



Salvador - 2018

**A PENA, O PINCEL E A PAISAGEM  
Literatura e Pintura na Educação do Olhar dos Viajantes Oitocentistas  
no Brasil**

*THE PEN, THE PENCIL AND THE LANDSCAPE*

*Literature and Painting in the Education of the Gaze of XIXth Century Travellers in Brazil*

*LA PLUMA, EL PINCEL Y EL PAISAJE*

*Literatura y Pintura en la Educación de la Mirada de los Viajeros Ochocientistas en Brasil*

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

**PAZ, Daniel J. Mellado**

Mestre em Arquitetura e Urbanismo; Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA

[danielmelladopaz@gmail.com](mailto:danielmelladopaz@gmail.com)

## A PENA, O PINCEL E A PAISAGEM Literatura e Pintura na Educação do Olhar dos Viajantes Oitocentistas no Brasil

*THE PEN, THE PENCIL AND THE LANDSCAPE  
Literature and Painting in the Education of the Gaze of XIXth Century Travellers in Brazil*

*LA PLUMA, EL PINCEL Y EL PAISAJE  
Literatura y Pintura en la Educación de la Mirada de los Viajeros Ochocientistas en Brasil*

HISTÓRIA E TEORIA DA ARQUITETURA, DA CIDADE E DO URBANISMO

### **RESUMO:**

Os documentos históricos conhecidos como *literatura dos viajantes* nos apresentam um material contrastante com os registros escritos de punho de brasileiros e mesmo portugueses. Há uma significativa diferença de *sensibilidade*: dos objetos de interesse, dos parâmetros do juízo, do que era valorado e mesmo da maneira de empregar os sentidos. Os textos e gravuras dos livros revelam algo mais profundo: que a literatura e o desenho/ pintura são essenciais na sensibilidade dos visitantes. O século XIX será o século da pintura paisagística, dos diários e da literatura de viajantes, e do imperialismo – da expansão dos impérios coloniais mapeando o interior dos continentes e os pólos, do trânsito de europeus pelo mundo. Estes três fatores se interpenetram. A hipótese é que a visão, a pintura e a escrita operaram em mútua interação. A busca de paisagens se concatenava com a experiência pictórica e a literatura de viagem, lida antes e realizada a partir da jornada do estrangeiro. Em um grau menor, também atuavam as referências botânicas das estufas e jardins europeus. O ato de olhar ganhava profundidade na medida em que a atenção se voltava conscientemente para o ato perceptivo, ainda que de modo exógeno, advindo de outras áreas. E ganhava importância na expansão das áreas visitadas, um mundo inteiro ao alcance dos europeus, e da importância crescente dada às emoções, à vida sentimental de cada um, pelos escritores e pelos leitores. Marcando uma diferença mais profunda do que pareceria à primeira vista da sensibilidade da classe letrada brasileira, e pondo em questão as maneiras como se deu essa influência.

**PALAVRAS-CHAVE:** paisagem; literatura; pintura; sensibilidade; viajantes.

### **ABSTRACT:**

The historical documents known as travelers' literature present us with contrasting material with the written records of the fist of Brazilians and even Portuguese. There is a significant difference in *sensibility*: of objects of interest, of the parameters of judgment, of what was valued, and even of the way of using the senses. The texts and engravings of the books reveal something more profound: that literature and drawing / painting are essential in the sensibility of visitors. The nineteenth century will be the century of landscape painting, journals and traveler literature, and imperialism - the expansion of colonial empires mapping the interior of the continents and poles, the transit of Europeans around the world. These three factors interpenetrate itself. The hypothesis is that the vision, the painting and the writing operated in mutual interaction. The search for landscapes was linked with the pictorial experience and the travel literature, read before and published after from the journey of the foreigner. To a lesser extent, the botanical references of European greenhouses and gardens also acted. The act of gazing gained depth as attention turned consciously to the perceptual act, albeit exogenously, coming from other areas. And it gained importance in the expansion of the areas visited, a whole world within the reach of the Europeans, and the growing importance given to the feelings, the sentimental life of each one, of the writers and the readers. Marking a deeper difference than would seem at first glance of the sensibility of the Brazilian literate class, and questioning the ways in which this influence took place.

**KEYWORDS:** *landscape; painting; literature; sensibility; travellers.*

#### **RESUMEN:**

*Los documentos históricos conocidos como literatura de viajeros nos presenta un material que contrasta con los registros escritos de puño de brasileños y mismo de portugueses. Hay una significativa diferencia de sensibilidad: de los objetos de interés, de los parámetros del juicio, de lo que era valorado e incluso de la manera de emplear los sentidos. Los textos y grabados de los libros revelan algo más profundo: que la literatura y el dibujo / pintura son esenciales en la sensibilidad de los visitantes. El siglo XIX será el siglo de la pintura paisajística, de los diarios y de la literatura de viajeros, del imperialismo, de la expansión de los imperios coloniales mapeando el interior de los continentes y los polos, del tránsito de europeos por el mundo. Estos tres factores se mezclan. La hipótesis es que la visión, la pintura y la escritura operaron en mutua interacción. La búsqueda de paisajes se concatenaba con la experiencia pictórica y la literatura de viaje, leída antes y realizada a partir de la jornada del extranjero. En un grado menor, también actuaban las referencias botánicas de los invernaderos y jardines europeos. El acto de mirar ganaba profundidad en la medida en que la atención se volvía conscientemente hacia el acto perceptivo, aunque de modo exógeno, proveniente de otras áreas. Y ganaba importancia en la expansión de las áreas visitadas, un mundo entero al alcance de los europeos, y de la importancia creciente dada a las emociones, a la vida sentimental de cada uno, por los escritores y los lectores. Marcando una diferencia más profunda de lo que parecería a primera vista de la sensibilidad de la clase letrada brasileña, y poniendo en cuestión las maneras como se dio esa influencia.*

**PALABRAS-CLAVE:** *paisaje; pintura; literatura; sensibilidad; viajeros.*

## **INTRODUÇÃO**

Os documentos históricos usualmente conhecidos como *literatura dos viajantes*, de entrada, nos apresentam um material contrastante com os registros escritos de punho de brasileiros e mesmo portugueses. Há uma diferença de *sensibilidade* que é marcante. Dos objetos de interesse, dos parâmetros do juízo, do que era valorado e mesmo da maneira de empregar os sentidos.

Esses documentos são, grosso modo, os livros – os textos e suas gravuras. Eles são o registro das sensações daquelas pessoas. Esse ponto de partida óbvio, a literatura e o desenho/ pintura, é mais profundo na estrutura daquela sensibilidade do que pareceria à primeira vista.

O século XIX será o século da pintura paisagística<sup>1</sup>, dos diários e da literatura de viajantes<sup>2</sup>, e o século do imperialismo – da expansão dos impérios coloniais mapeando o interior dos continentes e os pólos, do

<sup>1</sup> É apenas no sec. XVII que grandes artistas tomaram a pintura de paisagens como tarefa sua, e tentaram sistematizar suas regras. E apenas no séc. XIX que tornou-se uma arte predominante, e criou uma nova estética própria. (CLARK, 1976, p. 229 – tradução do autor).

De agora em diante, todas as traduções de textos em outros idiomas serão do autor, com o original da tradução nas notas.

<sup>2</sup> Numa cultura como essa, o diário íntimo estava destinado a florescer, e foi com justiça que o século XIX veio a ser considerado sua época áurea. (GAY, 1988, p. 320).

Isso se dá concomitante com o desenvolvimento da *privacidade* nos países setentrionais europeus. O diário, assim como o interior doméstico, é um lugar privilegiado da mesma. Uma privacidade que não é inteiramente recôndita, sempre oculta, como se verá. De toda forma, converge com a busca por uma vida interior mais rica – em cultura, em emoções, em espírito – do homem e da mulher, junto com a crescente alfabetização. O diário é um meio de extravasão desse ímpeto e ao mesmo tempo de desenvolvê-

trânsito de europeus pelo mundo. Estes três fatores se interpenetram. A hipótese aqui é que existiria uma tríade central nesse período: da visão, da pintura e da escrita, em mútua interação.

A escrita não é mera transdução de uma sensibilidade isolada. O estrangeiro não contemplava uma cena qualquer, pura e simplesmente, e depois registrava com precisão aquilo que vira e sentira. A escrita tentava capturar uma imagem e uma sensação, assim como o desenho. Os mais talentosos o faziam de um modo singular, quanto ao estilo literário ou pictórico. Os menos repetiam mecanicamente os esquemas vigentes. Muitas vezes, ambos os métodos falhavam. No entanto, aquilo que era contemplado o era a partir da experiência artística prévia, da educação por meio de quadros e gravuras e dos livros. A contemplação se fazia a partir dos códigos do que era uma paisagem, de origem pictórica. Viagens eram empreendidas tendo em mente sua publicação. Tornadas livros, induziam a novos viajantes. O entrelaçamento entre estas modalidades, sua influência recíproca no próprio ato, é ainda mais rico e interessante que este rápido esboço.

Alguns dos viajantes tinham uma formação dupla: ensaiavam a literatura (o que é uma petição de princípio aparente: todo livro publicado indica um intento literário) e tinham educação gráfica, pictórica. O homem culto conhecia pinturas, e freqüentemente sabia desenhar, se não pintar.

Ademais, o hábito arraigado de ambas as atividades. Da escrita, nos mais elementares diários. Do desenho, de um modo geral, e mesmo como necessidade prática, e incrementado com a recente prática das *viagens pitorescas*, excursões ao campo à procura de bons ângulos para desenhos e pinturas.

Marianne North levava consigo um diário e um caderno de desenhos. Diz Quirijn Mauritz Rudolph Ver Huell, que, “em certa manhã, enquanto ocupávamo-nos com os desenhos, escrevendo em nossos diários e executando músicas”<sup>3</sup>, recebeu uma visita. Ou o príncipe austríaco Maximiliano de Habsburgo, em uma campanha onde estes papéis se repartiam em uma autêntica divisão do trabalho:

O amável Pintor tinha sua arte, que exercia com grande amor e habilidade, iluminando suas obras de arte com inteligentes lampejos de sensibilidade. (...) deleguei por isso ao magistral Caçador a tarefa de abater, com minhas armas, e na maioria das vezes ao meu lado, as pobres criaturas destinadas ao meu museu. (...) Minha difícil tarefa era a de observar atentamente, de perceber, o mais corretamente possível, depois de anotar e, em seguida, escrevinhar o presente relato de viagens. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 141).

O caso de Johann Moritz Rugendas é uma singular inversão. Sendo ele pintor, o texto muitas vezes descreve não a vista original, mas a prancha desenhada, servindo como legenda incorporada ao corpo do texto.

É essa embocadura exterior da baía do Rio de Janeiro que a primeira prancha deste caderno representa; foi ela desenhada em pleno mar, a pequena distância da terra. À esquerda, o olhar se fica na estranha pirâmide de pedra do Pão de Açúcar, cuja configuração fica gravada na lembrança de todo marinheiro que tenha navegado uma única vez que seja ao longo dessa costa. (RUGENDAS, s/d, p. 18).

---

Io, e de auto-convencimento dessa *metanoia* pessoal, da *Bildung* de cada um. Daí também ser importante o *Bildungsroman*, o romance de formação.

<sup>3</sup> HUELL, 2009, p. 184.

É um complexo, onde cada atividade se relaciona com as demais. Como diz Sir Robert Wilson em 1805 sobre Salvador: “o esplendor do firmamento de dia e de noite, a beleza e vastidão da folhagem, os gigantescos aspectos da paisagem (...) exigem muito mais que os poderes comuns da linguagem para trazê-los diante da mente do leitor com fidelidade pictórica”<sup>4</sup>.

## A LITERATURA

### O Que Era Lido

Os naturalistas eram mencionados. Em especial aqueles que se destacaram na área, como referências gerais. Ver Huell cita o Conde de Buffon em sua descrição do colibri<sup>5</sup>. Louis François de Tollenare cita naturalistas, desculpando-se: “os Doublet, os [George] Marcgraf, os [Willem] Piso, visitaram as florestas da América Meridional e é nas suas obras que cumpre procurar esclarecimentos”<sup>6</sup>. Maria Graham faz referência a Alexander von Humboldt<sup>7</sup>, um dos mais importantes naturalistas de todos os tempos, leitura obrigatória para todos os viajantes de fala alemã<sup>8</sup>.

No entanto, em alguns dos viajantes vemos um estudo mais sistemático de seus predecessores no lugar visitado. Amédée François Frezier, por exemplo, cita William Dampier e François Froger<sup>9</sup>. Poucos chegam aos pés do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied em termos de preparo para sua viagem<sup>10</sup>, que em alguns momentos comparava uma situação vivida com as leituras prévias: “a manhã seguinte ofereceu-me, pela primeira vez, o prazer de uma dessas excursões que eu até então só conhecera pelas interessantes descrições de [François] Le Vaillant”<sup>11</sup>.

Daniel Parish Kidder (1845a; 1845b) lera o príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied, o Barão de Langsdorff, Ferdinand Denis, Henry Martyn, Von Martius, John Mawe, Henry Koster e Auguste de Saint-Hilaire. O escritor assume que repassara a literatura sobre o lugar, e aponta inclusive a similaridade entre o relato dos viajantes: “eu li muitos livros, diários e cartas sobre o Brasil – desde os pesados tomos de Spix e Von Martius, até as

<sup>4</sup> The splendor of the firmament by night and day, the beauty and vastness of the foliage, the gigantic features of the landscape (...) require far more than common powers of language to bring them before the mind of the reader with pictorial fidelity. (RANDOLPH, 1862, p. 346).

<sup>5</sup> HUELL, 2009, p. 151.

<sup>6</sup> TOLLENARE, 1956, p. 102.

<sup>7</sup> GRAHAM, 1824, p. 84.

<sup>8</sup> Charles Darwin confessava que sua carreira se devia ao impacto, à influência, das suas leituras de Humboldt (PRATT, 2003, p. 111).

<sup>9</sup> FREZIER, 1717.

<sup>10</sup> Apenas a título ilustrativo, tinha conhecimento o príncipe austríaco de grandes naturalistas (como Georges Cuvier, François Marie Daudin, Félix de Azara, Alexander von Humboldt, La Condamine, Georg Marggraf – grafado geralmente como Marcgraf), das obras de referência sobre o Brasil, das mais antigas (como o padre jesuíta Simão de Vasconcelos, Jean de Léry, Hans Staden, Arruda Câmara) até as mais recentes (Barão de Langsdorff, Andrew Grant, Robert Southey, Henry Koster, John Mawe e Thomas Lindley).

<sup>11</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 36.

linhas efêmeras de um colaborador de jornais”<sup>12</sup>. Alexander Marjoribanks menciona Gardner e seu livro publicado em 1846 e o Rev. Dr. Walsh, capelão da Embaixada Britânica no Brasil de 1828 a 1829. Constant-Louis-Alexandre, o Conde de Suzannet, lera Maximiliano de Wied-Neuwied. Moema Augel, auscultando a vida de Maximiliano de Habsburgo, revela que lera Herman Burmeister, Fletcher, Charles Darwin, Rugendas e Adalbert da Prússia<sup>13</sup>. Em uma caderneta, anota lacônico: “caminho à la Burmeister”<sup>14</sup>. E que Julius Naehler, na Bahia em 1878, repetindo um paralelo que Maximiliano de Habsburgo fizera, por certo o havia lido<sup>15</sup>.

Os viajantes se preparavam ou eram estimulados por essa literatura em franca expansão. A partir de 1750, livros de viajantes, junto com romances e livros de História Natural, suplantavam no gosto do público e nas bibliotecas dos nobres e burgueses os antigos clássicos na Europa<sup>16</sup>. E os livros de História Natural, lembremos, com o fervor evangelista dos discípulos de Lineu e de Buffon singrando o mundo catalogando espécies, fazia parte dessa confluência rumo às terras exóticas<sup>17</sup>.

Houvera mesmo uma profissionalização da área, com editores alterando os manuscritos de viajantes, afinando-os mais à sensibilidade do público, raiando, quando não ultrapassando, os limites da adulteração<sup>18</sup>.

De toda maneira, os livros circulavam com muita velocidade. A obra de Maximiliano de Wied-Neuwied, por exemplo, se propagou em vários idiomas com muita velocidade: em 1820 saíram a edição alemã e inglesa; em 1821, a francesa e a italiana, traduzida da francesa; em 1822, uma segunda edição francesa e a primeira holandesa; em 1825, uma edição austríaca<sup>19</sup>.

### **As Comparações**

Nos relatos existem casos modelares, experiências compartilhadas pela maioria dos europeus cosmopolitas na medida, também, em que são reforçados pela literatura de viajantes (em especial, descobrindo novos sítios) e pela literatura clássica, dentro da formação liberal. A baía de Nápoles, como o Chifre de Ouro do Bósforo, são não apenas ápices da beleza (*Vedi Napoli, poi mori*) como *loci* clássicos milenares.

A comparação é um procedimento inescapável. Primeiro, como base de referência. Segundo, como elemento retórico, de comunicação com o seu leitor, que também deve conhecer – ou deverá conhecer, ou desejará conhecer – o lugar usado como termo de comparação.

---

<sup>12</sup> I have since perused many books, journals, and letters on Brazil; and all – from the ponderous tomes of Spix and Von Martius, down to the ephemeral lines of a contributor to the newspapers (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 19).

<sup>13</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 251.

<sup>14</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 24.

<sup>15</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 256.

<sup>16</sup> DARNTON, 2010, p. 174

<sup>17</sup> FARBER, 2000.

<sup>18</sup> PRATT, 2004, p. 88.

<sup>19</sup> COSTA, 2008.

Inicialmente serão lugares da Europa. Com o passar do século teremos outros lugares do mundo. Haverá aqueles compartilhados por muitos e outros particulares, relacionados com a história pessoal do escritor, não raro próximo ao seu lugar de origem. Uma espécie de *Grand Tour* ampliado, planetário, vai se formando.

Parte das comparações são retiradas da experiência pessoal. Thomas Lindley, a partir de suas viagens, diz que o Morro de São Paulo “surpreendentemente lembra St. Helena, tendo os mesmos vales profundos e recortados”<sup>20</sup>. A Martius o rio São Francisco lhe traz à memória o rio Reno<sup>21</sup>. Tollenare fala de suas andanças pelos “Alpes de Saboia e as montanhas de Noruega”<sup>22</sup>. Em visita ao distrito de Garapu, achou um vale encantador, e “não podia vencer a ilusão com que se apresentava à minha imaginação como sendo o lindo vale de Bagneaux e de Fontenay”<sup>23</sup>, de sua juventude. E o rio Paraguaçu se lhe parecia uma paisagem alemã: “sentia-me como se tivesse acordado em Zeigelhaunzen, na margem do Neckar, perto de Heidelberg, ou em Neckarsteinach. Somente o Paraguaçu é mais largo do que o rio alemão”<sup>24</sup>.

Americanos citarão os Estados Unidos. Para falar da Praia do Flamengo, Kidder evoca as praias de Newport, em Rhode Island<sup>25</sup>. De uma cascata no rio Una, na Bahia, achou que lembrava um Niágara em miniatura<sup>26</sup>. Ou das montanhas de Ibiapaba, no Ceará, “pitorescas como as costas do [rio] Hudson”<sup>27</sup>.

