. In: Jornal de resenhas. Org.: Milton Meira do Nascimento. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, p. 17-19, vol. 1.

KULENKAMPFF, Jens. A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental. In: DUARTE, R. (Org.) **Belo, Sublime e Kant**. Belo Horizonte: UFMG (1998), p. 37-53.

LEITE, Ilka Boaventura. Os viajantes estrangeiros em Minas Gerais. In:_____. (Org.). **Negros e viajantes estrangeiros em Minas Gerais – Século XIX**. Tese de Doutorado do Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1986, p. 25-117.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. In:_____. (coordenação); Laneyrie-Dagen, N. (apresentação); Costa, M. (coordenação de tradução). **A pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

LOURENÇO, Claudinei. **Paisagem no Kosmos de Humboldt: um diálogo entre a abstração e a sensibilidade**. 2002. 148 e anexos. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MATTOS, Claudia Valladão de. **A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert e Humboldt**. In: Estética, Filosofia e Ciência nos séculos XVIII e XIX. Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano VIII, nº10. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras: 2004.

_____ (Org.) **Goethe e Hackert: sobre pintura de paisagem**: quadros da natureza na Europa e no Brasil. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MILTON, John. **O paraíso perdido**. Tradução: António José de Lima Leitão. Disponível em <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/paraisoperdido.html>>, acesso em 17/06/2013.

MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, J. W. v. **A metamorfose das plantas**. Tradução, introdução notas e apêndices: Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993 (Estudos gerais Série Universitária Clássicos de Filosofia).

MONTEIRO, Daniel Lago. **No limiar da visão: a poética do Sublime em Edmund Burke**. Dissertação de mestrado do programa de pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **A gênese da geografia moderna**. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 51-74.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.

PAULHAN, Frédéric Paulhan (1931). **L'esthétique du paysage**. Paris: Librairie Félix Alcan, 1931.

PAZ, Octavio. Poesia e poema. In: _____. (Org.). **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulinia Watch. Cosac Naify, 2012.

PEDRAS, Lúcia Ricotta V. **A paisagem em Alexander von Humboldt**: o modo descritivo dos quadros da natureza. São Paulo: Revista USP, nº 46, jun./ ago. 2000, p. 97-114.

PETRARCA, Francesco. A subida do monte Ventoux. Tradução: Vladimir Bartalini. In: RITTER, J. **Paisagem – Função da estética na sociedade moderna**. Introdução: Massimo

Venturi Ferriolo. Prefácio: Philippe Nys. Organização e tradução: Vladimir Bartalini. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013. (*Texto traduzido com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas AUP5834 – A Paisagem no Desenho do Cotidiano Urbano e AUP5882 – Paisagem e Arte – Intervenções contemporâneas, do curso de pós-graduação da FAUUSP*), p. 68-72.

RITTER, Joachim. Paisagem – Sobre a função do estético na sociedade moderna. Tradução: Ana Nolasco. In: SERRÃO, A. V. (coordenação). **Filosofia da Paisagem**. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 95-122 (Coleção Aesthetica 1).

ROGER, Alain. **Breve Tratado del paisaje**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**: João Maurício Rugendas. Tradução Sérgio Millet. São Paulo, 1976.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **Kant e a ideia de uma poética da natureza**. Lisboa: Revista Philosophica, nº 29, abr. 2007, p. 19-34. Disponível em <[http://www. centrodefilosofia.com /uploads/pdfs/philosophica/29/3.pdf](http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/29/3.pdf)>. Acesso em 22/08/2013.

SERRÃO, Adriana Veríssimo (coordenação). **Filosofia da Paisagem**. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011 (Coleção Aesthetica 1).

SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. A unidade estético-científica para a conceituação da paisagem. In: SILVEIRA, R. W. D. **Filosofia, Arte e Ciência: a paisagem na Geografia de Alexander von Humboldt**. Tese de Doutorado do Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas, 2012, p. 133-266.

SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. Tradução: Adriana Veríssimo Serrão. In: SERRÃO, A. V. (coordenação). **Filosofia da Paisagem**. Uma Antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 42-51 (Coleção Aesthetica 1).

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich von. **Viagem pelo Brasil**. Vol. I – III. Prefácio: Mário Guimarães Ferri. Tradução: Lucia Furquim. Revisão: B. F. Ramiz Galvão,

Basílio de Magalhães, Ernst Winkler. Anotações: Ernst Winkler. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981 (Coleção Reconquista do Brasil).

STEINER, Rudolf. **Arte e estética segundo Goethe**: Goethe como inaugurador de uma estética nova. Tradução: Marcelo da Veiga Greuel. São Paulo: Antroposófica: Centro de Artes São Paulo, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. A literatura como cartografia. In:_____. (Org.). **O Brasil não é longe daqui**: o narrador e a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 35-155.

