

## Vitruvian Cogitationes - RVC

### ARTISTAS VIAJANTES E A CRÍTICA A DEGRADAÇÃO AMBIENTAL BRASILEIRA

*ARTISTAS VIAJANTES Y LA CRÍTICA A LA DEGRADACIÓN AMBIENTAL BRASILEÑA*

*TRAVELING ARTISTS AND THE CRITICISM OF THE BRAZILIAN ENVIRONMENTAL  
DEGRADATION*

**Marco Antonio João Fernandes Junior**

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; majfjunior@gmail.com

**Tamara Quinteiro**

Universidade Estadual Paulista – UNESP/Bauru; tamarabio@gmail.com

---

**Resumo:** Este artigo faz uma reflexão sobre o trabalho e o registro pictórico dos artistas integrantes das expedições científicas procurando esclarecer algumas das indagações quanto à fidelidade dessas produções diante das observações da natureza e dos costumes brasileiros, e revelar outra possibilidade de leitura de algumas obras interpretadas atualmente com um viés crítico ambiental. Apesar de muitos visitantes estrangeiros apresentarem obras sobre as terras brasileiras, limitamo-nos a mencionar Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, membros da Missão Artística Francesa e fundadores da Academia Imperial de Belas Artes para fomentar a discussão quanto à fidelidade desses registros. Também descreveremos um comparativo entre Johann Moritz Rugendas e Hercule Florence por fazerem parte da Expedição de Langsdorff, e produzirem obras que evidenciam olhares, técnicas e concepções artísticas diferentes. Por fim apresentaremos interpretações do embate entre humano e natureza na obra de Manuel Araújo Porto Alegre e da denúncia e defesa ambiental na obra de Félix Taunay.

**Palavras-chave:** Arte; Ciência; Educação Ambiental.

**Resumen:** Este artículo hace una reflexión sobre el trabajo y el registro pictórico de los artistas integrantes de las expediciones científicas buscando aclarar algunas indagaciones en cuanto a la fidelidad de esas producciones ante las observaciones de la naturaleza y de las costumbres brasileñas, y revelar otra posibilidad de lectura de algunas obras interpretadas actualmente con un sesgo de crítica ambiental. A pesar de que muchos visitantes extranjeros presenten obras sobre la tierra brasileña, nos limitamos a mencionar Nicolas-Antoine Taunay y Jean-Baptiste Debret, miembros de la Missão Artística Francesa y fundadores de la Academia Imperial de Belas Artes para fomentar la discusión acerca de la fidelidad de esos registros. También describiremos un comparativo entre Johann Moritz Rugendas y Hercule Florence por formar parte de la Expedición de Langsdorff y producir obras que evidencian ojos, técnicas y concepciones artísticas diferentes. Por fin presentaremos interpretaciones del embate entre humano y naturaleza en la obra de Manuel Araújo Porto Alegre y de la denuncia y defensa ambiental en la obra de Félix Taunay.

**Palabras-clave:** Arte; Ciencia; Educación Ambiental.

**Abstract:** This article reflects on the work and the pictorial record of the artists who were members of scientific expeditions seeking to clarify some of the questions regarding the fidelity of those productions to observations of the Brazilian nature and traditions, and reveal another reading possibility of some pieces interpreted nowadays with an environmental critic bias. Despite many foreigner visitors presenting pieces on Brazilian lands, we restrict ourselves to mentioning Nicolas-Antoine Taunay and Jean-Baptiste Debret, members of the Missão Artística Francesa and founders of the Academia Imperial de Belas Artes in order to foster the discussion on the fidelity of those records. We will also describe a comparison between Johann Moritz Rugendas and Hercule Florence for being part of the Langsdorff Expedition, and producing pieces that show different artistic views, techniques, and concepts. Lastly, we will present interpretations of the conflict between human and nature in the work of Manuel Araújo Porto Alegre and the environmental protest and defense in the work of Félix Taunay.