No entanto, outros exemplos são resultado da consolidação dessa literatura internacional de viagens.

Sir Robert Wilson, em 1805, diz que as terras baixas da Baía de Todos os Santos recebem “as mais belas cores de um céu de esplendor e matizes maiores que o italiano”<sup>28</sup>. O céu italiano, vale a pena lembrar, era algo fixado pela pintura, pelas obras de Salvator Rosa e Claude Lorraine, por exemplo. A paisagem mediterrânea, de longa data conhecida por todo europeu instruído, será evocada continuamente para o Brasil. Robert Avé-Lallement compara o rio Paraguaçu com a paisagem italiana: “a paisagem ao redor de Maragogipe semelha a dum lago italiano”<sup>29</sup>, assim como compara Ilhéus com Veneza<sup>30</sup>; Martius compara a vila de Itaparica com as congêneres do Mar Adriático, dizendo que “dá ao viajante uma impressão idêntica à das pequenas aldeias das costas ilírias e italianas”<sup>31</sup>. A paisagem de Salvador evoca a Grécia a Maximiliano de Habsburgo, dizendo que “como no golfo partenópico, também aqui a cidade se perde por entre o azul das ondas e o verde da

---

<sup>20</sup> (...) strikingly resembles St. Helena, having the same deep indented valleys (...) (LINDLEY, 1805, p. 159).

<sup>21</sup> SPIX & MARTIUS, 2016, p. 270.

<sup>22</sup> TOLLENARE, 1956, p. 102.

<sup>23</sup> TOLLENARE, 1956, p. 109.

<sup>24</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 59.

<sup>25</sup> KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 86.

<sup>26</sup> KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 500.

<sup>27</sup> (...) picturesque as the shores of the Hudson (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 527).

<sup>28</sup> (...) the most beautiful tints from a sky of far more than Italian splendor and hue (...) (RANDOLPH, 1852, p. 342).

<sup>29</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

<sup>30</sup> AVE-LALLEMANT, 1961, p. 73.

<sup>31</sup> SPIX & MARTIUS, 2016, p. 76.

vegetação”<sup>32</sup>, e, na varanda de um hotel, no Largo do Teatro, atual Praça Castro Alves, sentia-se bem, contemplando o panorama, “como o soberano da ditosa Samos, nas ameias do seu palácio”<sup>33</sup>.

Cidades portuárias em baías – Rio de Janeiro e Salvador – serão comparadas com outros portos por todo o mundo. Com maior freqüência, Nápoles e Constantinopla. Sir George Keith, sobre Salvador, diz que é “muito bonita, e apesar de certamente inferior à Baía de Nápoles, talvez não esteja longe da vista de Constantinopla, desde o porto, e em muitos aspectos se lhe assemelha em uma escala menor”<sup>34</sup>. Como, depois, o Conde de Suzannet, mas comparando ao Rio de Janeiro, que lhes seria inferior, pois, “mesmo da entrada da baia, donde o panorama tem mais unidade, não oferece o espetáculo imponente de Nápoles ou Constantinopla”<sup>35</sup>. Em 1845, o Conde de Suzannet também usa o Bósforo como comparação para Gibraltar, inferior, pois não possui “o aspecto majestoso e de grandiosidade das margens do Bósforo”<sup>36</sup>. Kidder enxerga a enseada de Botafogo como “a Baía de Nápoles em miniatura”<sup>37</sup>. Porém, mais importante, percebe essa recorrência literária:

A Baía de Nápoles, o Chifre Dourado de Constantinopla, e a Baía do Rio de Janeiro, são sempre mencionados pelos turistas viajados como eminentemente dignos de serem classificados juntos por sua extensão, e pela beleza e sublimidade do seu cenário. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 13).<sup>38</sup>

Maria Graham abrange o Império Britânico: “nada que eu já tenha visto é comparável à beleza desta baía. Nápoles, o Estuário do Forth, o porto de Bombaim, e Triquinimale, cada uma das quais eu pensava perfeita em sua beleza, todas devem render-se a esta”<sup>39</sup>. Kidder orgulhava-se de haver rodado o mundo, que ter sido seu “privilégio olhar algumas das mais celebradas cenas de ambos os hemisférios”<sup>40</sup>, conhecendo lugares como Nápoles e sua baía vistos desde o Castelo de Sant’Elmo, a baía do Panamá, os Alpes, a entrada ocidental do Estreito de Magalhães – e que estes não se comparavam a Niterói.

Para outras paisagens os Alpes são uma referência constante desde o *Grand Tour*. Maximiliano de Wied-Neuwied diz que no vale do Jequiricá “fazendas isoladas, com seus tetos vermelhos, mostravam-se de quando em quando, no meio de pequenos prados, situados nas vertentes das montanhas, lembrando a

<sup>32</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 125.

<sup>33</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 222.

<sup>34</sup> (...) very beautiful, and though certainly inferior to the Bay of Naples, is perhaps not far short of the view of Constantinople, from the harbour, and in several respects resembles it on a smaller scale. (KEITH, 1819, p. 25).

<sup>35</sup> SUZANNET, 1957, p. 21.

<sup>36</sup> SUZANNET, 1957, p. 16.

<sup>37</sup> KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 16.

<sup>38</sup> The Bay of Naples, the Golden Horn of Constantinople, and the Bay of Rio de Janeiro, are always mentioned by the travelled tourist as pre-eminently worthy to be classed together for their extent, and for the beauty and sublimity of their scenery. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 13).<sup>38</sup>

<sup>39</sup> Nothing that I have ever seen is comparable in beauty to this bay. Naples, the Firth of Forth, Bombay harbour, and Trincomalee, each of which I thought perfect in their beauty, all must yield to this (...) (GRAHAM, 1824, p. 159).

<sup>40</sup> (...) privilege to look upon some of the most celebrated scenes of both hemispheres (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 19).

paisagem dos Alpes europeus”<sup>41</sup>. A Tijuca, para Kidder, “possui as cascatas cintilantes e as cataratas trovejantes da Suíça”<sup>42</sup>. As montanhas da Serra dos Órgãos

parecem as *aiguilles* que partem fantasticamente das geleiras do Monte Branco; e as cascatas arrojadas, impetuosas e trovejantes são comparáveis às cinco torrentes de montanha selvagens que, ‘ferozmente alegres’, que despejam no Vale de Chamouny (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 279)<sup>43</sup>.

Ou comparando o Lago de Genebra com a Baía de Guanabara, melhor, apelando ao leitor que, conhecendo o primeiro, terá uma idéia do segundo. Mais: menciona um suíço que, contemplando pela primeira vez aquelas paragens, entusiasmaticamente exclamara que ali era a Suíça Meridional<sup>44</sup>. Os Alpes são a experiência central de montanhas para a Europa, comum a quase todos, destarte a existência de montanhas em diferentes partes do continente. Para montes, despenhadeiros, cascatas e lagos. Para Maximiliano de Habsburgo, a Baía de Todos os Santos “lembra, em extensão, o Lago de Constança e, somente à longa distância, vêem-se encostas azuis de colinas e os contornos difusos de algumas ilhas”<sup>45</sup>.

As similaridades, no entanto, podem aludir a relações reais, como a da forma das cidades brasileiras e das portuguesas. Tollenare compara a Baía de Todos os Santos com a embocadura do Tejo com vantagem para a primeira<sup>46</sup>. Maximiliano de Habsburgo observa que Salvador lembra bastante a Lisboa, pelos edifícios civis e religiosos<sup>47</sup>. Thomson igualmente percebera tal semelhança<sup>48</sup>, assim como Auguste François Biard<sup>49</sup>.

## A Literatura de Ficção

Observa Olivia Biasin Dias (2007) que para os viajantes eram leitura obrigatória Goethe (*Viagem à Itália*, 1786-1788), Victor Hugo (*Voyage aux Pyrénées*, 1843), Alexandre Dumas (*Impressions de Voyage en Suisse*, 1851). Podemos ainda acrescentar de Daniel Defoe (*A tour thro' the whole island of Great Britain*, 1724-1727) a Jules Verne (*Voyage en Angleterre et en Ecosse*, 1860). Escritores de peso, clássicos da literatura ou *best-sellers*. Defoe e Verne seriam conhecidos por viajantes ficcionais. E essa literatura de ficção terá um papel importante, complementar àquela dos naturalistas, no estímulo à fantasia do europeu adulto, e destes, daqueles que ousaram correr mundo.

---

<sup>41</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 456.

<sup>42</sup> (...) possesses the sparkling cascades and thundering waterfalls of Switzerland (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 206).

<sup>43</sup> (...) seem like the *aiguilles* which start fantastically from the glaciers of Mont Blanc; and the rushing, leaping, thundering cascades are comparable to the five wild mountain-torrents, “fiercely glad”, that pour into the Vale of Chamouny. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 279).

<sup>44</sup> KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 13.

<sup>45</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 71.

<sup>46</sup> TOLLENARE, 1956, p. 279.

<sup>47</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 72.

<sup>48</sup> THOMSON, 1877, p. 136.

<sup>49</sup> BIARD, 1945 p. 25.

Maria Graham elogia *Robinson Crusoe*, de Defoe<sup>50</sup>. Diz Maximiliano de Habsburgo que “diante de nós, sobre as ondas azuis, flutuava um panorama como o poder de imaginação espera da América, uma paisagem de ‘Paulo e Virgínia’, cujas descrições ardentes alimentaram tão beneficamente, a fantasia juvenil”<sup>51</sup>. Esta sinceridade nos é fundamental, do alimento da *fantasia juvenil*. A obra citada por Maximiliano de Habsburgo, publicada em 1784, tem por autor Bernardin de Saint-Pierre e, como *Robinson Crusoe*, se baseia em naufragos em uma ilha deserta. Moema Augel (1982) observa que essa obra influenciou, entre outros viajantes, Alexander von Humboldt e, num jogo de mútua interação, fora por sua vez influenciada pelos relatos setecentistas de viajantes. Maximiliano de Habsburgo, em uma canoa, relembra Fenimore Cooper, o autor d’*O Último dos Moicanos*, “com suas descrições da selva tão realísticas, e me invadiu um sentimento de poética satisfação”<sup>52</sup>. O príncipe austro-húngaro, perdendo-se em reminiscências, chega a declarar:

Enquanto o olhar ora pousa na superfície aquática espumante, ora estende-se pela mata, sempre igual desde a criação do mundo, uma multidão de lembranças perpassa a alma, vinda do mundo dos livros que descrevem as maravilhas da América, os momentos históricos da descoberta do novo continente, o paulatino encontro com um mundo novo. Mais uma vez, assomam memória as narrativas que inflamam a juventude, plantando no coração a semente do amor pelas viagens, estímulo para tantas ações grandiosas. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 63).

A fantasia, o devaneio, se alimentava com essas obras, ficcionais e não-ficcionais, e o encontro com as terras exóticas – no caso, o Brasil – apresentava essa tensão. Da experiência fazer jus à imaginação, e mesmo suplantá-la, como uma possibilidade, como revela Maximiliano de Habsburgo: “quantas centenas de vezes tinha lido em minha terra natal, na sala aquecida, a descrição desses bandos reluzentes, sempre com vontade secreta de observá-los, algum dia, com meus próprios olhos!”<sup>53</sup>. Não se pode nunca desprezar esse papel. Avé-Lallemant, no rio Paraguaçu, diz que, vendo aqueles quadros, “cria ver realizados diante deles meus sonhos de criança, de matas de palmeiras e paisagens tranquilas no Sul encantado”<sup>54</sup>.

E, no outro extremo das possibilidades, a decepção. Aqui temos novamente a comparação com Nápoles, e a frustração decorrente. O panorama da Baía de Guanabara, apesar de belo, para Maximiliano de Habsburgo não era “de nenhum modo tão extraordinário como descrevem alguns velhos relatos de viagem e, na minha opinião, considero a vista do golfo de Nápoles mais pitoresca e atraente”<sup>55</sup>.

A paisagem tinha ainda um outro componente, que não poderemos explorar a fundo aqui, que são as ressonâncias sentimentais. A descoberta, ou valorização, das grandes paisagens exteriores, por um mundo que ia se esquadinhando palmo a palmo, se fez concomitante com as paisagens interiores, da alma, que iam se diferenciando e desdobrando com o desenvolvimento dos romances e a crescente leitura da sociedade, e da crescente inclusão da mulher nessa massa de leitores.

<sup>50</sup> GRAHAM, 1824, p. 157.

<sup>51</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 152.

<sup>52</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 84.

<sup>53</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 158.

<sup>54</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

<sup>55</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 52.

Poetas eram evocados em cenas que lhes eram dignas. Maria Graham citava recorrentemente Milton e Byron. James Thomson, fundamental na sensibilidade inglesa<sup>56</sup>, foi invocado em uma espécie de jogo de espelhos. No seu célebre poema *Seasons*, a sessão *Winter* (Inverno), descrevia um viajante, Sir Hugh Willoughby, nas águas polares da América do Norte. Graham, nas águas gélidas do sul do Atlântico Sul, vendo os cordames do navio congelado, diz que “eu nunca vi estas coisas mas eu penso na descrição de Thomson do intento de Sir Hugh Willoughby de descobrir a Passagem Noroeste”<sup>57</sup>. E certas paisagens arrancavam arroubos poéticos; o elogio do sublime; o terror genuíno que, convertido em um prazer estética, era a própria fonte da sublimidade; ou a introspecção em várias formas. Apesar de altamente codificado pela literatura, não se pode imputar como uma falsidade. Os sentimentos eram genuínos. Enquanto aos ingleses e americanos trazia à tona a devoção direta às obras do Criador, os aspectos mais propriamente românticos do sentimento estava mais presente nos escritores alemães – quase que sua exclusividade, mesmo nos naturalistas mais objetivos.

Enriquecíamos o espírito dos mais elevados pensamentos, contemplando, do profundo silêncio que nos cercava, os infinitos mundos luminosos do firmamento austral: Argo, cintilando muito ao longe, o majestoso Centauro e as quatro brilhantes estrelas do Cruzeiro do Sul.

(...)

Ainda mais poderosamente do que o brilho daqueles sóis nos impressionou o espírito, o negrume dos espaços celestes, sem estrelas, onde o olhar errante se perde por entre o esplendor dos milhões de mundos do polo sul. Diante deles, imagens mudas do infinito, portas de um segundo firmamento inacessível aos sentidos humanos, fica o espírito subjugado pelo pressentimento da eternidade. (SPIX & MARTIUS, 2016, p. 286).

Diz Maximiliano de Wied-Neuwied: “dessa altiplanura, o panorama do ermo litoral e do oceano imenso é sublime, e arrasta o espírito do viandante solitário à contemplação embevecida”<sup>58</sup>. E, pouco tempo depois, em Porto Seguro, da casa do professor Antônio Joaquim Moreira Pinho, “divisamos belo panorama da superfície serena do oceano; acompanhamos com o olhar as embarcações que de nós se afastavam em busca do horizonte remoto, e nossos pensamentos, seguindo-as, procuraram a pátria distante”<sup>59</sup>.

## A Escrita

E, como contraparte, os viajantes escreviam. Escreviam seus diários. Alguns permanecendo inéditos e trazidos à luz apenas póstumos, como o de Samuel Greene Arnold, publicado muitos anos mais tarde<sup>60</sup>. Os

---

<sup>56</sup> CORBIN, 1989.

<sup>57</sup> (...) I never see these things but I think of Thomson’s description of Sir Hugh Willoughby’s attempt to discover the northwest passage (...) (GRAHAM, 1824, p. 205).

<sup>58</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 221.

<sup>59</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 226.

<sup>60</sup> DIAS, 2007, p. 42.

diários eram companhia inevitável dos viajantes oitocentistas<sup>61</sup>. Ver Huell, diante da ocasião para uma excursão, disse que “aproveitamos aquela oportunidade para ver alguma coisa do interior e preencher os nossos diários com algumas páginas mais interessantes a respeito da bela região”<sup>62</sup>.

Outros publicavam suas experiências. Formatavam sua viagem tendo isso em mente. A provável publicação era um horizonte possível, presente e atuante, no próprio momento das jornadas<sup>63</sup>. Maria Graham escreveu, ao longo de sua vida, 18 livros. Antes mesmo de sua passagem pelo Brasil tinha no seu currículo 5 obras publicadas<sup>64</sup>. Antoine Dugrivel assumiu que suas anotações durante o tempo no Brasil tinham o propósito de publicação<sup>65</sup>. Ou, como o Conde de Suzannet: “minhas notas de viagem, redigidas às pressas, foram publicadas em várias revistas”. Depois, decidindo republicá-las na forma de livros, escolheu “como únicas dignas de interesse, as das (...) viagens às províncias do Cáucaso e ao interior do Brasil”<sup>66</sup>.

O melhor exemplo de um processo “interno” de escrita é dado na excelente reconstituição da viagem de Maximiliano de Habsburgo feita por Moema Augel. Seus textos publicados são baseados em apontamentos feitos *in loco*, em cadernos: uma caderneta de campo, feita de própria punho, no momento, constituída de palavras-chave; um caderno A4 ditado, escrito por outra pessoa, que não é muito diferente da caderneta de campo; e um segundo caderno A4, mais longo.

Partida às quatro e meia. Arsenal. Sol no Norte. Por Botafogo para o lago de água doce. Na orla da montanha, árvores floridas, brancas, violetas, amarelas. *Jardim Botânico*. Esplêndida aléia de palmeiras. Lagoa com bambus. A cavalo. Cavalgada em torno da Gávea. Cumeada com dupla perspectiva. *Boa Vista*. Bonito litoral marítimo com ilhas. Massas violetas. Perfurações (?). Segunda cumeada. Lagoas com manguezais. Tijuca. Cachoeira e balneário. Almoço delicioso. Continuação do passeio a cavalo. Lanternas a gás na floresta. Repentina panorama. Maravilhosa vista para o vale de Salzburg. A cavalo para o vale. Vila do brasileiro. Frutas europeias. Panorama napolitana. [Subindo] para as carruagens. Em direção ao vale. Coleção de animais. São Cristóvão. Grande jardim. Bacia de carpas em Fontainebleau. Delabrites (?). Castelo. Pátio horrível. Corredor de audiências. Sala do trono. Sala dos Diplomatas, etc., etc. Estábulos e carruagens. Em direção ao novo canal. Gasômetro, prisão. *Campos*. Jantar novamente no Hotel da Europa. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010a, p. 33).

O interessante nessas anotações é que, feitas no calor do momento, telegraficamente, apontam o que é, de modo literal, o digno de nota. A escrita é uma operação mnemônica, em dois momentos: as palavras-chave e sua rememoração e desdobramento, na hora em que se vazava o manuscrito que será o livro.

<sup>61</sup> Por outro lado, num século introspectivo, individualista e reticente como o XIX, os diários foram particularmente bem recebidos, tornando-se companheiros inseparáveis de uma classe que dispunha de um mínimo de lazer. (GAY, 1988, p. 320).

Peter Gay relata, ainda, que professores estimulavam seus alunos a escrever diários. Que pais presenteavam os filhos com diários, relatando o caso de uma criança de 9 anos que ganhou um aniversário um caderno em branco para tanto.

<sup>62</sup> HUELL, 2009, p. 184.