VAUGHAN, William. Attitudes and ambiguities. In: VAUGHAN, W. **Romantic Art**. Londres: Thames and Hudson, 1988.

VITTE, Antonio Carlos; SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. **Kant, Goethe e Alexander Humboldt**: estética e paisagem na gênese da geografia física moderna. Revista ACTA Geográfica, Boa Vista, v. 4, nº 8, jul./ dez., 2010, p.1-14.

ANEXO A

Transcrição do texto de Martius referente ao dia 16 de agosto de 1819.

Pará, 16 de agosto de 1819. Como me sinto feliz aqui, como chego a compreender a fundo muito daquilo que até agora era inacessível! O lugar sagrado, onde todas as forças se reúnem harmoniosamente e ressoam como canto triunfal, amadurece sensações e pensamentos. Parece-me compreender melhor o que é o historiador da natureza e, embora, seja fora do meu alcance compreender sua finalidade divina, ele me enche de deliciosas emoções. São três horas da madrugada; levanto-me da rede porque não consigo mais dormir de excitação; abro das venezianas e olho para a noite escura e solene. Magníficas brilham as estrelas, e o rio resplandece com o reflexo da lua poente. Como tudo é quieto e misterioso em torno de mim! Ando com o lampião para a fresca varanda e contemplo os meus queridos amigos, as árvores e arbustos em redor da casa. Alguns estão dormindo com as folhas bem dobradas, outros porém que descansam de dia, elevam-se tranquilos na noite sossegada; poucas flores estão abertas; só vocês, perfumadas sebes de Paulínias, saudais o caminhante com a mais delicada fragrância, e você altiva e sombria mangueira, cuja copa folhuda me protege contra o sereno noturno. Como fantasmas esvoaçam grandes mariposas em redor da luz sedutora do meu lampião. Cada vez mais o sereno umedece as campinas frescas e o ar noturno e úmido cerca o corpo quente. Uma cigarra, habitante da casa, me chama novamente para dentro com seu canto estridulante conhecido e faz companhia ao feliz sonhador que fica aguardando o despontar do dia, desvelado pelo zumbido dos mosquitos, as pancadas de timbale dum sapo-boi ou do triste chamado de um curiango. Às cinco horas, começa o amanhecer de todos os lados; um cinzento fino e uniforme, corado pelo alvor e assim alegrado, cobre o céu; só o zênite é de cor mais escura. As formas das árvores se aproximam-se [sic] cada vez mais; o terral, que se levanta do leste, agita-nos lentamente e já aparecem reflexos róseos nas copas, lembrando abóbadas dos troncos de *Caryocar*, *Bertholetia* e *Symphonia*. Os galhos e as folhas agitam-se; os sonhadores despertam e banham no ar fresquinho de manhã; besouros voam, mosquitos zumbem, pássaros cantam, macacos trepam gritando nas brenhas; as mariposas retiram-se lucífugas à noite da mata; nos caminhos há movimento, os roedores fogem para o pardieiro e a irara pérfida se afasta de mansinho do galinheiro, no qual o pomposa galo anuncia a manhã. Cada vez mais claro torna-se o ar; o dia