**Keywords:** Art; Science; Environmental Education.

---

## 1 O REGISTRO ARTÍSTICO NAS EXPEDIÇÕES CIENTÍFICAS

As expedições científicas podem ser compreendidas como as diversas viagens<sup>1</sup> realizadas pelos europeus para o reconhecimento territorial ampliado com as expansões marítimas do século XV, que acarretou inclusive, na “chegada” dos portugueses ao Brasil no século posterior. Isso nos permite inferir que o relato contido na carta de Pero Vaz de Caminha compreende o primeiro olhar estrangeiro a descrever essas terras, e que inclusive serviu de referência para inúmeros artistas do século XIX comporem suas pinturas.

Schwarz (2003) menciona que no século XVIII, com o Iluminismo, o mote para as ações humanas parecia ser a vitória do homem sobre a natureza, que em séculos anteriores nutriu a necessidade das expedições estenderem os relatos para dentro das costas litorâneas, como pautado por Fetz (2011, p. 46).

Se, para o relato de navegação, o interessante era a descrição dos contornos litorâneos, para o relato de viagem científico, o núcleo passa a ser o interior dos continentes. A ordem de domínio se expande para o interior dos territórios: uma nova ordem de domínio mundial surge associada à racionalização e ao saber instrumental. A empreitada, que objetiva o conhecimento do mundo através dos princípios da história natural de Lineu e Buffon, conseguiu ser desenvolvida quando os grandes impérios europeus perceberam que a organização da ciência poderia funcionar perfeitamente como um instrumento para a expansão do poderio das sociedades europeias. Na visão dos impérios, a prática científica, a necessidade de conhecer o interior dos continentes, a estrutura biológica e social, poderiam associar-se à vontade de expansão dos impérios, cumprindo o trabalho logístico de conhecer e dominar. A ciência, portanto, é instrumentalizada e, ao mesmo tempo em que contribuía para a expansão de um conhecimento objetivo, neutro, imparcial e sistemático sobre a realidade da natureza e da cultura, fomentou a expansão e o domínio territorial dos grandes impérios europeus. De maneira geral, conhecimento era sinônimo de poder, pois o seu fomento

---

<sup>1</sup> Seixo (1994), atenta que essas viagens já eram praticadas desde a Idade Média e que não se iniciaram no Renascimento como se pressupunha. “A noção da errância medieval, na sua relação com o advento da burguesia e sua aposta no alcance das riquezas e lucros consequentes, é um dos componentes das viagens que a partir do século XIII dão origem a relatos cuja popularidade se manteve ao longo dos séculos [...] encontro de civilizações implica matrizes de aproximação e de tangência de configuração muito variada, e que a abordagem que se faz por via marítima tem particularidades que fazem da viagem de descoberta (ou da viagem de exploração, se ela se dá na sequência da descoberta)” o modelo renascentista mais frequente e decerto mais representativo da história da cultura ocidental (SEIXO,1996, p.122)

poderia facilitar o domínio e a expansão de novas colônias e de novas matérias-primas úteis à expansão do poder das grandes nações.

Mesmo ressaltando a importância do conhecimento do mundo natural e cultural como forma de dominação de novas extensões territoriais, a colonização brasileira pelos portugueses tardou a acontecer, assim como as expedições científicas, que de acordo com Carneiro (2002), houve um veto da coroa em divulgar as informações e as viagens ao Brasil até a vinda da família real<sup>2</sup>, oportunizando aos médicos e naturalistas holandeses, já no século XVII, o mérito de divulgarem os primeiros estudos das ciências naturais realizadas em território brasileiro, como o livro *História Natural do Brasil Ilustrada*, publicado em 1648 por Guilherme Piso (1611-1678) e Jorge Marcgrave (1610-1644)<sup>3</sup>. Com a abertura política e econômica ocasionada com a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, foi dado como aberto o território brasileiro para a realização de coletas e estudos pelos naturalistas, essas expedições resultaram em diversos documentos relacionados às viagens, como diários, relatórios, mapas, desenhos e livros. Quanto a esses documentos, Figueirôa (1994, p. 53) observa que “a acuidade, o nível de detalhamento, a precisão, a qualidade e a quantidade de informação dependem, evidentemente, do perfil do viajante”, pois estes possuíam interesses diversos, o que possivelmente poderiam comprometer a seleção do que observar e de como analisar. Segundo Pataca e Pinheiro (2005) as viagens científicas realizadas a partir do fim do século XVIII evidenciam aspectos do processo da elaboração da viagem, que preliminarmente se apresentavam em três fases: uma preparatória, outra constituída da viagem em si, e a última, sendo o trabalho após as atividades de campo. Ainda sobre a fase preparatória Pataca e Pinheiro (2005) revelam que esta prática consistia na escolha de um roteiro planejado de acordo com os objetivos da expedição, interesses pessoais dos próprios naturalistas, bem como do Estado, responsável muitas vezes por financiar as viagens para o fortalecimento das relações diplomáticas científicas e econômicas, além de possibilitar realizar levantamentos territoriais e populacionais necessário para a elaboração de políticas de ocupação ou mesmo de defesa do território.