<sup>63</sup> É claro que não eram poucos os que já escreviam tendo em mente que o faziam para uma audiência - para um marido, para um neto ou para a posteridade. (GAY, 1988, p. 320).

<sup>64</sup> DIAS, 2007, p. 37.

<sup>65</sup> DIAS, 2007, p. 35.

<sup>66</sup> SUZANNET, 1957, p. 14.

Não raro as palavras falhavam. Como dissera Sir Robert Wilson em 1805, supracitado, sobre as limitações dos “poderes comuns da linguagem”. Diz Charles Darwin que “enquanto caminhava calmamente ao longo de caminhos umbrosos, e admirando cada visada sucessiva, eu desejei encontrar uma linguagem para exprimir minhas idéias”<sup>67</sup>. Em carta de 2 de dezembro de 1856, diz Hamlet Clark: “eu *não consigo* descrever-lhe as belezas de um cenário como este”<sup>68</sup>. Ou melhor, não era uma limitação das palavras, mas o escritor que falhava como tal. E apelava elipticamente, para um inefável, para dar conta do que estaria além da prosa, exigindo a presença do leitor. E assim tinha-se mais uma fórmula narrativa, que se repetirá com outros modelos da comparação (a pintura, a jardinagem).

## A PINTURA

O visitante sentia a tentação de desenhar. Ou desenhava, ou desejava saber desenhar/ pintar, ou ter consigo um pintor, para capturar e aproveitar a beleza da cena. Em alguns casos, de fato, levava um pintor.

### Eles Desenham

Marianne North teve aulas de pintura a óleo com o artista australiano Hawker Dowling e, fundindo com seu estudo de botânica e jardinagem, dedicou-se à pintura de plantas e flores *in loco*, viajando por todo o mundo, com quase 1.000 espécies de planta registradas<sup>69</sup>.

Fizeram obras que, essencialmente, eram pranchas de desenhos de suas viagens pelo Brasil Rugendas, Henry Chamberlain (1822) e William Gore Ouseley (1852).

Ver Huell também desenhava. Descendo o litoral nordestino, “tanto quanto possível, (...) registrava os diferentes aspectos da costa com a pena de desenho”<sup>70</sup>. Em outro momento, “a elaboração de um desenho havia nos ocupado longamente até aquele horário”<sup>71</sup>. Em viagem a Santo Amaro ele e seus amigos levaram “material de desenho”<sup>72</sup>.

Alguns destes peixes brilhavam com as mais belas cores. Portanto, tão logo vínhamos a bordo com a captura, enquanto eles ainda estavam vivos (de fato, todas as brilhantes variações cromáticas desapareciam tão logo a criatura morria), eu não resistia à tentação de desenhá-los. As minhas tintas, contudo, frequentemente, eram fracas demais para poder reproduzir aquelas cores tão vivas; mais tarde, inclusive, enviei cópias destes desenhos ao Conde de Lacepéde. (...) Com efeito, os naturalistas raramente tinham a oportunidade de

<sup>67</sup> When quietly walking along the shady pathways, and admiring each successive view, I wished to find language to express my ideas. (DARWIN, s/d, p. 498).

<sup>68</sup> I *cannot* describe to you the beauties of scenery like this. (CLARK, 1867, p. 105).

<sup>69</sup> GAZZOLA, 2008, p. 1036.

<sup>70</sup> HUELL, 2009, p. 119.

<sup>71</sup> HUELL, 2009, p. 158.

<sup>72</sup> HUELL, 2009, p. 184.

poder observar estes magníficos habitantes do oceano em sua plena vivacidade. Com esta finalidade, acabei colecionando um bom número dessas pinturas. (HUELL, 2009, p. 130).

Era uma técnica que possuía, que empregava para capturar a vivacidade evanescente do pescado, com envio a um naturalista na Europa. Ademais era um sistema em formação e, fundamental, pequeno o bastante para que não se dividisse em compartimentos estanques e se comunicassem. Daí o interesse estético e científico se alavam na motivação do desenho. Que neste ponto vemos sob o ângulo estético, e que se viu em outro momento sob o ponto de vista científico. Nos passeios que faziam pela cidade e seus arredores

eu aproveitava para coletar as peças da história natural e para desenhar a natureza, algo com o que o meu amigo também se ocupava. Cada esboço que eu completava posteriormente, em nossa casa, trazia a minha querida mãe de volta à lembrança. Eu então imaginava como iria explicar tudo aquilo a ela, lendo em voz alta o meu diário. (HUELL, 2009, p. 148).

Notar que desenhar era um hábito dos dois amigos. Não era algo solitário e idiossincrático. Que, tal qual as anotações de Maximiliano de Habsburgo, décadas depois, Ver Huell fixaria na memória, e no papel, as linhas essenciais, para depois completar – pintar – em uma condição melhor. Notar ainda que ele concebia o diário e os desenhos como forma de depois comunicar, ao seu ente mais querido, as experiências que viveu.

Maria Graham também desenhava. Em uma ocasião social, afastou-se dos convivas para desenhar uma bela perspectiva: “eu fui logo atraída para longe da mesa pela beleza da perspectiva, que me empenhei para esboçar”<sup>73</sup>. Prometeu e entregou de presente à Imperatriz um esboço de São Cristóvão<sup>74</sup>. Em uma jornada, cumpriu o ritual de fazer um esboço da paisagem: “depois do café da manhã, como o tempo estava quente demais para caminhar para mais longe, o pássaro e o lagarto foram ambos esfolados, as armas foram limpas, e eu fiz um esboço da paisagem”<sup>75</sup>. Em passagem pelo Brasil de volta, diante da suspeita de mudança de algo, resolveu conferir a cena que via com um desenho seu feito na passagem de ida: “corri para minha cabine e procurei um esboço que eu tinha feito em 1809. Eu o comparei com a cidade. Cada ponto da colina, cada casa era a mesmo”<sup>76</sup>.

Robert Elwes intitula seu livro assim: *A Sketcher’s Tour Round the World*. Claro, com desenhos de sua lavra.

Daniel Parish Kidder também desenhava. Em certa ocasião, após uma lauta refeição, “a porção de cavalheiros do nosso grupo partiu para uma excursão, cujo fim era encontrar um lugar adequado para desenhar a imensa

<sup>73</sup> I was soon drawn away from the table by the beauty of the prospect, which I endeavoured to sketch. (GRAHAM, 1824, p. 165).

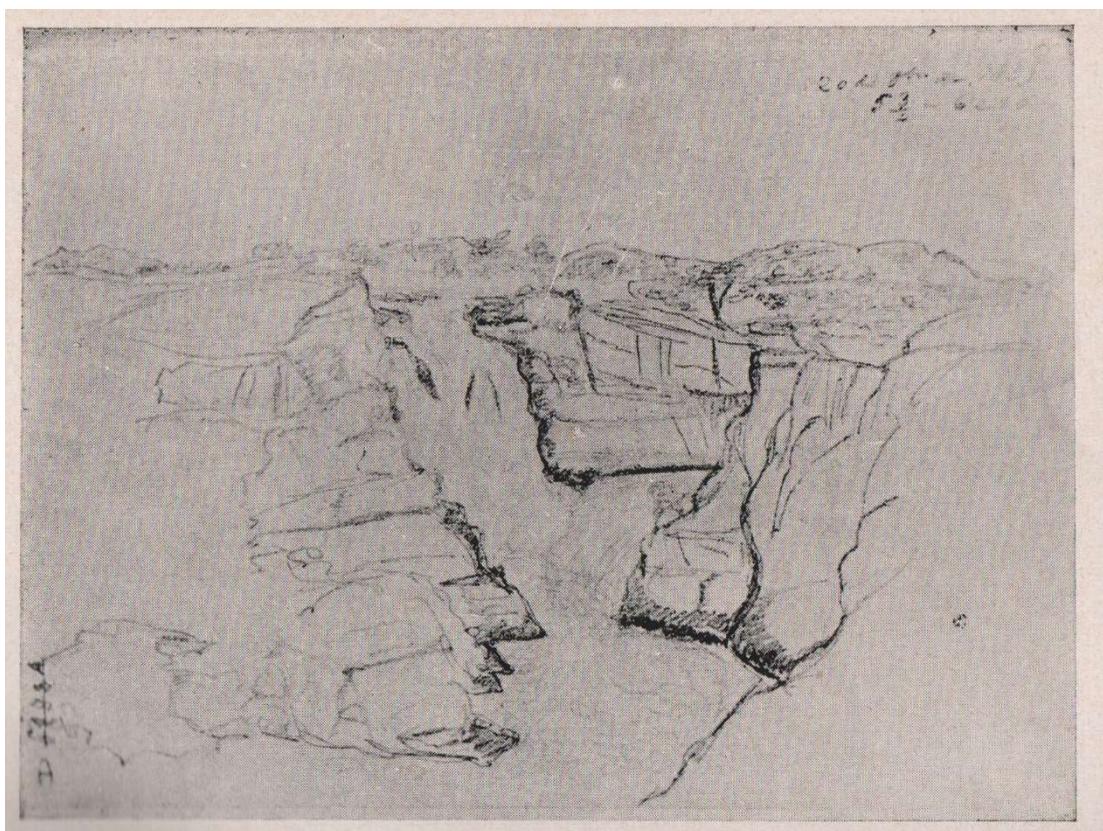
<sup>74</sup> GRAHAM, 1824, p. 263.

<sup>75</sup> (...) “after breakfast, as the weather was too hot to walk farther, the bird and the lizard were both skinned, the guns were cleaned, and I made a sketch of the landscape. (GRAHAM, 1824, p. 195).

<sup>76</sup> (...) I ran to my cabin and sought out a sketch I had made in 1809. I compared it with the town. Every point of the hill, every house was the same, and again Nossa Senhora da Monte, with her brilliant white towers shining from on high through the evening cloud, seemed to sanctify the scene, while a few rough voices from the shore and the neighbouring ships chanted the Ave Maria. (GRAHAM, 1824, p. 78).

fábrica”<sup>77</sup>, excursão onde, se teve seus dissabores, ao menos “o *point de vue* foi bem escolhido”<sup>78</sup>. E assume que “é muito aprazível desenhar um quadro do Maranhão de memória”<sup>79</sup>.

Mesmo o Imperador D. Pedro II desenhava: “acabo de ver uma piranha de que tirei uma cópia”<sup>80</sup>. D. Pedro II desenha quando pode. Nem sempre pode, porém – a sua jornada é veloz. Não pode, devido ao estilo telegráfico do diário, perder-se em descrições. Mencionará, apenas, onde a vista é bela. Aquela que lhe toma mais tempo e palavras é a Cachoeira de Paulo Afonso. E seus desenhos são justamente croquis.



**Figura 1:** Croqui da cachoeira de Paulo Afonso feita pelo Imperador D. Pedro II em 20 de outubro de 1859.  
**Fonte:** D. PEDRO II, 1959.

Rugendas é, ele mesmo, um pintor de profissão. E recomendava certos lugares a pintores, como o Porto da Estrela: “os estrangeiros e principalmente os pintores devem visitá-la; mesmo se não estiver no seu caminho”<sup>81</sup>. Procurando abertamente lugares e temas para pintar.

<sup>77</sup> (...) the gentleman-portion of our party sallied forth for an excursion, the end of which was to find a suitable place to sketch the immense factory. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 499).

<sup>78</sup> The *point de vue* was well chosen (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 499).

<sup>79</sup> (...) is very pleasant to draw a picture of Maranham by memory (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 536).

<sup>80</sup> D. PEDRO II, 1959, p. 102.

<sup>81</sup> RUGENDAS, s/d, p. 25.

Podiam ser acompanhados de pessoas que desenhavam. Diz Gardner, na Serra dos Órgãos: “após o café-da-manhã, Mr. Hockin novamente visitou o pico mais alto, com o propósito de fazer um desenho panorâmico de seu cume, mas não conseguiu, devido ao estado nublado da atmosfera que a rodeava”<sup>82</sup>.

### Eles Trazem Desenhistas

Nas expedições mais científicas, o próprio naturalista desenhava ou acompanhavam pintores profissionais.

Na comitiva de Maximiliano de Wied-Neuwied ia Frederic Sellow, zoólogo, botânico e desenhista, que chegara ao Brasil na expedição do Barão de Langsdorff, Cônsul Geral da Rússia, e responsável pelas imagens da viagem do príncipe austríaco<sup>83</sup>. Nas viagens de Spix e Martius, nos preparativos para visitarem o Pará, solicitaram dinheiro ao seu governo, que chegou, porém, “só nos não apareceu o desenhista, cuja vinda da Baviera nos tinha, entretanto, sido anunciada em diversas cartas”<sup>84</sup>.

Como na de Maximiliano de Habsburgo. Via-se o Príncipe como alguém que, registrando por escrito, faria o trabalho complementar do botânico e do pintor, o artista Joseph Selenny<sup>85</sup>, que o acompanhou em sua viagem pelo Brasil. Em uma das excursões ao Dique do Tororó (doravante apenas Dique), em Salvador, “o Pintor encontrou um maravilhoso lugarzinho, sob uma gigantesca árvore, no meio do ramalhar de arum e bananeiras, onde tranquilamente pôde dedicar-se à sua arte”<sup>86</sup>. Em outro momento, “a vista da tranqüila lagoa, com suas baías verdes, palmeiras e pequenas pontas cobertas de arbustos, era tão maravilhosa que o nosso pintor a rabiscou com a rapidez de um raio”<sup>87</sup>.

O pintor voltou a desenhar com avidez; com o maior empenho, passava para o papel todos aqueles intrincados de plantas, o mundo das lianas e parasitas; mais tarde, fez um esboço muito feliz de nossos retratos, na nossa bizarra e muito provada indumentária da floresta; o retrato do pequeno botânico saiu delicioso, numa pose filosoficamente pensativa, sobre a socrática cabeça o chapéu amassado, aquele objeto sem forma que, durante a expedição, prestou os mais variados serviços que se possa imaginar; flutuando em torno da cintura, o avental de linho que reunia todas as tonalidades de cores, além disso, a calça arregaçada e as botas altas, uma selvática original figura que, como Cham, apesar da genialidade de seu talento, nem em sonho podia imaginar. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 214).

O procedimento de Ver Huell de um esboço *in situ*, e um desenho mais rebuscada em sua casa, se repetia, em uma escala maior, em certas jornadas, Sellow realizava *in loco* aquarelas – desenhos simples, de contornos elementares e manchas de cor – e, já de retorno à Europa, com auxílio dos irmãos do príncipe, fez

<sup>82</sup> (...) after breakfast, Mr. Hockin started again to visit the highest peak, for the purpose of making a panoramic sketch from its summit, but did not succeed, owing to the cloudy state of the atmosphere that surrounded it. (GARDNER, 1846, p. 533).

<sup>83</sup> COSTA, 2008.

<sup>84</sup> SPIX & MARTIUS, 2016, p. 203.

<sup>85</sup> AUGEL, 1982, p. 251.

<sup>86</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 206.

<sup>87</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 103.

os desenhos mais rebuscados<sup>88</sup>. O mesmo fizera Robert Elwes, com ilustrações realizadas, distantes, a partir de “esboços feitos em meio às várias cenas representadas”<sup>89</sup>.

### Eles Mencionam Pintores

De uma certa maneira, é também um artifício literário. Vale como uma descrição, elíptica, por meio de uma referência comum. Econômica, poupa o autor de mostrar seus dotes de prosador, e apela a um terceiro, a uma referência que presumia que o leitor conhecia. Este, partícipe da experiência, pode imaginar a cena com aquelas mesmas tintas e nuances, com a atmosfera que era própria a cada pintor.

A referência de Thomas Lindley é William Gilpin: “a vista a partir do Forte do Barbalho merece o olho vívido e a pena hábil de um Gilpin para retratar o seu rico cenário e elegante vizinhança”<sup>90</sup>.

Tollenare tinha como referência Claude Lorraine: “quando se agrupam para conversar, em redor da fonte, formam quadros dignos do pincel de Claude Lorrain [sic]”<sup>91</sup>. As cenas que descreve na ocasião são dignas do grande pintor francês, e a situação é vista sob os olhos dos temas típicos das pinturas; no caso, os bíblicos (as filhas de Labão e Jacó). Descrevendo uma situação nas festas do Bonfim, em Salvador, diz Ver Huell que “era um quadro, portanto, mais do que digno do pincel de um Claude Lorrain [sic]”<sup>92</sup>. Nunca é demais apontar a importância de Claude Lorraine para a cultura visual europeia. De tal maneira seus quadros educaram o olhar das classes altas que chegou a haver um dispositivo óptico, o *Claude-glass*, que deformava a imagem da paisagem de maneira a assemelhar-se aos seus quadros<sup>93</sup>.

Maria Graham menciona, junto com Lorraine, Nicolas Poussin, pintor habitualmente associado ao primeiro; diz que, em Olinda, os edifícios religiosos (os conventos, a catedral, o palácio episcopal, as igrejas) estavam todas em “lugares que um Claude ou um Poussin poderiam ter escolhido para eles”<sup>94</sup>. Da Igreja Nossa Senhora da Luz, no Rio de Janeiro, Graham dizia que estava “pairando sobre a água no sol da tarde, como [Aelbert] Cuyp teria escolhido para uma paisagem”<sup>95</sup>. E, aproximando-se dessa igreja, “nossos cães perturbaram um rebanho de ovelhas, tão pitoresco e irregular como o próprio Paul Potter poderia ter desejado”<sup>96</sup>. É sintomático o rebanho, como veremos aidante.

<sup>88</sup> COSTA, 2008.

<sup>89</sup> (...) from sketches made amidst the various scenes represented (...) (ELWES, 1954, p. VI).

<sup>90</sup> (...) the view from fort Barbalho deserves the vivid eye and able pen of a Gilpin, to pourtray its rich scenery and elegant vicinity (...) (LINDLEY, 1805, p. 109).

<sup>91</sup> TOLLENARE, 1956, p. 299.

<sup>92</sup> HUELL, 2009, p. 230.

<sup>93</sup> HUNT & WILLIS, 1979, p. 338; CLARK, 1976, p. 178.

<sup>94</sup> (...) stations which a Claude or a Poussin might have chosen for them. (GRAHAM, 1824, p. 109).

<sup>95</sup> (...) overhanging the water in the evening sun, as Cuyp would have chosen for a landscape (...) (GRAHAM, 1824, p. 194).

<sup>96</sup> (...) our dogs disturbed a flock of sheep, as picturesque and as ragged as Paul Potter himself could have desired (...) (GRAHAM, 1824, p. 194).

Parish Kidder têm pintores de outra geração como referência: “fiz um esboço grosseiro de uma parte do porto exterior, que aqui inclui para você, pressupondo a impossibilidade de fazer justiça a toda esta costa sem o poder de um [John] Constable, um [J.M.W.] Turner ou um [Alexandre] Calame”<sup>97</sup>. Ou ainda de um desenho dele, enviado a um amigo, que era “uma mescla de [Thomas] Gainsborough e Turner, com uma ligeira adição de [David] Wilkie e Kenny Meadows nela”<sup>98</sup>.