começa; uma indizível majestade paira sobre a natureza: a terra está esperando o noivo; aí! Ele está: como relâmpagos vermelhos resplandece a margem do sol, agora ele sobe, num instante ele está inteiramente acima do horizonte, emergindo de ondas em fogo e lança raios ardentes sobre a terra. O mágico crepúsculo cede, grandes reflexos perseguidos fogem de sombra em sombra e de repente a terra se apresenta ao encantado espectador, brilhando com o orvalho, festiva, juvenil, alegre: a mais bela noiva. Nem sombra de nuvem no céu, que se curva puríssimo sobre a terra. Tudo é vida; animais e plantas em gozo, na luta. Às sete horas, o sereno começa a desaparecer, o terral enfraquece e logo se nota o calor que aumenta. O sol sobre rapidamente, a prumo, no céu claro e de um azul transparente no qual as nebulosidades são uniformemente dissipadas, até que, poucos mais tarde, baixinho no horizonte ocidental, começam a formar-se nuvens pequenas, branquinhas; estas se prolongam em direção ao sol e pouco a pouco estendem-se longe no firmamento. Cerca das nove horas a campina está seca; a mata aí está no brilho das folhas de loureiros; flores abrem-se, outras já estão esgotadas pelo gozo do amor. Uma hora mais tarde, as nuvens já estão amontoadas alto e formam densa mata, que às vezes passam pelo sol, escurecendo-o e refrescando, que domina a paisagem com plenitude resplandecente. As plantas palpitam sob os raios tórridos do sol; abandonam-se esquecidas ao forte estímulo. Besouros dourados e beija-flores zumbem alegres aproximando-se, na margem, as borboletas e libélulas exibem jogo de cores; os caminhos pululam de formigas que em filas compridas carregam as folhas para a sua casa. Também os animais mais preguiçosos reagem ao estímulo solar; o jacaré emerge da lama ao pé da margem e deita-se na areia quente; tartarugas e lagartos abandonam a sombra úmida; serpentes de colorido variado ou escuro deslizam-se nas sendas esquentadas pelo sol. As nuvens descem e cada vez mais, aglomerando-se em camadas mais e mais pesadas, densas e ameaçadoras, envolvendo o horizonte de um cinzento azulado, formando massas mais claras perto do zênite, o quadro de enormes montanhas de ar. De repente o céu todo está coberto, deixando só aqui e acolá uma fenda azul; o sol está escondido, porém o calor é tanto mais sufocante sobre a paisagem. Meio-dia já passou, esta hora é turva, pesada e melancólica na natureza; a tensão torna-se sempre mais aguda e a dor, que o prazer do dia originou, está aí. Fome e sede atormentam os animais; só os sossegados, preguiçosos, retirados na sombra da mata, não pressentem a crise violenta na natureza. Mas ela se aproxima; ligeira e inevitável ela irromperá; o ar já baixa de temperatura, os ventos atravessam-se em todos os sentidos; remexem a mata e depois o mar, que voga cada vez mais preto e os rios mais escuros e que parecem correr silenciosos, amortecidos pelo vento. A tempestade está aí! Duas ou três vezes um relâmpago pálido rasga as nuvens; duas ou três vezes rola novamente depois do cansaço; nova trovoadas e desta vez

não é chuva, são torrentes de água que o céu derrama. A floresta está gemendo; o sibilar baixinho das folhas transforma-se em bramido, em rufar que ressoa longe. As flores balançam, folhas estão caindo, galhos quebrados e troncos podres estão tombando; com violência o furacão priva as deprimidas gerações de plantas dos últimos atrativos virgens. E por que não seria assim? Não floresceram e amaram; a ingá não dobra já os estames vazios; não deixa cair a *Banisteria* suas pétalas douradas do cálice fecundado; nem oferece a *Arácea*, curvada pelo fruto pesado, sua espada já murcha ao temporal... Esta hora terrível também colheu os animais; mudas, assustadas esvoaçam as aves da floresta no chão; tremendo, as numerosas classes de insetos procuram amparo embaixo de folhas e nos troncos; distraído de guerra e matança o mamífero abandona a perseguição; só os anfíbios de sangue frios regozijam-se do aguaceiro que cai, e com milhares de vozes cantam os coros dos sapos e das rãs nos campos úmidos. Riachos de água turva correm pelas estreitas picadas ao rio ou desaparecem nas fendas da terra. A temperatura do ar está caindo cada vez mais, as nuvens esvaziam-se aos poucos, mas em breve o temporal já passou. Com brilho rejuvenescido o sol reaparece entre compridas camadas de nuvens, que mais e mais se dispersam e se afastam ao norte e ao sul e guarnecem, como de manhã cedinho, o horizonte azul com suas formas finas e transparentes. O céu azul escuro já está risonho de novo e dentro em pouco a terra esquece o susto. Depois de uma hora não resta vestígio do temporal. As plantas, enxutas pelos raios quentes do sol, levantam-se refrescadas, e os animais movimentam-se como de costume e seguindo seus instintos hereditários. Assim se aproxima a tarde e novas nuvens aparecem entre dos flocos brancos do horizonte; elas introduzem ora um reflexo roxo ora um amarelo pálido na paisagem que combina harmoniosamente o fundo da alta floresta, o rio e o mar. O sol está deitando e aparece cercado das mais variadas tonalidades no portão ocidental do firmamento; deixou à criatura sossego e amor; com as sombras da tarde, animas e plantas são inspirados de novas expectativas e íntimos murmúrios e sussurros animam as trevas da floresta; saudades amorosas, renovadas, propagam-se com os perfumes voluptuosos de flores recém-desabrochadas; a natureza cede ao prodigiosos impulso sexual. Ainda subsistem alguns reflexos isolados do sol poente nas copas, quando começa a subir em quieta frescura, tranquila e amena e fantástica, a lua argêntea sobre a floresta escura e os aspectos tomam formas mais suaves. A noite chega, a natureza mergulha em sono e sonhos e o éter que envolve imenso a terra, brilhando de inúmeros testemunhos de longínquos esplendores, inspira humildade e confiança no coração do homem: a dádiva mais divina após um dia de contemplação e prazer (SPIX e MARTIUS, 1981, vol. 3, p. 18-20).