As expedições eram compostas por inúmeros viajantes habilitados em diferentes áreas como Botânica, Geologia (incluindo a Mineralogia e a Paleontologia), Zoologia, todos munidos de seus conhecimentos bem como de materiais específicos e diversos para exercícios de suas funções como vidros para armazenar amostras, ferramenta para cavar o solo, pinças, martelos, facas e tesouras. “Uma outra categoria de material necessário para praticamente todos os ramos da história natural citados é composta por artefatos para o registro visual [...] como pigmentos, pincéis, lápis, papel e câmara escura” (PATACA, PINHEIRO, 2005, p. 60), ou seja, materiais destinados a um artista<sup>4</sup> ou a alguém que possua conhecimento técnico e artístico. Nesse

---

<sup>2</sup> Tirapeli (2006) menciona que um dos motivos de Portugal não permitir a divulgação de mapas Brasil, foi o medo de que os estrangeiros encontrassem minas de ouro e diamantes.

<sup>3</sup> O Naturalista sueco Carl Lineu (1707-1778) protestou contra a falta de interesse dos portugueses em estudar as ricas produções naturais do Brasil (PÁDUA, 2004).

<sup>4</sup> A educação do artista não estava unicamente calcada nos ateliês, sabe-se que no século XVI as viagens se tornaram parte importante de suas carreiras e que no século XVIII, elas passaram a ser essenciais para a formação artística. “O Grand Tour, praticado por jovens nobres como forma de adquirir uma formação (Bildung), tornou-se também oportunidade para muitos artistas sem grandes recursos próprios viajarem no papel de acompanhantes, aproveitando para formar seu olhar. Outros artistas do período circulavam pelas cortes europeias, seguindo uma tradição já bem estabelecida na Europa desde ao menos o Renascimento. Logo percebemos que o conceito de “viajante” se aplica apenas àqueles artistas que se aventuraram por lugares distantes, localizados para além das fronteiras da própria Europa” (MATTOS, 2008, p.409).

contexto, Martins (2009, p. 111) afirma que “o uso de figuras é de grande importância na Zoologia e na Botânica, elas podem conservar e transmitir informações que não podem ser representadas de forma adequada apenas com palavras”, logo é preciso treino para saber o que observar e como documentar aquilo que se observa.

Como mencionado, os membros das expedições eram preparados antes de iniciarem suas viagens, sendo assim, os livros da época, diários e relatos tornavam-se manuais de treinamento. Quanto à seleção dos nomes dos integrantes, muitas vezes estavam associados a fatores profissionais, sociais e políticos, tanto que na maioria das vezes, essas pessoas faziam parte das elites dirigentes ou eram selecionadas por elas. Devido a essa necessidade de preparo e formação técnica, outra medida tomada por D. João VI foi trazer a Missão Artística Francesa ao Brasil, responsável por oficializar o ensino de arte e de ofícios.

Chefiada por Joachin Lebreton, a Missão Artística Francesa chegou ao Rio de Janeiro em 1816, oito anos depois da família real. Dela faziam parte, entre outros artistas, Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret e August-Henri-Victor Grandjean de Montigny. Em agosto de 1816, o grupo organizou a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, transformada em 1826, na Academia Imperial de Belas-Artes (PROENÇA, 2005, p. 138).