A rigor, um curioso repertório ia se formando. Pelas cenas descritas e gravuras dos livros, e pelas pinturas. Maximiliano de Wied-Neuwied, vendo choças ao redor da sede da fazenda Cachoeira do coronel João Gonçalves da Costa, diz que sua situação “não era nada agradável, pois dela não se descortinava senão uma vista triste e inanimada, que me fez lembrar as pinturas de paisagens africanas”<sup>99</sup>. Os casebres dos negros brasileiros lhe evocavam uma África que conhecia por meio de quadros.

### Eles Desejam Desenhistas

Certas cenas merecem um artista. Para Lindley uma dada vista merecia a habilidade de Gilpin. Thomas O'Neill, no Rio de Janeiro, disse que “a vista desde essas duas colinas são belas além de qualquer descrição, e apresenta um imenso campo para o gênio de um artista”<sup>100</sup>. Diz Maximiliano de Wied-Neuwied, sobre pequenos morros perto de São Lourenço: “aqui um paisagista teria motivos para aperfeiçoar o seu pincel, diante da rica vegetação dos trópicos e das cenas campestres duma natureza sublime”<sup>101</sup>. Ou Maximiliano de Habsburgo: “freqüentemente, jaziam ali árvores inteiras, com seu mundo de parasitas, formando uma ponte sobre as águas, oferecendo os mais lindos esboços de decoração a um pintor”<sup>102</sup>.

Na falta dos meios gráficos e da verve, ou vontade, literária de criar um análogo, com dizer algo como “tal cena era digna de um pintor” ou “de uma pintura”, valia como uma descrição, como o apelo a um conhecimento compartilhado pelo seu leitor, tal como a referência a pintores concretos. Ou, como diz Kidder: “nada exceto uma grande pintura a óleo pode transmitir sequer uma idéia justa desta vista; e foi aqui que um pintor inglês tomou sua posição para uma paisagem tropical de beleza insuperável”<sup>103</sup>.

Ver Huell em dado momento usa o relato de um amigo como um análogo da pintura: “o nosso amigo francês pintou um quadro tão prazeroso daquela pequena excursão, que resolvemos seguir em viagem”<sup>104</sup>.

<sup>97</sup> (...) I took a rough sketch of a portion of the outer harbor, which I herewith enclose to you, premising the impossibility to do justice to this whole coast without the power of a Constable, a Turner, or a Calame. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 315).

<sup>98</sup> (...) a compound of Gainsborough and Turner, with a slight addition of Wilkie and Kenny Meadows thrown in (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 329).

<sup>99</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 448.

<sup>100</sup> (...) the views from those two hills are fine beyond description, and present an immense field for the genius of an artist (...) (O’NEILL, 1810, p. 61).

<sup>101</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 27.

<sup>102</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 185.

<sup>103</sup> (...) nothing but a large oil-painting can convey any just idea of this view; and it was here that an English painter took his stand for a tropic landscape of surpassing beauty (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 205).

<sup>104</sup> HUELL, 2009, p. 184.

## O Desenho Também Falha

Nessa relação entre o que se via e a obra de arte, podia-se assumir claramente que a paisagem, a Natureza, era como que uma obra de arte.

Como a idéia de que o arranjo natural era como que saído da mão de um artista, como Maximiliano de Habsburgo diz, estando em Itaparica, que “grupos maravilhosos, rodeados de trepadeiras e arbustos, aí se encontram, como que conservados pitorescamente por mão de artista”<sup>105</sup>.

Nessa relação, poderia a Natureza suplantar a Arte ou o artista. Ilhéus, para Avé-Lallemant, supera mesmo a mais vívida imaginação de um pintor: “se um pintor transportasse fielmente para a tela esse quadro tropical, admirariam certamente sua capacidade de imaginação, seu modo de reproduzi-lo, mas duvidariam fortemente da realidade dessa cena da Natureza”<sup>106</sup>. E Maximiliano de Wied-Neuwied, “nessa estação, seria impossível ao melhor paisagista retratar a infinita multiplicidade de tintas que matizam as frondes das gigantescas árvores dessas florestas”<sup>107</sup>. O inefável, o indescritível – que se torna um lugar-comum depois – é, ela mesma, uma descrição, ainda que hiperbólica, tal como o colapso da linguagem no esforço descritivo.

Palavras aqui são instrumentos imperfeitos, e devem dar seu lugar à pena e ao buril. Mas nenhuma tela pode reproduzir a luz e a cor que envolvem esta região encantada. (...) Tais cenas podem ser *sentidas*, não descritas. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 192)<sup>108</sup>.

E, sob outro prisma, conforme dissera Ver Huell: “o grande Humboldt, por exemplo, certa vez, afirmou que a vida de um pintor não era longa o bastante para refratar todas as esplendorosas orquídeas que adornavam os profundos vales das cadeias de montanhas peruanas”<sup>109</sup>.

## Os Primórdios da Reprodução Mecânica

Naquele momento, ou neste âmbito, a entrada dos meios de reprodução mecânico, incluindo a fotografia, será à maneira de uma extensão da pintura, sem diferenças em termos da compreensão da paisagem.

Kidder lamentava-se não haver desenhado Salvador a partir do mar, isto é, vendo a cidade em seu frontispício, mas encontrou a imagem, “de um daguerreótipo”<sup>110</sup>. Avé-Lallemant denuncia um grau mais avançado da penetração da técnica. Assume que as cromolitografias eram as referências para as imagens. Ao falar de São Roque do Paraguaçu, diz que, “ao lado, a igreja, num plano mais alto, rodeada do ramalhar

<sup>105</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 158.

<sup>106</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 72.

<sup>107</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 257.

<sup>108</sup> Words here are imperfect instruments, and must yield their place to the pencil and the graver. But no canvas can reproduce the light and the color which play around this enchanting region. (...) Such scenes can be *felt*, not described. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 192).

<sup>109</sup> HUELL, 2009, p. 187.

<sup>110</sup> (...) large cut, from a daguerreotype (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 477).

das palmeiras, num cromo encantador”<sup>111</sup>. E, em outro ponto, que “mais ao longe, destacam-se cadeias de colinas, belas copas de florestas, suaves e graciosas pinceladas no lindo cromo de profunda paz e rústica solidão”<sup>112</sup>. O processo, patenteado em 1837, se caracterizava pela introdução da cor nas imagens reproduzidas. Tratava-se, claro das reproduções em massa das pinturas, como aquelas presentes nos livros.

Depois, entra a fotografia, como possibilidade e como comparação. Nos mangues, Maximiliano de Habsburgo pensa para si: “se pudéssemos trazer conosco, por toda a parte, um fotógrafo (...) ele teria que retratar, para o meu álbum, esse grupo, com o local de dança dos gnomos. Teria sido uma encantadora ilustração para uma lenda da mata virgem”<sup>113</sup>. Mas mesmo a fotografia é incapaz de capturar as cenas cambiantes, a sucessão de imagens, de momentos, de situações, da floresta:

É completamente temerário descrever uma mata desse tipo, tão modesta que seja, mesmo sem possuir ainda nada da força gigantesca e esmagadora da mata virgem que avassala o espírito. Nenhum autor tentou realmente descrevê-la, nenhum o conseguiu. São Pedro ou o Palácio do Louvre podem ser fotografados. O escritor pode reconstruir para o leitor curioso, em ordem matemática, pedra por pedra, coluna por coluna; pode indicar as cores da construção, mencionar quem vive ou viveu lá. Mas nem a fotografia da mata brasileira – da qual possuo fracas tentativas – nem a descrição podem oferecer ao forasteiro qualquer imagem satisfatória. Faltam às duas uma escala de comparação e pontos de referência em relação à pátria. Quem quiser ter uma idéia disso, nada mais lhe resta, senão fazer as malas e viajar para cá. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 103).

Apesar de todo o impacto posterior da fotografia na pintura, tal como a implosão da pintura naturalística, neste momento não afetou o complexo da sensibilidade que estamos descrevendo.

## A PINTURA NA LITERATURA

A fazenda do capitão, cercada pelas cabanas dos negros, fica aprazivelmente situada numa colina. Vêem-se em torno montanhas cobertas de mata e encostas silvestres, formando amável contraste com os canaviais verde-claros. À esquerda, numerosas manchas d’água e graciosas moradas alegravam a paisagem, emoldurada, nos últimos planos, pelas montanhas azuis. (MAXIMILIANO, 1958, p. 70).

E ainda, em outro momento:

A cidade acompanha até bom pedaço a beira do rio, oferecendo uma bela paisagem. A massa de casas ergue-se imediatamente acima do rio; erguem-se, acima delas, coqueiros solitários, e o magnífico fundo de cena é formado pelas montanhas azuis longínquas. A superfície reluzente do rio, que tem aí razoável largura, é cortada em todas as direções pelas canoas remadas por negros, e as margens são guarnecidas de capoeiras, pequenos capinzais

<sup>111</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

<sup>112</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 67.

<sup>113</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 173.

e moradas pitorescas. Um pintor poderia, desse lugar, fazer um lindo quadro da cidade e arredores. (MAXIMILIANO, 1958, p. 119).

Aqui estão elementos gerais da pintura como a composição em planos e as molduras, o contraste, e o próprio “quadro”, como também outros que são mais específicos do período, como o cenário, rico e variado, tornado mais assim por certos elementos que, estando na paisagem, eram também esperados, conhecidos e codificados, na pintura de então. Paisagens compreendidas, em suas camadas, nos elementos pontuais, naqueles outros que articulavam as partes do campo de visão, tais como silhuetas e rios, como composição.

Entramos aqui dentro do *pitoresco*, que se tornara uma categoria estética, e mesmo um problema conceitual e filosófico: como encaixá-lo dentro das teorias setecentistas do gusto, que reconheciam apenas o Belo e o Sublime como categorias válidas, sendo esta última relativamente recente. O termo, porém, usado à larga, perdia toda e qualquer precisão, como observara Uvedale Price (1796). Tanto era alvo de interpretações diversas, no intento de teorizá-lo, como se popularizara, tornado adjetivo onipresente. Se era tema de debates sérios, nos relatos de viajantes sua presença era mais banal.

“Quadro” ou “pintura” eram termos comuns. Ver Huell fala em admirar um “soberbo quadro da natureza”<sup>114</sup>. Maximiliano de Wied-Neuwied, que certo arranjo nas matas da Vila de Belmonte constituía “quadro magnífico, de que só podem fazer idéia os que o tenham contemplado”<sup>115</sup>. Assim como cenário (*scenery*). Thomas Lindley, sobre a vista do Forte do Barbalho, que era um “cenário rico e vizinhança elegante”<sup>116</sup>. Maria Graham, que Olinda apresenta “o cenário rochoso mais abrupto e pitoresco”<sup>117</sup>. Parish Kidder fala na “variedade de cenários sublimes e interessantes na sua vizinhança imediata”<sup>118</sup> ou do “imponente cenário desta magnífica baía”<sup>119</sup>. Thomas O’Neill, de “um cenário pitoresco dos mais magníficos”<sup>120</sup>. Na viagem por terra à fazenda do Sr. Pedregulho, diz Charles Expilly que “magníficas perspectivas se revelaram inopinadamente como cenários de teatro”<sup>121</sup>.

Vejamos como essa abordagem se traduz em modalidades de contemplação da paisagem e sua descrição.

## Os Planos

As paisagens eram descritas de acordo com os planos de uma pintura.

<sup>114</sup> HUELL, 2009, p. 92.

<sup>115</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 241.

<sup>116</sup> LINDLEY, 1805, p. 109.

<sup>117</sup> (...) the most abrupt and picturesque rock-scenery (...) (GRAHAM, 1824, p. 109).

<sup>118</sup> (...) variety of sublime and interesting scenery in its immediate vicinity. (KIDDER, 1845a, p. 130).

<sup>119</sup> (...) imposing scenery of this magnificent bay (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 299).

<sup>120</sup> (...) a most magnificent picturesque scenery (...) (O’NEILL, 1810, p. 51).

<sup>121</sup> EXPILLY, 1977, p. 156.

A exemplo do último plano, que é o fundo da composição. Diz o Conde de Suzannet, em 1845: “toda a baía do Rio de Janeiro estende-se a nossos pés. O Pão de Açúcar é o fundo do quadro”<sup>122</sup>. Ou Rugendas dizendo que as montanhas fluminenses que formam “o fundo do quadro da baía do Rio de Janeiro”<sup>123</sup>. É o mesmo procedimento para descrever praticamente o mesmo cenário. Ou Kidder, no papel das montanhas de Ibiapaba, “quatro ou cinco milhas distante, pitoresca como as margens do [rio] Hudson, e visível desde o mar a centenas de milhas, (embora não marcada nos mapas, formam um belo plano de fundo [background])”<sup>124</sup>. É comum, ao lidar com elementos que sirvam como fundos convenientes à cena, se falar em limites ou mesmo molduras, mas devem ser entendidas como encerramento da visão, delimitando o horizonte. Martius fala que a Serra do Sincorá “forma o fundo muito pintoresco na paisagem solitária, de rústica beleza”<sup>125</sup>.

Ou do primeiro plano. Numa nota de 1848, diz Wetherell, sobre uma espécie de bromélia que, “entre as raridades da vegetação, tropical, formam um admirável acessório para o primeiro plano de um quadro”<sup>126</sup>. Sua forma exuberante se prestaria para isso. Ou, como diz Kidder, “a larga e bela baía a sul e a oeste, com suas ilhas cheias de palmeiras e montanhas circundantes, eram um primeiro plano apropriado para o amável quadro da cidade em si mesmo”<sup>127</sup>.

A paisagem se vê como planos de um quadro, como Auguste de Saint-Hilaire sobre o Arraial de Meia-Ponte:

Da praça onde fica situada essa igreja [Nossa Senhora do Rosário] descortina-se um panorama que talvez seja o mais bonito que já me foi dado apreciar em minhas viagens pelo interior do Brasil. A praça foi construída sobre um plano inclinado; abaixo dela vêem-se os quintais das casas, com os seus cafeeiros, laranjeiras e bananeiras de largas folhas; uma igreja que se ergue um pouco mais longe contrasta, pela brancura de suas paredes, com o verde-escuro da vegetação; à direita há também casas e quintais, e ao fundo outra igreja; à esquerda vê-se uma ponte semidesmantelada, com um trecho do Rio das Almas coleando por entre as árvores; do outro lado do rio avista-se uma igrejinha rodeada por uma pequena mata, com grupos de árvores raquícticas mais além, confundindo-se com ela. Finalmente, a cerca de léguas e meia do arraial o horizonte é limitado ao norte por uma cadeia pouco elevada, que constitui um prolongamento dos Montes Pireneus. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 36).

Ou ainda:

As circunjacências de ambas as margens do rio são bonitas; altas ubás, de folhas dispostas em leque e inflorescência semelhante a uma bandeira, ondeavam em compactas touceiras; sobre elas, num segundo plano, uma faixa de esguias *Cecropia*, de caule prateado e cheio de anéis; o fundo, de grande pitoresco, era formado por florestas densas e sombrias, cuja

---

<sup>122</sup> SUZANNET, 1957, p. 76.

<sup>123</sup> RUGENDAS, s/d, p. 24.

<sup>124</sup> (...) four or five miles distant, picturesque as the shores of the Hudson, and visible from the sea for a hundred miles, (though not marked on the maps,) form a beautiful background (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 527).

<sup>125</sup> SPIX & MARTIUS, 2016, p. 59.

<sup>126</sup> WETHERELL, s/d, p. 35.

<sup>127</sup> (...) the broad and beautiful bay on the south and west, with its palmcrested islands and circling mountains, were but an appropriate foreground to the lovely picture of the city herself (...) (KIDDER, 1845b, p. 56).

variegada folhagem verde-escura se erguia atrás em cerradas massas. (MAXIMILIANO, 1958, p. 238).

### **Formas e Cores**

Um aspecto analítico diretamente extraído da secular experiência pictórica é a distinção entre *forma* e *cor*.

Rugendas fala que “a natureza animal revela também admiráveis riquezas de formas e cores”<sup>128</sup>, ou ainda das “variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido”<sup>129</sup>. As formas das plantas podiam ser notáveis em si mesmas. Da vegetação, diz Maximiliano de Habsburgo, “elevavam-se as palmeiras arquitetônicas, as formas opulentas das gigantescas árvores”<sup>130</sup>.

A silhueta era outro aspecto da forma que é de natureza pictórica. Kidder falava sobre “a distante silhueta de toda a cadeia das Montanhas dos Órgãos [Serra dos Órgãos]”<sup>131</sup>, que fazia contraste com a elevação onde situava-se a vila de Macacú [sic]. E ainda, da “selvageria e sublimidade da silhueta do Pão de Açúcar, Dois Irmãos, Gávea e Corcovado, e suas fantásticas combinações”<sup>132</sup>. Ou, ao se aproximar de Salvador, que, logo ao passar pela ilha de Itaparica, em “apenas um curto espaço de tempo se passa antes que o olho capture a silhueta das cúpulas brancas e das torres”<sup>133</sup> da cidade.

As cores, em detrimento das formas, podem ser enfatizadas. Descrevendo a paisagem da Baía de Todos os Santos, a partir da Cidade Alta, Maximiliano de Habsburgo assume que “nada havia de novo nas formas, mas o esplendor de cores, o transbordar de brilho e tonalidades são próprios apenas das zonas quentes”<sup>134</sup>.

O contraste cromático como meio de perceber é uma constante. Huell, em Salvador, aponta o “contraste entre as brancas construções e o verde escuro das árvores, que em toda parte emergiram por entre as edificações, era bastante pitoresco”<sup>135</sup>. O mesmo episódio será percebido por George Gardner de maneira análoga por outros estrangeiros: “as folhas verde-escuro contrastando bem com o branco, e oferecendo um aprazível alívio ao olho”<sup>136</sup>. Ou, como diria Ver Huell, “as casas são caiadas por fora e pintadas de branco ou de alguma cor clara, oferecendo, quando se erguem no meio de jardins, um lindo contraste com o verde da folhagem que as cerca”<sup>137</sup>.

---

<sup>128</sup> RUGENDAS, s/d, p. 15.

<sup>129</sup> RUGENDAS, s/d, p. 14.

<sup>130</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 70.

<sup>131</sup> (...) the distant outline of the whole chain of the Organ Mountains (...) (KIDDER, 1845a, p. 186).

<sup>132</sup> (...) wildness and sublimity of outline of the Pão de Assucar, Duos Irmãos, Gavia, and Corcovado, and their fantastic combinations (...) (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 21)

<sup>133</sup> (...) but a short time elapses before the eye catches the outline of the white domes and towers of Bahia San Salvador. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 474).

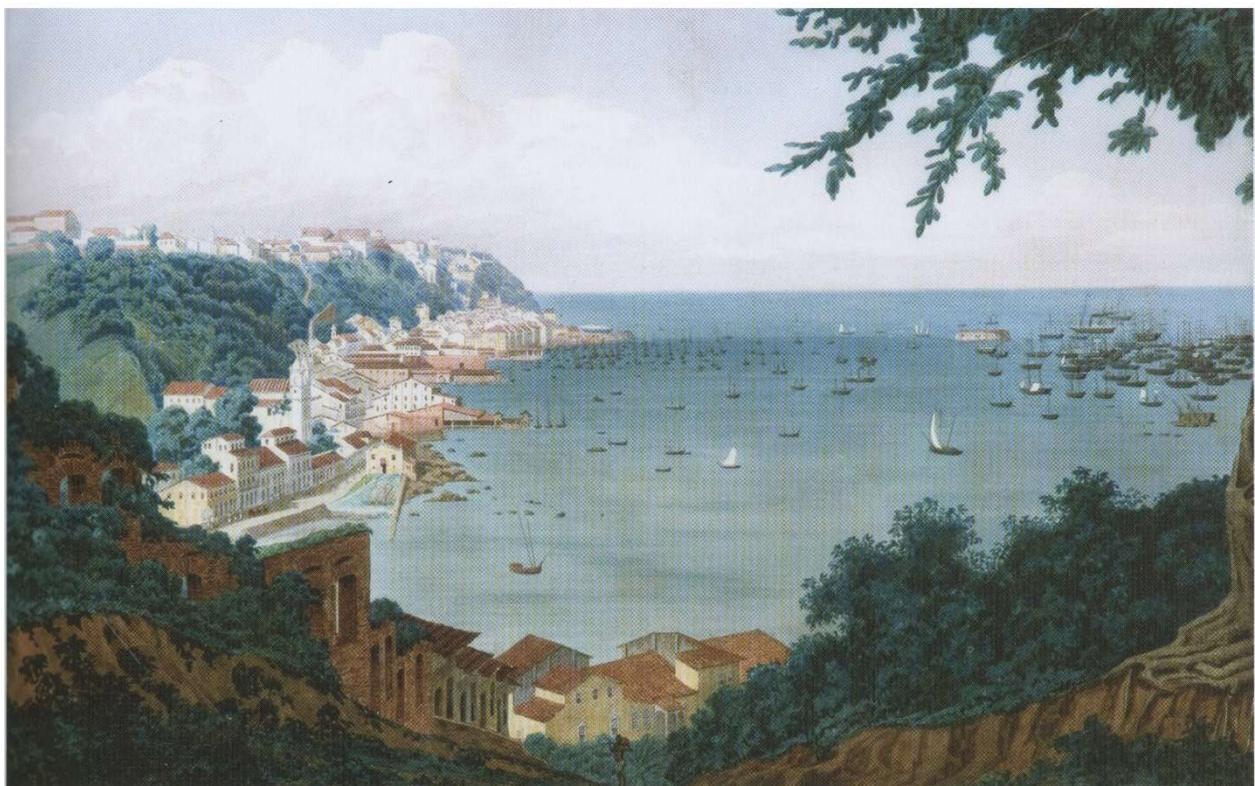
<sup>134</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 88.

<sup>135</sup> HUELL, 2009, p. 122.

<sup>136</sup> (...) the dark green leaves contrasting well with the white, and affording a pleasant relief to the eye (...) (GARDNER, 1846, p. 73).

<sup>137</sup> WETHERELL, s/d, p. 125.

Entre os picos silvestres, altaneiros e alcantilados, destacava-se o cume rochoso do Morro da Sapateira, de forma particularmente curiosa; e o contraste que fazia com as colinas verdes e risonhas, onde os habitantes ergueram as alegres moradas, aumentava o encanto da paisagem. (MAXIMILIANO, 1958, p. 102).



**Figura 2:** Vista da Ladeira de São Francisco de Paula, Ancoradouro, Água de Mdeninos e Igreja da Santíssima Trindade, de Emil Bauch, de 1849. Aqui claramente se percebe a composição com base em planos bem definidos, demarcados pela variação da luminosidade. E aquele contraste entre a massa verde e as construções brancas, ademais, as silhuetas, inferior e superior, como elementos essenciais da pintura. Os barcos pontilhando o oceano serão essenciais para o pitoresco.

**Fonte:** ATHAYDE, 2008.

E no Arraial de Poções, diz Maximiliano de Wied-Neuwied, na fazenda de Uruba, que no fundo de um vale “surgem os telhados vermelhos das casas, em pitoresco contraste com o verde da vegetação”<sup>138</sup>. O mesmo Ver Huell, contra a massa verde formada pelos mangues e, acima, o arvoredo da terra firme, ao longo do rio Sergipe do Conde, vê que “contra esta extensa massa verde e sombreada, destacavam-se pitorescamente as garças – tão brancas quanto a neve – que voavam por toda parte”<sup>139</sup>.

Elementos da paisagem poderia ser adornado por outros, como Avé-Lallemant descreve o lagamar do Iguape como “magnífico lençol de água com esplêndida moldura pitoresca”<sup>140</sup>. Maximiliano de Habsburgo, no

<sup>138</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 446.

<sup>139</sup> HUELL, 2009, p. 184.

<sup>140</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 57.

Passeio Público, o elogia “porque se vê o lindo panorama através de uma quantidade de flores, numa moldura de plantas as mais exuberantes”<sup>141</sup>. A moldura aqui é a literal, das bordas de um quadro, de uma vista compreendida como um plano, e não em sua profundidade. Como dizia Maximiliano de Wied-Neuwied sobre “um lindo campo emoldurado por frágeis mimosas, de folhas penadas”<sup>142</sup>.

### O Pitoresco

Como dito, o pitoresco se tornara uma categoria estética, em um extremo de consciência e lucidez teóricas. Em outro, num adjetivo de uso recorrente.

Encaixa-se em uma procura anterior pela variedade, pela sucessão de imagens e sensações, em especial nas artes visuais, que se desenvolvera por longo tempo na Inglaterra. E é assim teorizado e traduzido em termos de riqueza (*richness*) e variedade (*variety*), termos que terminam por ser intercomutáveis. Quaisquer diferenças que podiam ter em sua gênese desapareceram nos vários relatos dos viajantes. A busca pela riqueza e variedade implicava em um modo de ver, de procurar a variação na sucessão de cenas e, dentro das cenas, nas linhas, nas silhuetas, nas formas. Na crença inabalável de que a visão, o Olho, buscava essa variação. Educado, claro, pela pintura, e mesmo por livros que serviam didaticamente como guias do gosto.

William Gilpin, sem querer investigar as fundações filosóficas do pitoresco, diz que sua definição reside “na feliz união de simplicidade e variedade; em que as idéias rústicas contribuem essencialmente (...) Assim enriquecendo as partes de um todo unitário com as rugosidades, você obtém a idéia combinada de simplicidade, e variedade, de onde resulta o pitoresco”<sup>143</sup>. A rugosidade (aspereza, irregularidade) como qualidade essencial do que se estará pintando: para as texturas, as superfícies e manchas (como *roughness*), e para as linhas e formas (como *ruggedness*). Essa irregularidade (das formas e silhuetas, das sombras e textura) seria o fundamento do pitoresco, provendo com a variedade e o contraste necessários, assim como os efeitos de luz: “o que o pintor chama de riqueza em uma superfície é apenas uma variedade de pequenas partes; em que a luz exibe todas as pequenas irregularidades e asperezas; ou, na linguagem do pintor, a enriquece”<sup>144</sup>. O contraste, igualmente necessário, também provinha dos objetos irregulares em tela.

Assim, junto com a idéia de que algo é pitoresco, estará uma espécie de decomposição do visto, reconhecendo elementos que lhe adicionam variedade, “diversificando-a” (*diversifying*), ou riqueza, “enriquecendo-lhe” (*enriching*). Riqueza e variedade chegavam a aparecer como um binômio coeso. Rugendas fala que “não são melhores a riqueza e a variedade da vegetação”<sup>145</sup>. Kidder e Fletcher, sobre o Passeio Público de Salvador, que “mas a variedade e riqueza das árvores e flores (...) compensavam

<sup>141</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 97.

<sup>142</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 36.

<sup>143</sup> (...) in the happy union of simplicity and variety; to which the rough ideas essentially contribute. (...) Thus by enriching the parts of a united whole with roughness, you obtain the combined idea of simplicity, and variety; from whence results the picturesque. (GILPIN, 1808a, p. 28)

<sup>144</sup> (...) what the painter call richness on a surface, is only a variety of little parts; on which the light shining shews all its small inequalities, and roughnesses; or in the painter's language, enriches it (...) (GILPIN, 1808a, p. 20).

<sup>145</sup> RUGENDAS, s/d, p. 20.

plenamente sua deficiência”<sup>146</sup>, comparado com o Battery de Nova Iorque. Fala o Conde de Suzannet, sobre o entorno do Rio de Janeiro, que “o contraste entre a vegetação tropical, rica e variada, e a natureza selvagem (...) seduz e encanta”<sup>147</sup>. Ambos os termos faziam parte do limitado repertório de palavras das descrições.

Gilpin defende com clareza e sem maior profundidade que se cada profissão encontra beleza naquilo que lhe é afim, para um pintor, será tudo aquilo que se presta à perfeição para a pintura. É a beleza que identifica nas coisas a partir de sua experiência pictórica. Se o campo cultivado é o mais útil, serão as terras incultas as preferidas pelo pintor. Assim como este sente-se afim à ruína em vez do edifício novo e íntegro. Se era um critério próprio do pintor, que vê o mundo sob as regras do seu ofício, o leigo também o incorporava, educado pelo olhar do pintor. Gilpin fora o grande divulgador das viagens pitorescas, e não se deve menosprezar seu papel na cultura inglesa. Em *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, de 1811, aparece este diálogo:

“É verdade,” disse Mariane”, “que a admiração da paisagem do cenário tornou-se um simples jardão. Todo mundo pretende sentir e tenta descrever com o gosto e elegância dele quem primeiro definiu o que era a beleza pitoresca. Eu detesto jargão de todo tipo, e algumas vezes eu tenho mantido meus sentimentos comigo, porque eu não encontro nenhuma linguagem para descrevê-los que não o que está gasto e vulgarizado em todos os sentidos e significados.” (AUSTEN, 2002, p. 112)<sup>148</sup>.

A obra já revelava uma linguagem sedimentada, codificada, e o anseio pela expressão de sentimentos.

Cenas inteiras poderiam ser ricas ou variadas. Elementos vários podiam enriquecer uma cena. Assim era na pintura. E, a partir da pintura, se interpretavam tais elementos vistos: como contribuições que somavam riqueza à imagem. Elementos como “árvore – rochas – terrenos irregulares – árvore – rios – lagos – planícies – vales – montanhas”<sup>149</sup>. Tais elementos em si mesmos produzem infinita variedades. Eles variam ainda, em um segundo nível, por combinação. E, num terceiro nível, sob diferentes luzes, sombras e outros efeitos aéreos. Diz Maria Graham: “perto do Campo Grande, a paisagem é diversificada por várias planícies verdes, com apenas uma árvore aqui e ali, ornamentada com plantas aéreas em flor e trepadeiras escarlates” (GRAHAM, 1824, p. 281)<sup>150</sup>.

Um deles era a vegetação, em especial a tropical. Era o caminho do Rio Vermelho “ricamente adornada com árvores e arbustos”<sup>151</sup> (CANDLER e BURGESS, 1953, p. 53), ou, num caminho, “a palmeira, em qualquer uma

---

<sup>146</sup> (...) but the variety and the richness of the trees and flowers (...) fully compensate for its deficiency. (KIDDER & FLETCHER, 1857, p. 492).

<sup>147</sup> SUZANNET, 1957, p. 21.

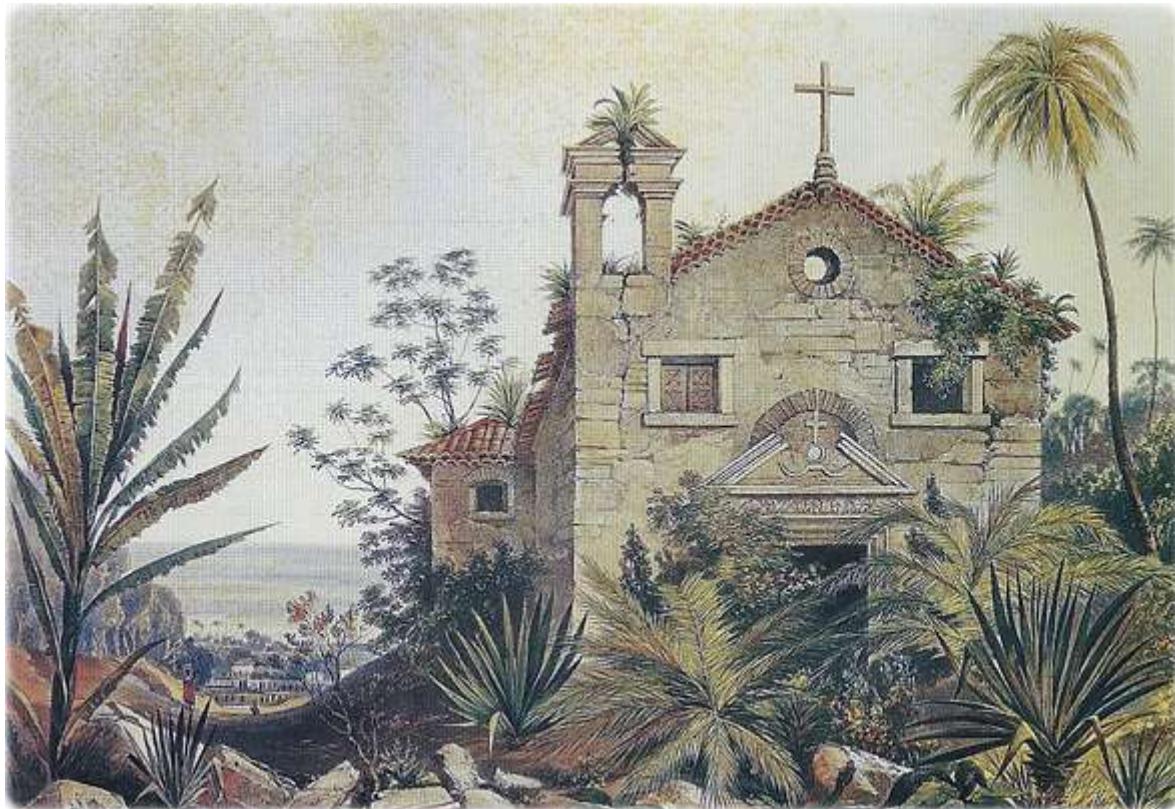
<sup>148</sup> “It is very true,” said Marianne, “that admiration of landscape scenery is become a mere jargon. Every body pretends to feel and tries to describe with the taste and elegance of him who first defined what picturesque beauty was. I detest jargon of every kind, and sometimes I have kept my feelings to myself, because I could find no language to describe them in but what was worn and hackneyed out of all sense and meaning.” (AUSTEN, 2002, p. 112).

<sup>149</sup> This great object we pursue through the scenery of nature. We seek it among all the ingredients of landscape – trees – rocks – broken grounds – woods – rivers – lakes – plains – vallies – mountains – and distances. (GILPIN, 1808b, p. 42).

<sup>150</sup> Near Campo Grande, the scenery is diversified by several green plains, with only an insulated tree here and there, decorated with air plants in bloom, and scarlet creepers. (GRAHAM, 1824, p. 281).

<sup>151</sup> (...) richly adorned with trees and shrubs (...) (CANDLER e BURGESS, 1953, p. 53).

de suas numerosas variedades, é um ornamento peculiar para uma paisagem" (KIDDER, 1845a, p. 259)<sup>152</sup>. Thomas Lindley falava do entorno do convento da Soledade, em cujo plano de fundo estava o interior rústico e árvores nativas em toda sua majestade verde, somando variedade à cena, e dignificando o conjunto"<sup>153</sup>.



**Figura 3:** Capela Arruinada de São Gonçalo, de W.M. Gore Ouseley, de 1852. Junto com uma ruína – situação não muito comum no Brasil em comparação com a Europa, e não muito visada –, no Alto de São Gonçalo, Rio Vermelho, em Salvador (BA), está uma exuberante vegetação, em termos formais, onde cada espécime distinto brilha com sua forma particular, dentro da composição. É fundamental ainda que se entreveja, na latera esquerda, a vila abaixo, e o mar.

**Fonte:** BACELAR, s/d.

Ou construções humanas. Lindley observa que o Convento da Soledade acrescenta variedade (*variety*) à cena, ao quadro<sup>154</sup>. Para Thomas O'Neill, as magníficas casas "enriqueciam" a paisagem do litoral: "a paisagem das bordas do mar é enriquecia pelos muitos edifícios verdadeiramente magníficos"<sup>155</sup>.

E elementos menores como as embarcações, pontuando os espelhos d'água. Kidder fala sobre a Baía de Guanabara, "se alguma coisa pode ser somada ao cenário imponente desta baía magnífica, é o vasto número de pequenos barcos que são vistos constantemente atravessando-a; pontilhando a superfície verde da água

<sup>152</sup> (...) the palm tree, in any of its numerous varieties, is a peculiar ornament to a landscape. (KIDDER, 1845a, p. 259).

<sup>153</sup> (...) in whose background are the rude country and native woods in all their verdant majesty; adding variety to the scene, and dignifying the whole (...) (LINDLEY, 1805, p. 109).

<sup>154</sup> LINDLEY, 1805, p. 109.

<sup>155</sup> The landscape on the borders of the ocean is enriched by many truly magnificent seats (...) (O'NEILL, 1810, p. 71).

com suas velas brancas”<sup>156</sup>. E em Pernambuco, que o longo arco formado pela costa de Olinda ao Cabo de Santo Agostinho era “geralmente adornada com um grande número de jangadas (...) com suas largas velas latinas”<sup>157</sup>. O mesmo diz Avé-Lallemant que, na Baía de Todos os Santos, “embarcações de todos os gêneros, tamanhos e bandeiras se movem de um lado para outro, dando-lhe nova vida”<sup>158</sup>.

A variedade humana era também algo bem-visto para o pintor: seus hábitos, trajes, artefatos, conferem também essa qualidade às cenas. Rugendas diz que, se as elites fluminenses não despertavam interesse, “é o artista fartamente compensado pela diversidade bulhenta das classes inferiores”<sup>159</sup>. Falando sobre os africanos, diz que são notáveis “tanto pelo colorido marcado como pelo número de indivíduos, o amor às cores variegadas, os cantos por meio dos quais os negros se encorajam no trabalho e finalmente as barulhentas expressões de sua alegria”<sup>160</sup>. Maria Graham se encanta: “agora a cena mudou – os caminhos estavam repletos de negros, jovens e velhos, em suas roupas pitorescas ainda que berrantes, com cestos de frutas, peixes e outros mantimentos, em suas cabeças”<sup>161</sup>.

A ironia é que insuflado pela literatura de terras exóticas o estrangeiro pudesse se decepcionar. Auguste François Biard num primeiro momento reclama de não ter encontrado na Bahia o que lhe tinham prometido: “nada de pitoresco: por toda parte negros a gritar e a empurrar. Nenhuma nota singular nos costumes: saias e camisas sujas, pés enlameados, quase sempre inchados a denunciar essa terrível doença, elefantíase, causada pelo deboche”<sup>162</sup>. A pobreza e a enfermidade não tinham tanto apelo quando vistas ao vivo.

O gado pastando era elemento recorrente, como quando Maria Graham fala de “rebanhos de gado em passagem e seus condutores pitorescamente vestidos”<sup>163</sup>. Na vista da Igreja Nossa Senhora da Luz, no Rio de Janeiro, “exatamente quando eu estava desejando por algo para animá-la, os bois que pertenciam à fábrica vieram para beber e refrescar-se na baía, e completaram à cena”<sup>164</sup>. Na mesma circunstância, diz que cachorros perturbaram um pitoresco rebanho de ovelhas, conforme supracitado no momento em que menciona o pintor Paul Potter. Ou Ver Huell falando sobre uma paisagem na Baía de Todos os Santos:

Acima de um elevado ponto saliente situava-se uma grande igreja com duas formosas torres e uma respeitável aldeia; à praia, um engenho de açúcar com uma capela e torre. Mais ao longe, o olhar guiava-se sobre os campos de cana-de-açúcar, verdes pastos com gado

<sup>156</sup> (...) “if any thing can add to the imposing scenery of this magnificent bay, it is the vast number of small vessels that are seen constantly traversing it; dotting the green surface of the water with their whitened sails (...) (KIDDER & FLETCHER, 1845a, p. 197).

<sup>157</sup> (...) generally adorned with a great number of jangadas (...) with their broad latine sails. (KIDDER, 1845b, p. 120).

<sup>158</sup> AVÉ-LALLEMANT, 1961, p. 24.

<sup>159</sup> RUGENDAS, s/d, p. 186.

<sup>160</sup> RUGENDAS, s/d, p. 186.

<sup>161</sup> Now the scene is changed – the paths are crowded with negroes, young and old, in their picturesque, though gaudy dresses, with baskets of fruits, fish, and other provisions, on their heads (...) (GRAHAM, 1824, p. 128).

<sup>162</sup> BIARD, 1945 p. 25.

<sup>163</sup> (...) groups of passing cattle and their picturesquely clad conductors. (GRAHAM, 1824, p. 281).

<sup>164</sup> (...) and just as I was wishing for something to animate it, the oxen belonging to the factory came down to drink and cool themselves in the bay, and completed the scene (...) (GRAHAM, 1824, p. 194).

bovino e matas sobre as colinas e vales, das quais elevavam-se as coroas das palmeiras. (VER HUELL, 2009, p. 184).



**Figura 4:** *Paisagem com o embarque de Carlos e Ubaldo*, de Claude Lorraine, 1667.

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



**Figura 5:** *Vista da Igreja de Nossa Senhora da Vitória nos Arredores de São Salvador no Brasil*, de Q.M.R. Ver Huell. Retrata o Porto da Vitória.

Fonte: ATHAYDE, 2008.



**Figura 6:** *Lagoa de Freitas*. Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. Rodrigo de Freitas. A similaridade entre os desenhos é impressionante: a composição e os elementos. Em primeiro plano, as bromélias. As figuras humanas pitorescas. Os barcos. Sendo reproduções relativamente fiéis do meio, encaixavam-se, na escolha do ponto de vista e no tratamento – e mesmo somando pessoas que não necessariamente estavam ao mesmo tempo no lugar – dentro dos códigos vigentes.

**Fonte:** CHAMBERLAIN, 1822.

Era algo recomendado mesmo nas paisagens reais.

Os habitantes mais naturais dos parques são veados, e muito bonitos eles são; mas rebanhos de ovelhas e de vacas são mais úteis; e, em minha opinião, mais belos. Ovelhas são particularmente muito ornamentais em um parque. (...) Ver um flanco de uma colina ocupado com grupos de ovelhas – ou vê-los através das aberturas entre os troncos das árvores, a uma pequena distância, com um brilho de luz caindo sobre eles, é muito pitoresco. (GILPIN, 1808c, p. 196)<sup>165</sup>.

### As Pinceladas de Cor

Uma forma ligeiramente distinta de apreciar, ou descrever a paisagem, pode ser vista em Ver Huell, que descreve cromaticamente em vários momentos, como este:

<sup>165</sup> The most natural inhabitants of parks are fallow deer; and very beautiful they are: but flocks of sheep, and herds of cattle are more useful; and, in my opinion, more beautiful. Sheep particularly are very ornamental in a park. (...) To see the side of a hill spread with groups of sheep – or to see them through openings among the boles of trees, at a little distance, with a gleam of light falling upon them, is very picturesque. (GILPIN, 1808c, p. 196).

A manhã raiou e o pico de Teide ostentou-se em toda a sua majestosa grandeza. O cone coberto de neve elevava-se como uma imponente pirâmide à frente de um céu azulado. Nas suas áreas sombreadas, a neve tingia-se de azul; em pontos distintos, no entanto, ele apresentava-se incrivelmente branco e brilhante, dando a este simples – porém grandioso – cenário um caráter indescritível. (HUELL, 2009, p. 92).

O caso mais singular é o de Maximiliano de Habsburgo. Ao invés de conceber as cenas vistas como quadros então clássicas, pitorescos, com sua variedade, tal qual panoramas, dissolve as imagens em verdadeiros arranjos impressionistas, onde a atenção vai para as cores, e todos os objetos se prestam a ser pontos cromáticos, invariavelmente comparados com gemas preciosas, elas mesmas percebidas como fontes de luz. Embora compareçam outros aspectos do leque dos sentidos – o perfume da mata e das flores, o frescor das sombras – o predomínio é largamente visual.

Ele toma consciência estética da transparência do ar: “o ar era maravilhosamente puro e límpido, como que visto através de cristais transparentes, de maneira que cada objeto se apresentava com uma nitidez que a nós, europeus, não estávamos acostumados”<sup>166</sup>. Nos ambientes fechados, as brechas no dossel permitiam que existissem “espaços inundados pelo ouro do sol”<sup>167</sup>, e prestemos atenção ao uso do ouro como metáfora.

É também o único que arrisca uma descrição das massas vegetais, assim compreendidas, como um magma esmeralda pulsante. Os tons de verde se mesclavam, sem diferenciação possível: “verde de todos os tons, viçoso, exuberante e úmido, salpicado de flores flamejantes, invadia as encostas do caminho, indo de um lado a outro, numa riqueza transbordante”<sup>168</sup>.

A vegetação derramava-se, como grandes ondas, encosta abaixo, para dentro da lagoa. Grupos diversos, gigantescos, de mangueiras e jaqueiras constituem os ápices redondos das ondas. As cristas cicianas das ondas nesse mar verde são as palmeiras, que se sobressaem, aqui e ali. A espuma brilhante, no seu vaivém gracioso, são as inúmeras trepadeiras que, ora pendentes, ora erguendo-se para o alto, cobrem a floresta. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 99).

Ali e nas sombras das copas das árvores, cores salpicam no texto, como gotas, a partir de flores, borboletas, besouros e pássaros, e comparadas com pedras preciosas e outros minerais. Como os colibris, “de plumagem tal gemas preciosas rodeado”<sup>169</sup>, possuindo “o fulgor das gemas preciosas”<sup>170</sup>, libélulas que “esvoaçam como jóias”<sup>171</sup>; as corolas das flores que vão “pintando-as com brilho de ouro e púrpura”<sup>172</sup>, e orquídeas que “em esplêndidas cores, reluzem como jóias, magníficas, feéricas”<sup>173</sup>. No alforje do caçador de sua expedição:

<sup>166</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 70.

<sup>167</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010c, p. 24.

<sup>168</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 77.

<sup>169</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 15

<sup>170</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 41

<sup>171</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 24.

<sup>172</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 18.

<sup>173</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010, p. 53.

Quase toda a fauna se fazia representar: delicados colibris esmeralda e outros, ainda mais encantadores, da cor de topázio, cujo papo e peito brilhavam, no fogo dourado dessa pedra preciosa, enquanto a cabecinha e o pescoço, à luz solar, reluziam como o rubi; encantadoras pombas anãs menores do que uma codorna, de um cinzento brilhante e suave, com manchas azuis lápis lazuli nas asas; uma espécie de melro aquático cinza e vermelho-telha, que vive, sem medo, nos regatos; um alcione, de brilho metálico; um enorme lagarto verde-malaquita e borboletas que cintilavam em cores maravilhosas, verdadeiras jóias para o meu museu, que crescia cada vez mais. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 134).

A comparação não era mera analogia. Insetos podiam ser usados e tratados como jóias.

Durante esse passeio em silêncio, pela mata de gramíneas e ervas, tive a oportunidade de observar com calma, em seus animados movimentos, os mais belos besouros e moscas com brilho de rutilante esmeralda. Sobretudo os besouros apresentam tal semelhança com jóias que se transformaram em artigos de comércio nas cidades portuárias; são oferecidos vidros inteiros com fulgurações verdes, azuis ou avermelhadas para serem compradas como ornamento das mulheres; com eles são confeccionados colares, brincos e broches, assim como flores artificiais são salpicadas com essa decoração. Eu levei para a Europa alguns desses vidros cujo conteúdo era destinado a enfeitar um vestido de baile, em tule branco, tal como se fossem estrelas e cintilações; como complemento da toalete, comprei uma coroa e ramalhetes de penas de beija-flores que tinham a coqueteria muito especial de, vistos de um lado, darem a impressão de ser *feuilles mortes* enquanto, num rápido movimento, deixavam entrever todo o fulgor de jóia refulgente. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 213).

Outros elementos pontuam os textos, como “por toda a parte cintila o orvalho em verde esmeralda”<sup>174</sup>. Quando fala das flores dos pequenos jardins das casas no Campo Grande, em Salvador, “vêem-se cintilar e brilhar, como que nunca cesta ou num engaste de jóia, as mais preciosas plantas do globo”<sup>175</sup>. Pintava o príncipe germânico mesmo na mente: “já tinha procurado, antes, pintar na minha imaginação o esplendor das regiões equatoriais. Tinha feito uma idéia aproximada do luxo vegetal e da força das flores”<sup>176</sup>.

Os costumeiros admiradores oficiais da natureza, aqueles que trabalham segundo um estilo preestabelecido, não se detêm nesse tipo de paisagem; eles precisam, em seus quadros, de objetos variados e dos habituais acessórios; se não dispõem de um agrupamento de árvores, cabanas graciosas, se possível uma torre de igreja pontiaguda, um riacho murmurante, margeado de flores e arvoredos florescentes, se em seus quadros não passeiam cidadãos bem vestidos e bem alimentados, esses indivíduos gritam logo, reclamando a monotonia. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 63).

O príncipe sabia que estava realizando algo diferente. Criticava o olhar pictórico anterior. Admirava também as paisagens tidas como “monótonas”, e criava os instrumentos literários para tentar lhes evocar.

Apesar de toda a monotonia da cor básica – o verde – havia, contudo, uma tal variedade de matizes e formas, um tal contraste entre a profunda sombra tropical, que se assemelha à

---

<sup>174</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010c, p. 18.

<sup>175</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 79.

<sup>176</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 216.

escuridão do crepúsculo, e o brilho dos raios solares, que o olhar nunca se satura e o sentimento se transforma num culto silencioso à natureza. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 206).

Mas a própria pintura havia se transformado ao longo do século. Um dos limites do gênero paisagístico sob a clave do pitoresco estava no trato de cores mais ou menos uniformes, do monocromático. Como as grandes áreas brancas das paisagens nevadas e geleiras, e a crítica mesmo a *cottages* caiados de branco, aos quais Gilpin era refratário, mas interessavam a Turner<sup>177</sup>. Daí Maximiliano de Habsburgo iniciar um impressionismo estilístico, com pinceladas de cor, a todo instante, perdendo a forma do conjunto, análogo ao da pintura.



**Figura 7:** *Vista do Lago 'O Dique' Próximo de São Salvador na Costa do Brasil*, de Q.M.R. Ver Huell. A composição é idêntica às anteriores: um primeiro plano mais escuro, pitorescas lavadeiras mais abaixo, e a sucessão ondulante de colinas, que, se alternando, vão estabelecendo as linhas que permitem que o olhar vagueie pelos planos. Esse quadro de uma paisagem pastoral é o mesmo ambiente físico que para Maximiliano de Habsburgo, meio século depois, seria o Paraíso Terrestre. A mata poderia ter crescido nesse meio tempo. Somava-se inevitavelmente os distintos interesses: do pitoresco em Ver Huell, da irrupção romântica no príncipe austro-húngaro.

Fonte: ATHAYDE, 2008.

## JARDINS E ESTUFAS

Aqui temos outro fascinante jogo de espelhos. Na tradição botânica europeia espécies de outros continentes, e mesmo outras latitudes, foram incorporadas ao seu repertório próprio. Quando a aclimatação se revelava

<sup>177</sup> GAGE, 1965.

impossível, se desenvolveram artifícios para compensar e criar um microclima próprio nas estufas<sup>178</sup>, até chegar à conhecida estrutura delgada e envidraçada tão marcante no séc. XIX. O desenvolvimento das estufas e da jardinagem paisagística nos séculos XVIII e XIX acabaram criando réplicas idealizadas de outros biomas. Que serviram para a educação da sensibilidade aos trópicos, e sobretudo para o vôo da imaginação. Esses ambientes artificiais, êmulos da Natureza, por precederem os ambientes naturais na formação dos europeus, acabavam sendo os modelos de comparação, educando o olhar dos viajantes. Servindo como uma iniciação para aqueles europeus, e um estímulo para conhecer a exuberância original. Os viajantes, assim, vinham municiados com a literatura de viagem, e com a literatura sobre arte, com a experiência da pintura paisagística e com a experiência dos parques, jardins e estufas.

### As Estufas

O visitante poderia enxergar a região tropical como uma estufa. Uma versão ampliada, beatifica, das versões européias. Maximiliano de Habsburgo, diante do Dique, disse que “tínhamos diante de nós a estufa mais rica e mais bem variada, ultrapassando as dimensões europeias”<sup>179</sup>. O lago era apenas um complemento do objeto do seu interesse.

Se imaginarmos que esse homem, durante toda a sua vida, adorou, em exemplares de formas mirradas, todas essas plantas, guardando-as como jóias, e que agora, de repente, se podia embriagar nessa quantidade imensa, diante da exuberância da natureza e se regalar com aquilo que lhe era mais sagrado (...) (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 105).

As estufas eram como brinquedos que permitiam apenas vislumbrar a realidade dos trópicos. Conjeturava que efeito teria essas plantas, crescidas ao natural, transportadas subitamente para os jardins europeus: “que valor daríamos a um jardim de inverno, se fosse possível transportar para esse ambiente artificial uma tal amostra de esplendor tropical!”<sup>180</sup>. Descontando o entusiasmo de Maximiliano de Habsburgo, a mesma comparação ocorreria a Charles Darwin.

Eu tenho dito que as plantas em uma estufa [*hothouse*] falham em comunicar uma idéia precisa da vegetação, ainda assim preciso recorrer a ela. A terra é uma grande, selvagem, desordenada, luxuriante estufa, feita pela Natureza para si mesma, mas tomada pelo homem, que a encheu de casas alegres e jardins formais. (DARWIN, s/d, p. 498)<sup>181</sup>.

Aqui está uma porta para compreender essa relação: as estufas e jardins de inverno, na medida em que reuniam espécimes dos trópicos, serviam como um microcosmo, um ambiente controlado e em miniatura do que seria por certo o original. Para os que crescem apaixonados por esse assunto, são a iniciação nesse mundo, e um pálido reflexo do original, fomentando lentamente a expectativa pelo derradeiro encontro, como Maximiliano de Habsburgo, para quem aquelas “plantas maravilhosas que nossos olhos, até agora, só

<sup>178</sup> WOOD & WARREN, 1988.

<sup>179</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 105.

<sup>180</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 147.

<sup>181</sup> I have said that the plants in a hothouse fail to communicate a just idea of the vegetation, yet I must recur to it. The land is one great wild, untidy, luxuriant hothouse, made by Nature for herself, but taken possession of by man, who has studded it with gay houses and formal gardens. (DARWIN, s/d, p. 498).

conheciam através de pobres exemplares nas estufas que admirávamos"<sup>182</sup>. O príncipe austro-húngaro dizia que "a cada momento, identificávamos alguma planta nova ou alguma flor clara que já conhecíamos através da nossa cultura de estufas, mas num tamanho como no jardim encantado de um gigante"<sup>183</sup>, e ainda que "essa flor sorriu para mim, como um velho conhecido das jardineiras da nossa pátria onde, do mesmo exemplar, brotam, graciosas e brilhantes, tanto flores alvas como vermelhas"<sup>184</sup>.

Para um amante da natureza e viajante apaixonado como eu, é um momento inesquecível ter entrado neste mundo, onde o que se aprendeu se transforma em vivência, onde as precárias coleções da nossa fria Europa, adquiridas com muita dificuldade, se apresentam em carne e osso diante e ao redor de nós, e nossas estufas estreitas, com seu exemplares minúsculos, se alargam em matas e formas gigantescas, onde os seres que conhecemos, de forma raquítica, nos jardins zoológicos ou empalhados nas coleções, nos cercam com toda vitalidade e liberdade, no esplendor de uma existência alegre, onde o livro se transforma em vida, o sonho, em realidade. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 76).

Ou como Wetherell, que conhecera a piaçaveira nos Reais Jardins de Kew. As estufas são uma instituição, um espaço e uma experiência fundamentais para entender estes viajantes. Além de uma incubadora da fantasia dos europeus, era também o destino de algumas das amostras colhidas, quando possível. Wetherell, ainda em 1856, fala com orgulho de espécie batizada em seu nome: "eu mandei diversas vêzes a Kew muitas variedades dessas parasitas e uma "bilbergia" que floresceu em dezembro de 1854, Sir William J. Hooker teve a bondade de dar o meu nome: 'Bilbergia Wetherelli'"<sup>185</sup>. Aqui entramos em um ponto que não podemos explorar: as relações dos viajantes e estrangeiros residentes no Brasil com instituições ligadas à História Natural na Europa. George Gardner, em jornada entre 1836 a 1841, dedica a obra para Sir William Jackson Hooker, vice-presidente da Linnean Society, diretor do Royal Gardens of Kew, mencionado acima por Wetherell. Marianne North era umbilicalmente ligada aos jardins botânicos de Hastings e Kew, onde estudara Botânica<sup>186</sup>. Ao mesmo Joseph Hooker ofereceu seus quadros de botânica, e o dinheiro para a construção de um prédio no Kew Botanic Gardens para expô-los, como de fato se fez<sup>187</sup>.

O botânico utilizou novamente o tempo, herborizando com muita aplicação; trouxe para o rancho, com grande esforço, dois exemplares de um tipo de feto cheio de espinhos. Ele já queria há muito tempo conseguir um feto dessa espécie, cujos exemplares, realmente bonitos, não são freqüentes nem mesmo na floresta; ele queria, se possível, replantá-los nas nossas estufas em Schönbrunn; essa idéia o perseguia tão vivamente como a de encontrar a aninga. Ele queria proporcionar a si mesmo e à Ciência tal triunfo e, com essas plantas maravilhosas e delicadas, dos primeiros tempos da criação, fazer uma surpresa ao seu senhor e mestre. E, agora, ele se encontrava na feliz posse, tão ardenteamente almejada, de dois esplêndidos exemplares, muito velhos, com caules lenhados de oito a dez pés de altura, inteiramente saudáveis, de uma constituição perfeita. Durante todo o resto da viagem, as plantas foram tratadas como se fossem criancinhas, com um cuidado que

---

<sup>182</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 70.

<sup>183</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 77.

<sup>184</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 128.

<sup>185</sup> WETHERELL, s/d, p. 127.

<sup>186</sup> GAZZOLA, 2008, p. 1036.

<sup>187</sup> GAZZOLA, 2008, p. 1036.

chegava a emocionar; mas infelizmente acabaram morrendo na travessia transatlântica. Em Schönbrunn, tentou-se ainda em vão reavivar os caules com calor e umidade. Mas, para provar que a dedicação à Ciência nunca se perde, fique aqui registrado que sobre os caules, na apodrecida fibra castanho-escuro, medrou todo um mundo de vegetação, entre elas plantas completamente novas. Tudo o que se coleta aqui vale a pena; por isso, é aconselhável ao explorador, por exemplo, que leve pedaços de troncos ou de galhos mortos, dos quais, no clima quente das estufas, surgem as mais lindas parasitas. Mesmo somente a terra da floresta, guardada em sacos, é sumamente apropriada para o casual aparecimento de plantas; o botânico conseguiu assim algumas espécies. Os fetos pertencem aos mais interessantes representantes do mundo vegetal brasileiro; como um chapéu-de-sol, estendem a coroa verde-clara, elegante, levemente franjada, sobre um caule castanho-escuro que pode alcançar até doze pés de altura, de forma regular, ereto como uma vela, coberto com lanugem ou com espinhos. Para um jardim de inverno, sem nenhuma dúvida, seria uma das plantas mais pitorescas, do mais viçoso verde. (MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 214).

Estufas e gabinetes podem mostrar os espécimes isolados – no caso dos gabinetes, mortos – não em seu conjunto, não em seu ambiente, e nem mesmo em sua proporção real. No entanto, são os meios que ele tem para descrever... daí falar que o ambiente era tal como estufas feitas pela Natureza, em uma proporção mais majestosa, como afirmou Maximiliano de Wied-Neuwied: “em geral, a vegetação é tão luxuriante nesses climas, que vemos em cada velha árvore um verdadeiro jardim botânico, muitas vezes difícil de atingir, e formado de plantas certamente na maior parte desconhecidas”<sup>188</sup>.

Também ocorriam casos de decepção. As palmeiras em forma de leque – uma variedade especialmente expressiva, formalmente – tem um lugar na imaginação de Wetherell, e corresponde a uma pequena decepção quando na Bahia<sup>189</sup>.

### **A Jardinagem Paisagística**

Muitos dos jardins europeus foram concebidos a partir da natureza como vista pelas pinturas, emulando a espontaneidade que deveria encontrar-se na natureza. Mas que, de fato, era mais um artifício das pinturas – e, consequentemente, dos jardins – do que algo real. As jornadas pitorescas, tais como preconizadas por William Gilpin, tinham a novidade de estimular o artista e o dilettante a se aventurarem pelo interior mais selvagem em busca de boas imagens – boas *idéias* – ainda que pedaços de uma paisagem, que assim seriam reconstituídos em uma paisagem completa fictícia, na pintura, pelo arranjo hábil das partes. A pintura, imitando a rudeza da Natureza, a aperfeiçoava... E assim continuavam as múltiplas imagens especulares.

Auguste de Saint-Hilaire faz o jardim inglês vir à tona como comparação, dizendo, sobre uma estrada sinuosa e aprazível, onde “o viajante europeu imaginaria facilmente estar percorrendo um jardim inglês no qual se teria tido o capricho de agrupar árvores contrastantes entre si por seu formato e folhagem”<sup>190</sup>. Maximiliano de Habsburgo, que certo vale profundo era “semelhante a um parque”<sup>191</sup>. E sobre uma casa às orlas do Dique,

---

<sup>188</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 58.

<sup>189</sup> WETHERELL, s/d, p. 114.

<sup>190</sup> SAINT-HILAIRE, 1975, p. 153.

<sup>191</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 149.

que tinha “o aspecto de um parque como os existentes na Inglaterra, e onde não se sabe onde termina a natureza e tem início a arte, e onde beleza e utilidade se unem, fazendo bem ao olhar”<sup>192</sup>. Sobre o mesmo Dique que “nenhum parque do mundo podia oferecer um panorama mais bonito, combinado deliciosamente com essa tranquilidade absoluta”<sup>193</sup>. Novamente vemos a tensão entre a Natureza e a Arte, aqui a jardinagem. Décadas antes, dissera Tollenare sobre o dossel das árvores, e o entramado de lianas mais as moitas no solo que ofereciam

à vista mil acidentes pitorescos que fariam o desespero, ou serviriam de escola aos nossos jardineiros paisagistas. Quanto eu tornar a ver as cenas poéticas que estes artistas desenham, com tanto trabalho, nos parques dos nossos príncipes, ser-me-á bem difícil resistir à lembrança dos que me apresentam as matas de Ipojuca. (TOLLENARE, 1956, p. 102).

Esse arranjo das florestas tropicais, seus vários andares, com espécies em cada nível, era descrito por Maximiliano de Habsburgo, e também aqui aparecia a comparação, dizendo que “tal decoração – em que se elevam, primeiramente, da mata baixa exemplares isolados, como que plantados artificialmente”<sup>194</sup>. Sobre flores, “a mais ousada fantasia de um jardineiro não conseguiria tal combinação de cores como essa da Mãe Natureza, em seus caprichos poético-tropicais”<sup>195</sup>. Ou sobre o Dique, “nenhum jardineiro do mundo, nenhuma colina, nenhuma riqueza aliada à ciência, mesmo a do Duque de Devonshire, produz um conjunto como a natureza oferece aqui”<sup>196</sup>.

A impressão do conjunto era a de uma grande lagoa em meio a um parque, transplantada por um pintor, para um outro mundo obedecendo, todavia, as formas conhecidas, realmente vividas. Como em tudo que visa ao ideal, as linhas-mestras pareciam sempre tiradas da vida. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 99).

Maximiliano vê no Dique um jardim inglês, sinuoso, repleto de curvas e surpresas. A Natureza é comparada e valorizada a partir de um artefato... que imita a Natureza. E mediado por um pintor, pela pintura, que realiza a mágica da transferência. Arrisca uma conjectura que a historiografia do tema não endossa:

Somos levados a acreditar que os ingleses aprenderam nos trópicos a arte de dispor jardins e parques de forma tão bela, natural e como que por acaso, pois só depois da grande e poderosa expansão dos ingleses nas regiões longínquas, essa mesma arte alcançou sua perfeição, ultrapassando as formas antigas e utilizando os adornos tropicais. O primeiro jardim “tropical” foi transplantado para Viena pela Barão Hügel. Sua mansão oferecia, no estio, uma encantadora imagem-miniatura da exuberância da flora tropical. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 110).

Em alguns casos não se trata tanto do ambiente em si, mas das limitações confessas do escritor.

<sup>192</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 219.

<sup>193</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 212.

<sup>194</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 147.

<sup>195</sup> MAXIMILIAN VON HABSBURG, 2010b, p. 86.

<sup>196</sup> MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 173.

## CONCLUSÃO

Era um princípio conhecido e praticamente consensual, na Inglaterra, uma relação entre as Artes. A expressão de Horace Walpole da Poesia, Pintura e Jardinagem como as Três Irmãs, ou as Três Novas Graças, formava parte desse legado indiscutível<sup>197</sup>. Assim como não se discutia que a jardinagem setecentista era baseada na pintura. Por sua vez a paisagem italiana era a matéria-prima das pinturas admiradas na Inglaterra – Rosa, Poussin, Lorraine. No *Grand Tour*, os jovens das classes altas buscavam encontrar aquelas imagens. Como Walpole escrevera em seu diário em 1739, sobre os Alpes, “precipícios, montanhas, torrentes, lobos, rumores, Salvator Rosa”<sup>198</sup>. E da Itália traziam *souvenirs*, incluindo mais pinturas. A paisagem italiana leva, na Inglaterra, à jardinagem em forma desses quadros. E, com a cerca rebaixada (o *ha-ha*), passa por um desafio e uma transformação: o entorno do jardim se incorpora visualmente em uma continuidade verde e o projeto do jardim, então, incorpora esse quadro ampliado, garantindo as transições, e mesmo levando à compra daquelas extensões pelos proprietários. A jardinagem paisagística, feita à maneira das pinturas, amplia física e visualmente a paisagem modelada. Alimentava-se ainda da reinterpretação da literatura clássica, e de obras modelares britânicas, como as de Milton, e vai se incrementando com relatos de jardins reais, como o de Alexander Pope, ele mesmo poeta, difundida em literatura, como a obra de Daniel Defoe (sobre o *tour* pela Grã-Bretanha). E se avança, a partir dessa experiência e daquelas pinturas de paisagens, para a natureza mais agreste, compreendida como superior à mão humana, e tema de novas pinturas, e de motivo de jornadas para a apreciação da paisagem e sua captura em cadernos e telas. Primeiro, o interior britânico, regiões selvagens longe do campo idílico. Depois, o mundo é assim reinterpretado. O procedimento era tão codificado, e similar o resultado entre si, que mesmo o famoso explorador Richard Burton, em sua primeira vista do Lago Tanganica, na África, repete o procedimento.

Nada, de fato, poderia ser mais pitoresco que a primeira vista do Lago Tanganica, que ficava no seio das montanhas, estendido ao encantador sol tropical. Abaixo e além do pequeno primeiro plano das colinas escarpadas e íngremes, abaixo dos quais a trilha ziguezagueava com dificuldade, uma faixa estreita de prado esmeralda, nunca adusto e maravilhosamente fértil, platôs em direção de uma faixa reluzente de areia amarela, aqui bordejada por bancos de juncos, lá limpa e claramente delimitada onde pequenas ondulações quebravam. Mais adiante, defronte, estendem-se as águas, uma extensão do azul mais suave e mais claro, variando em largura entre trinta a trinta e cinco milhas, e salpicada pelo fresco vento oriental com minúsculos crescentes de nívea espuma. O plano de fundo em frente é um paredão elevado e recortado de montanhas de cor de aço, aqui pintalgada e coberta por uma neblina perolada, lá firmando-se nitidamente desenhada contra o céu azul; seus abismos escancarados, marcados por uma profunda cor de ameixa, caem rumo a montes atarracados com a proporção de colinas, que aparentemente mergulham seus pés na onda. Para o sul, e oposto ao longo, baixo ponto, atrás do qual o Rio Malagarazi descarrega o brro vermelho suspenso em sua corrente violenta, jazem as ribanceiras dos promontórios e cabos do Uguhha, e quando o olho dilata, recai sobre um grupo de ilhotas periféricas, pontilhando o horizonte marinho. Aldeias, terras cultivadas, e as constantes canoas de pescadores nas águas, e em uma maior aproximação, os murmurios das ondas quebrando na costa, conferem uma espécie de variedade, de movimento, de vida à paisagem, como todas as mais nitidas paisagens nestas paragens, precisam apenas de um pouco de limpeza e acabamento na arte – mesquitas e pavilhões, palácios e *villas*, jardins e pomares – contrastando com a profusa exuberância e magnificência da natureza, e diversificando os

<sup>197</sup> HUNT, 1979.

<sup>198</sup> Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa. (HUNT, 1979, p. 17).

ininterruptos lances da vegetação excepcional para rivalizar, se não superar, os cenários mais admirados das regiões clássicas. (BURTON, 1860, p. 307)<sup>199</sup>.

Burton era tudo menos um explorador menor. Tudo, menos alguém sem dotes de escritor. E esta viagem, tudo, menos uma curiosidade ligeira de um viajante. No entanto, escrevia de maneira idêntica aos viajantes que consultamos na historiografia oitocentista brasileira<sup>200</sup>.

Havia uma diferença de valores ambientais e no olhar entre os estrangeiros, em especial no começo do séc. XIX, uma inércia de outras épocas. Thomas Lindley observa certos jardins no “velho estilo francês”, com parterres e estátuas e diz que seria de sua predileção “uma casa de veraneio coberta com um belo arbusto nativo atraiu minha atenção”<sup>201</sup>. Os baianos ainda não estavam a par da mudança de sensibilidade na Europa. Maria Graham, em Recife, pondera sobre a diferença entre os ingleses e os holandeses: “o verde é delicioso para um olho inglês; e eu não duvido que os prados planos, e a água correndo lentamente, fossem particularmente atraentes para os holandeses fundadores de Recife”<sup>202</sup>.

De toda sorte, houvera a consolidação da paisagem como tema e gênero de pinturas, como mônada das experiências dos viajantes e da vasta literatura dos viajantes. Kenneth Clark afirma que, no Oitocentos, todo

<sup>199</sup> Nothing, in sooth, could be more picturesque than this first view of the Tanganyika Lake, as it lay in the lap of the mountains, basking in the gorgeous tropical sunshine. Below and beyond a short foreground of rugged and precipitous hill-fold, down which the foot-path zigzags painfully, a narrow strip of emerald green, never sere and marvellously fertile, shelves towards a ribbon of glistening yellow sand, here bordered by sedgy rushes, there cleanly and clearly cut by the breaking wavelets. Further in front stretch the waters, an expanse of the lightest and softest blue, in breadth varying from thirty to thirty-five miles, and sprinkled by the crisp east-wind with tiny crescents of snowy foam. The background in front is a high and broken wall of steel-coloured mountain, here flecked and capped with pearly mist, there standing sharply pencilled against the azure air; its yawning chasms, marked by a deeper plum-colour, fall towards dwarf hills of mound-like proportions, which apparently dip their feet in the wave. To the south, and opposite the long, low point, behind which the Malagarazi River discharges the red loam suspended in its violent stream, lie the bluff headlands and capes of Uguhha, and, as the eye dilates, it falls upon a cluster of outlying islets, speckling a sea horizon. Villages, cultivated lands, the frequent canoes of the fishermen on the waters, and on a nearer approach the murmurs of the waves breaking upon the shore, give a something of variety, of movement, of life to the landscape, which, like all the fairest prospects in these regions, wants but a little of the neatness and finish of art – mosques and kiosks, palaces and villas, gardens and orchards – contrasting with the profuse lavishness and magnificence of nature, and diversifying the unbroken coup d’oeil of excessive vegetation to rival, if not to excel, the most admired scenery of the classic regions. (BURTON, 1860, p. 307).

<sup>200</sup> Pratt (2003), apesar de perceber a relação do procedimento visual com o pictórico, o enquadra em um período determinado – a Era Vitoriana – e a relaciona forçadamente ao Imperialismo como uma tentativa de domínio visual. A sede foucaultiana por vincular todas as esferas da ação humana ao poder político levou-a ignorar uma série de fatos. Como vimos antes, a busca por visuais amplas é bastante anterior, e a codificação pictórica, também, embora um tanto menos. Perpassava o europeu culto de todas as nações, inclusive aquelas sem pretensões imperiais, ou sem impérios ultramarinos de fato. Como lhe perpassava a educação coletiva pelos livros e pelas imagens. Comenta como uma “estetização” particular da Inglaterra vitoriana – o que é falso – que James Grant, nas margens do Lago Vitória, fizera: desenhar a paisagem. Novamente, nada mais inapropriado que a camisa-de-força política de tal interpretação. Que, além de selecionar os fatos para caber nas molduras de tempo que permite justamente validar a interpretar, também aborda apenas o político, amputando o resto das esferas da vida humana. No caso, toda a *paidéia* dos homens cultos, incluindo a tradição artística em vigor então – a jardinagem paisagística setecentista, a literatura, a pintura.

<sup>201</sup> A summer-house covered with a beautiful native running shrub, attracted my attention (...) (LINDLEY, 1805, p. 132).

<sup>202</sup> The verdure is delightful to an English eye; and I doubt not that the flat meadows, and slowly-flowing water, were particularly attractive to the Dutch founders of Recife. (GRAHAM, 1824, p. 104).

inglês por “beleza” prontamente imaginaria uma paisagem<sup>203</sup>. E nesse momento a sua definição e compreensão se dava com os elementos que exploramos aqui.

Os ângulos para a visão são os exemplares para a pintura. A pintura se faz a partir de ângulos privilegiados, ou sua montagem. Cenas vistas são entendidas como dignas de pintura. Pintores são evocados: deveriam estar ali. Ou, em missões científicas, desenhistas acompanham. Ou mesmo o escritor possui essa técnica, e a emprega. A pintura fornece a paleta de cores para a escrita. Fornece mesmo o modelo de descrição, uma técnica literária. A escrita é forçosamente linear, reproduzindo o que deveria ser a visão no quadro como um percurso do olho, assim imaginado, repleto de surpresas, acompanhando linhas e descrevendo manchas. Ignorando o que depois se saberia, tanto a apreensão por totalidades (*Gestalt*), como os saltos imprevisíveis e imperceptíveis dos movimentos sacádicos do olho. A mecânica do olhar não é um registro em tempo real, mas essencialmente um procedimento *literário*, rememorado após a jornada, em um canto sossegado, a ser lido e imaginado por terceiros. O percurso do olhar é uma contingência, enquanto o percurso da pena uma necessidade, dada pela exposição escrita. Funcionando tanto como uma descrição, talvez mesmo hipotética, do passeio do olhar, como uma recomendação, um roteiro, para futuros viajantes e, escritores. A literatura de um modo geral vai se tornando crescentemente visual, não apenas pelo interesse crescente pela Natureza, como pela descrição de paisagens, ambientes, coisas, e a correspondência das paisagens da alma com as da natureza. O fundamental é que a perspectiva da escrita e da apresentação pública aguçam o olhar, e enriquecem o repertório verbal, literário, para fazer um análogo escrito do que é a experiência pictórica. Por sua vez, a tradução de uma experiência visual. O ato de olhar ganhava profundidade na medida em que a atenção se voltava conscientemente para o ato perceptivo, ainda que de modo exógeno, advindo de outras áreas. E ganhava importância na expansão das áreas visitadas, um mundo inteiro ao alcance dos europeus, e da importância crescente dada às emoções, à vida sentimental de cada um, pelos escritores e pelos leitores.

Na aceleração dos tempos, dois dilemas se sobrepõem: a retenção na memória desses momentos ímpares, e a sua comunicação para os leitores. Dizia Maximiliano de Wied-Neuwied que “nesse trecho, descortinam-se de novo vistas encantadoras que, se fossem fixadas pelo pincel de um hábil paisagista, poderíamos, com grande prazer, rememorar de maneira mais viva”<sup>204</sup>. Diz Maria Graham “nós partimos antes do café da manhã, através de paisagem tão bela que eu desejei um poeta ou um pintor a cada passo”<sup>205</sup>. Ela sentia o desejo de *capturar* a beleza momentânea. Daí a questão do poeta ou do pintor.

O pincel e a pena eram os meios então conhecidos para a retenção do fugaz. O lugar-comum do colapso dos meios diante da paisagem tinha sua razão de ser. Rugendas credita ao naturalista os meios para evocar tais experiências. Porém Darwin, que do tema entendia, não concordava:

Na minha última caminhada eu parei de novo e de novo para contemplar estas belezas, e me esforcei em fixar em minha mente para sempre, uma impressão que na hora eu sabia que mais dia menos dia cessaria. As formas da laranjeira, do coqueiro, da palmeira, da mangueira, da samambaia, da bananeira, permanecerão claras e distintas; mas as milhares

<sup>203</sup> CLARK, 1976, p. 230.

<sup>204</sup> MAXIMILIANO, 1958, p. 277.

<sup>205</sup> (...) we rode out before breakfast, through landscape so fine, that I wished for a poet or a painter at every step (...) (GRAHAM, 1824, p. 135).

de belezas que as unem em uma cena perfeita devem ir-se, como uma história ouvida na infância, um quadro cheio de indistintas, ainda que belas, figuras. (DARWIN, s/d, p. 498)<sup>206</sup>.

Essa imagem, esse momento, se perderia. As formas exóticas, características, das espécies individuais estavam gravadas em sua memória – até porque era um naturalista – mas sua composição particular se desvaneceria, e restariam evocações, como as que lhes alimentaram os sonhos da infância e da juventude.

A natureza, contudo, naquilo que ela sozinha impõe, pode ser contemplada, em êxtase, por um momento, mas não pode ser fixada nem através da memória, nem através da descrição. As ciências específicas podem dissecar a mesma natureza, anatomicamente, e descrevê-la ou reproduzir cópias tanto de corpos mortos como de plantas secas, mas a exuberância indomável com que ela se espalha por todo o Brasil é indescritível. Por isso, também, é que ninguém descreveu todas as suas maravilhas, e até mesmo o pincel do artista se torna indeciso e impotente, quando se trata de criar imagens de tais regiões. (MAXIMILIANO DE HABSBURGO, 1982, p. 69).

Darwin e Maximiliano de Habsburgo percebem que a História Natural dividia as partes e as catalogava, perdendo sua unidade. E ademais invariavelmente congeladas, mortas, nos gabinetes, museus e livros;

Tais são os elementos do cenário, mas é um intento sem esperança de pintar um efeito geral. Naturalistas experientes descrevem estas cenas tropicais nomeando uma multidão de objetos, e mencionando alguns traços característicos de cada. Para um viajante experiente isto pode comunicar algumas idéias definidas; mas quem mais ao ver uma planta em um herbarium pode imaginar sua aparência quando crescendo no seu solo nativo? Quem ao ver as plantas escolhidas em uma estufa, pode ampliar algumas até as dimensões das árvores da floresta, e amontoar outras em uma selva emaranhada? Quem ao examinar o gabinete de um entomologista, as alegres e exóticas borboletas, e singular cigarras, poderá associar com estes objetos sem vida a incessante e desagradável música das últimas, e o indolente vôo das primeiras, - os acompanhantes certos do meio-dia luminoso e quieto dos trópicos? (...) (DARWIN, s/d, p. 498)<sup>207</sup>

Algo disso é dito por Rugendas:

<sup>206</sup> In my last walk I stopped again and again to gaze on these beauties, and endeavoured to fix in my mind for ever, an impression which at the time I knew sooner or later must fail. The form of the orange-tree, the cocoa-nut, the palm, the mango, the tree-fern, the banana, will remain clear and separate; but the thousand beauties which unite these into one perfect scene must fade away: yet they will leave, like a tale heard in childhood, a picture full of indistinct, but most beautiful figures. (DARWIN, s/d, p. 498).

Apesar de estar escrito *cocoa-nut* em vez de *coconut* (coqueiro), esse erro era recorrente nos viajantes, praticamente constante. Não poderia ser cacau (*cocoa*) por não ser uma árvore habitual da cidade visitada, nem objeto de interesse dos estrangeiros.

<sup>207</sup> Such are the elements of the scenery, but it is a hopeless attempt to paint the general effect. Learned naturalists describe these scenes of the tropics by naming a multitude of objects, and mentioning some characteristic feature of each. To a learned traveler this possibly may communicate some definite ideas: but who else from seeing a plant in an herbarium can imagine its appearance when growing in its native soil? Who from seeing choice plants in a hothouse, can magnify some into the dimensions of forest trees, and crowd others into an entangled jungle? Who when examining in the cabinet of the entomologist the gay exotic butterflies, and singular cicadas, will associate with these lifeless objects, the ceaseless harsh music of the latter, and the lazy flight of the former, – the sure accompaniments of the still, glowing noonday of the tropics? (DARWIN, s/d, p. 498).

Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação em que ele se vê envolvido. É igualmente impossível suprir essa falha por meio de uma descrição e muito erraria quem imaginasse consegui-lo através de uma nomenclatura completa ou de uma repetição freqüente de epítetos ininteligíveis ou demasiado vagos. O escritor vê-se manietado pelas regras da sã razão, e pela teoria do belo, dentro de limites tão estreitos quanto os do próprio pintor e que é dado somente ao naturalista transpor. (RUGENDAS, s/d, p. 14).

O pintor não tinha, no ambiente específico da mata tropical, o campo aberto e as posições que permitissem descrever o todo, antes um conjunto fragmentário de campos visuais, acima e abaixo, e em sucessão. Mas tampouco a escrita poderia fazê-lo. O naturalista pode transpôr os limites estéticos de sua própria arte. No entanto, a “nomenclatura completa” também não faria a transposição do ambiente para o leitor.

A crescente especialização de cada método começa a tensionar o viajante, e mostrava-se incapaz de descrever a realidade. Muitos dos viajantes são, de certa forma, *profissionais da interpretação* do meio, com um jargão que vai se especializando, e foco próprio. Tollenare se reconhece como não pertencendo a nenhum deles. Algumas cenas merecem outro tipo de pessoa: “sou acaso naturalista, agrônomo, político ou pintor?”<sup>208</sup>. Apresenta-se modestamente, usando de seus limitados dotes para ilustrar aos demais o que viu.

Havia um abismo em relação aos brasileiros. O mais evidente é a diferença entre o residente e o visitante. Os estrangeiros residentes, quando escreviam, mostravam-se menos entusiásticos que os peripatéticos. Toda a interpretação das áreas verdes era distinta. O que aos europeus soava como um cultivo desleixado, no Brasil, era uma tradição lusitana, talvez amalgamada com a africana, de espaços verdes híbridos, que mesclavam nas roças o que eram os jardins, as hortas, os pomares, os pastos e as matas, naquilo que Orlando Ribeiro chamava *cultura promíscua*<sup>209</sup>. Essa confusão das plantas, e das propriedades nos seus limites, não raro fazia com que os visitantes vissem como uma mata exuberante o que era uma paisagem profundamente transformada pela mão humana, inclusive nos espécimes, trazidos de outros continentes, como as jaqueiras e mangueiras. A floresta tropical - imitada nas estufas - era, no entorno imediato das cidades uma tapeçaria entretecida. A mata de regeneração, de capoeira, das margens do Dique foi tratada como um Paraíso Terrestre por Maximiliano de Habsburgo, que bem o sabia. E, sobretudo, nas pinturas, menos partícipes da educação das classes letradas. Falar em pitoresco faz sentido quando se há o costume de contemplar pinturas paisagísticas, e sobretudo quando se há mesmo o costume de *desenhar*. De ter de escolher bons sítios de contemplação, ideais para o desenho – portanto, dignos de pintura – isto é, pitorescos. O pitoresco torna-se um adjetivo esvaziado de sua experiência cotidiana. Daí que o termo “pitoresco” se deteriorasse, perdesse toda essa gama de significados, chegando mesmo a conglomerar-se com outro termo, “arrabalde”, formando uma espécie de palavra composta, o “pitoresco arrabalde”, tantas vezes repetido nos documentos escritos da segunda metade do séc. XIX e primeira metade do séc. XX<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> TOLLENARE, 1956, p. 83.

<sup>209</sup> Apud OLIVEIRA, 2011, pag. 13.

<sup>210</sup> A exemplo da edição de 9 de dezembro de 1900 do periódico baiano *A Coisa* sobre o Rio Vermelho: “este aprazível e pitoresco arrabalde tem muito caixero, muita mocinha bonita e naturalmente muito *brêdo*”. Ou Afonso Costa, sobre Adelia Josephina de Castro Rebello, nascida em 1827, no centenário de seu nascimento:

Num confronto com os hábitos de 1885, escrevia esmerado crítico a respeito dessa phase:

Não temos documentos diretos, relatos claros, etnográficos, dos brasileiros, com raras exceções, que delatem à claras sua sensibilidade, e aquela mais propriamente escópica, dos interesses visuais. Acreditamos que não é apenas a falta de registro da sensibilidade. Mas que esta desenvolve-se através do registro. Ela ganhará uma feição particular na medida em que se amolda nos termos do registro e, em linhas gerais, no meio do registro. Criando-se formas canônicas, e algumas irreverências ou contestações pontuais.

A transição dos valores dos estrangeiros para os brasileiros, suas influências, como ocorre e de qual maneira, é um desafio à parte. Até porque a considerável massa da literatura de viajantes circulou pouco no Brasil, retornando-lhe apenas tardivamente, no séc. XX, como documento histórico, de especialistas. Em alguns casos, sequer circulou: foram resgatados, não sem esforço, alguns há não muito tempo. O efeito reiterado da literatura - o que se deve ver, o que se deve sentir, o que se deve documentar do que viu e sentiu, como se deve registrar (entendendo que a própria forma de registro redesenha, delineia, o que se faz) - não ocorreu aqui. Filtrou-se de outra maneira, que ainda permanece como uma incógnita.

## REFERÊNCIAS:

- ATHAYDE, Sylvia Menezes de (org.). **A Bahia na Época de D. João**: a chegada da Corte portuguesa 1808. Salvador: Museu de Arte da Bahia/ Solisluna Design e Editora, 2008.
- AUGEL, Moema Paurente. Notas Bibliográficas do Autor. In: MAXIMILIANO DE HABSBURGO. **Bahia 1860 – Esboços de Viagem**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1982.
- AUSTEN, Jane. **Sense and Sensibility**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859. Primeiro Volume**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1961.
- BACELAR, Jonildo. **Guia Geográfico – Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, História e Evolução Física, Iconografia**. S/d. Disponível em: <<http://cidade-salvador.com/>> Último acesso: mai 2018.
- BIARD, Auguste François. **Dois Anos no Brasil**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945. [Edição original de 1862; a permanência se deu de 1858 a 1860].
- BURTON, Richard F. **The Lake Regions of Central Africa**, a picture of exploration. New York: Harper & Brothers, Publishers, Franklin Square, 1860.
- CORBIN, Alain. **O Território do Vazio: a praia e o imaginário social**. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1989.

---

“Eram bem outros os torneios literários da bahia, engrinaldados por senhoras duplamente bellas, emparaisados de harmonias, luzes e flores, em sociabilidade morigeradora, irresistível à criatura mais excentrica; em confortaveis lares, em pitorescos arrabaldes, no alto do Bonfim, na ponta de Montserrat, nas povoações da Barra, do Rio Vermelho (...)” (COSTA, Afonso. Poetas Bahianas. Adelia Fonseca. In: *Revista Trimestral do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, 1927 (1º e 2º semestres) Nº 53., Bahia: Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artífices, 1927, p. 451);

Ainda, no *Roteiro Turístico de Salvador* de 1958: “Retomando-se a Avenida Presidente Vargas, chega-se ao Rio Vermelho, arrabalde pitoresco e histórico” (PREFEITURA DE SALVADOR. *Roteiro Turístico de Salvador*. Salvador: 1958, p. 11).

COSTA, Christina Rostworokowski da. **O Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied e sua Viagem ao Brasil (1815-1817).** Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História Social - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – USP. São Paulo, 2008.

DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DARWIN, Charles. **The Voyage of the Beagle.** New York: P.F. Collier & Son Company, s/d. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

DIAS, Olívia Biasin. **Falla-se Todas as Línguas: hospedagem, serviços e atrativos para os viajantes estrangeiros na Bahia oitocentista.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador – Bahia, 2007.

DOM PEDRO II. **Diário da Viagem ao Norte do Brasil.** Salvador: Livraria Progresso Ed., 1959.

CANDLER, John & BURGESS, Wilson. **Narrative of a Recent Visit to Brazil.** London: Edward Marsh, Friend's Book and Tract Depository, 1853. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

CLARK, Kenneth. **Landscape into Art.** London: John Murray Ltd., 1976.

CLARK, Hamblet. **Letters Home from Spain, Algeria, and Brazil** during Past Entomological Rambles. London: John van Voorst, 1867.

CHAMBERLAIN. **Views and Customs of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro**, Brazil, from Drawings taken by Lieutenant Chamberlain, Royal Artillery, during the year 1819 and 1820, with descriptive explanations. London: printed for Thomas McLean, n.26, Haymarket, by Howlett and Brimmer, Columbian Press, n.10, Frith Street, Soho Square, 1822. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

ELWES, Robert. **A Sketcher's Tour Round the World**, by Robert Elwes, Esq., with Illustration from Original Drawings, by the author. London: Hurst and Blackett, Publishers, 1854. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e Costumes do Brasil.** São Paulo: Editora Nacional/ Brasília: INL, 1977. [originalmente *Les femmes et les moeurs du Brésil* de 1863].

FARBER, Paul Lawrence. **Finding Order in Nature: the naturalist tradition from Linnaeus to E.O. Wilson.** Baltimore/ London: The John Hopkins University Press, 2000.

FREZIER, Amédée François. **A Voyage to the South-sea and along the coasts of Chili and Peru**, in the years 1712, 1713, and 1714, particularly describing the genius and constitution of the inhabitants, as well *Indians* as *Spaniards*: their customs and manners; their natural history, mines, commodities, traffick, with EUROPE, &c. London: Jonah Bowyer, 1717. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

GAGE, John. Turner and the Picturesque – II. In: **The Burlington Magazine**, Vol. 107, No. 743 (Feb., 1965), pp. 75-81; The Burlington Magazine Publications Ltd. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/874461>> Último acesso: mai 2018.

GARDNER, George. **Travels in the interior of Brazil**, principally through the northern provinces, and the gold and diamond districts, during the years 1836-1841. London, printed and published by Reeve, Brothers, King William Street, Strand, 1846. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. **O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa.** Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008.

GAY, Peter. **A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos Sentidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GILPIN, William. **On Picturesque Beauty.** In: GILPIN, William. **Three Essays:** on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: with a poem, on Landscape Painting. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand. 1808a. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

GILPIN, William. **On Picturesque Travel.** In: GILPIN, William. **Three Essays:** on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape: with a poem, on Landscape Painting. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand. 1808b. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

GILPIN, William. **Remarks on Forest Scenery and other Woodland Views, Relative chiefly to Picturesque Beauty illustrated by The Scenes of New Forest in Hampshire.** Vol.I. London: printed for T. Cadell and W. Davies, Strand, 1808c. Disponível em: <<https://books.google.com.br/>> Último acesso: mai 2018.

GRAHAM, Maria. **Journal of a Voyage to Brazil** and Residence There, during part of the years 1821, 1822, 1823. London: printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, Paternostre-Row; and J. Murray, Albemarle-Street. 1824. Disponível em: <<https://archive.org/>>

HUELL, Quirijn Mauritz Rudolph Ver. **Minha Primeira Viagem Marítima 1807-1810.** 2ed. Ampliada. Salvador: EDUFBA, 2009.

HUNT, John Dixon & WILLIS, Peter (eds). **The Genius of the Place: the english landscape garden 1620-1820.** London: Paul Elek Ltd., 1979.

KEITH, George Mouat. **A Voyage to South America and the Cape of Good Hope In his Majesty's Brig Protector.** London: J.B.G. Vogel, 1819.

KIDDER, Daniel Parish. **Sketches of residence and travels in Brazil,** embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several provinces. Vol. I. Philadelphia: Sorin & Ball, 42 North Fourth Street. 1845a. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

KIDDER, Daniel Parish. **Sketches of residence and travels in Brazil,** embracing Historical and Geographical Notices of the Empire and its several provinces. Vol. II. London: Wiley Putnam, 1845b. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

KIDDER, Daniel Parish & FLETCHER, James Cooley. **Brazil and the Brazilians, portrayed in Historical and Descriptive Sketches.** Philadelphia: Childs & Peterson, 1857. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

LINDLEY, Thomas. **Narrative of a voyage to Brazil;** terminating in the Seizure of a British Vessel, and the Imprisonment of the Author and the Ship's Crew, by the Portuguese with General Sketches of the Country, its Natural Productions, Colonial Inhabitants, etc. and a Description of the City and Provinces of St. Salvadore and Porto Seguro. London: Printed for J. Johnson, St-Paul's Church-yard. 1805. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

MAXIMILIANO (Príncipe de Wied-Neuwied). **Viagem ao Brasil.** 2ed refundida e anotada por Olivério Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand. **Anexos**. Ilhéus: Editora da UESC, 2010a.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand. **Mato Virgem**. Ilhéus: Editora da UESC, 2010b.

MAXIMILIAN VON HABSBURG, Ferdinand. **Poemas**. Ilhéus: Editora da UESC, 2010c.

MAXIMILIANO DE HABSBURGO. **Bahia 1860 – Esboços de Viagem**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1982.

OLIVEIRA, Marcelo Almeida. Jardins coloniais brasileiros, lugares do útil ao agradável. In: **RHAA – Revista de História da Arte e Arqueologia**. N. 16, Jul/Dez de 2011, Brasil. CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia. Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista16>> Último acesso: mai 2018.

O'NEILL, Thomas. **A Concise and Accurate Account of the Proceeding of the Squadron under the command of Rear Admiral Sir Sydney Smith**, K.S. &c. in effecting the escape of the Royal Family of Portugal to the Brazils, on November, 29, 1807, and also the sufferings of the royal fugitives, &c, during their voyage from Lisbon to Rio Janeiro: with a variety of other interesting and authentic facts. London: J. Barfield, 1810. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

OUSELEY, William M. Gore. **Description of Views in South America** from Original Drawings, made in Brazil, the River Plate, the Parana, &c, &c. Brazil. London: Thomas McLean, 1852. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eyes: travel writing and transculturation**. London: Routledge, 2003.

PRICE, Uvedale. **An Essay on the Picturesque**, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real Landscape. London: printed for J. Robson, New Bond-Street, 1796. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d. [Publicado entre 1827 e 1835 como *Voyage Pittoresque dans le Brésil*].

SAINT-HILLAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/ São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975. [Viagem de 1819, publicado originalmente em Paris em 1848].

SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl F.P. von. **Através da Bahia**. 3ed. Salvador: Assembléia Legislativa, 2016. [Publicado originalmente em 1824, referente a uma estadia em 1818-9].

SUZANNET, Conde de. **O Brasil em 1845: semelhanças e diferenças após um século**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

THOMSON, Wyville. **The Voyage of the "Challenger"**. The Atlantic. A preliminary account of the general results of the exploring voyage of H.M.S. "Challenger" during the year 1873 and the early part of the year. Volume II. London: Macmillan and Co., 1877. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

TOLLENARE, Louis François de. **Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956.

WETHERELL, James. **Brasil - Apontamentos sobre a Bahia 1842-1857**. Extraídos das cartas, etc., que, durante uma permanência de 15 anos, foram tomadas por James Wetherell, Esq., Vice-Cônsul britânico na Bahia e, mais tarde, na



Salvador - 2018

---

Mesas Temáticas

Paraíba. Editado por William Hadfield, Liverpool. Tradução pelo Embaixador Miguel Paranhos do Rio Branco. Salvador: Edição do Banco da Bahia S/A, s/d.

RANDOLPH, Herbert. **Life of General Sir Robert Wilson.** From Autobiographical Memoirs, Journals, Narratives, Correspondence, &c. Volume 1. London: John Murray, Albemarle Street, 1862. Disponível em: <<https://archive.org/>> Último acesso: mai 2018.

WOODS, May & WARREN, Arete Swartz. **Glass Houses: History of Greenhouses, Orangeries and Conservatories.** London: Aarum Press, 1988.