Sobre os artistas que fizeram parte das missões convencionou-se muitas vezes rotulá-los de artistas viajantes, e mediante a abrangência do conceito de “viajante”, e pelas discussões acerca do termo “artistas viajantes”, muitos pesquisadores como Trivellato (2009), entendem que os viajantes eram os integrantes da expedição e que o termo arte dos viajantes é empregado por diferentes autores para diferenciar as pinturas deste grupo das vanguardas artísticas da época. Entretanto, alguns pesquisadores tem se debruçado sobre as produções desses artistas e levantado hipóteses de que muitas vezes o olhar desses artistas não era tão “fiel” ao registrar a natureza, e que por vezes este olhar estava associado às escolas e as tendências artísticas da época, ou mesmo ao gosto de um público consumidor dessas imagens. Pádua (2004) argumenta que muitas vezes havia uma visão romântica da natureza patrocinada pelo império, na qual se assumia uma visão mais contemplativa e extasiante ao contrário da auto-reflexiva, na qual, o valor real do mundo natural estava limitado na importância econômica e política.

As obras de alguns artistas que compunham a missão artística francesa pode evidenciar isso sendo válido lembrar que a missão foi responsável por trazer o neoclassicismo<sup>5</sup> ao Brasil, logo esse estilo artístico que se encontrava em expansão na Europa seria responsável por substituir a tradição barroca na arte brasileira, isso pode ser observado no emprego das tonalidades do estilo neoclássico, “ocre para arquitetura e verdes-escuros para a vegetação” (TIRAPELI, 2006, p.47) na pintura do integrante da missão e Nicolas- Antoine Taunay (1755-1830).

Figura 1 - Nicolas- Antoine Taunay, O morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro (1816)

---

<sup>5</sup> O Neoclassicismo foi um estilo artístico do século XIX que reportava a antiguidade grega e romana, e como fundamento para o ensino artístico na Academia Imperial de Belas, Proença (2005, p. 162) discute que diante desse padrão, “a beleza perfeita é um conceito ideal; portanto, não existe na natureza. Assim, o artista não deve imitar a realidade, mas tentar criar a beleza ideal por meio da imitação dos clássicos, notadamente dos gregos, que mais se aproximaram da perfeição criadora. Como, porém, as pinturas originais gregas não foram preservadas, a referência de perfeição artística é encontrada nas pinturas renascentistas”.



Fonte: Proença, 2005, p.139.

Como suporte visual para “entrar” no quadro, a arquitetura foi retratada no primeiro plano, de onde os frades conversam em círculo, disposição que possibilita ao artista colocar a figura em três posições alternadas. O artista parece justificar seu olhar científico na atitude do frade que observa a paisagem com uma luneta. Fechando esse conjunto de casas, o grande paredão do convento das carmelitas perto do porto, e por fim o último plano traz o maciço do Pão de Açúcar e uma abertura visual à esquerda com a silhueta de embarcações. O artista não se deixou seduzir pela luz tropical, mas preferiu colocar na paisagem seu organizado olhar neoclássico e transportar seus conhecimentos de perspectiva em uma paisagem praticamente caótica do casario colonial, dando-lhe ordem visual (TIRAPELI, 2006, p. 47).

Diante da analogia de Tirapeli (2006), podemos nos colocar quase que no mesmo plano onde estão os frades, por conta do espaço arquitetônico em primeiro plano, e ainda supor que a luneta foi um instrumento presente na lista de materiais utilizados por esses artistas para observações de cenas distantes que seriam transpostas para a pintura, um fator que permite assegurar a utilização desse instrumento, assim como a cumplicidade do observador com o quadro é a posição da linha do horizonte acima da metade da tela, responsável por acentuar uma visão panorâmica da paisagem.

Outro artista também integrante da Missão Artística Francesa responsável por uma produção vasta das paisagens naturais e principalmente dos costumes brasileiros foi Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Mattos (2008) reforça que embora muitos atribuam ao artista um mérito relevante da construção da identidade nacional brasileira, pelo fato do próprio artista considerar sua produção como um registro “fiel” da realidade do país no século XIX, torna-se duvidoso, como o artista conciliou o registro fiel da paisagem e dos costumes sociais com sua formação neoclássica de pintor. Outro dado é considerar que ao integrar a Missão Francesa, Debret “vem para o Brasil para informá-lo e não para informar-se” (LIMA, 2007, p.176).

Figura 2 - Debret, Loja de Rapé (1823)



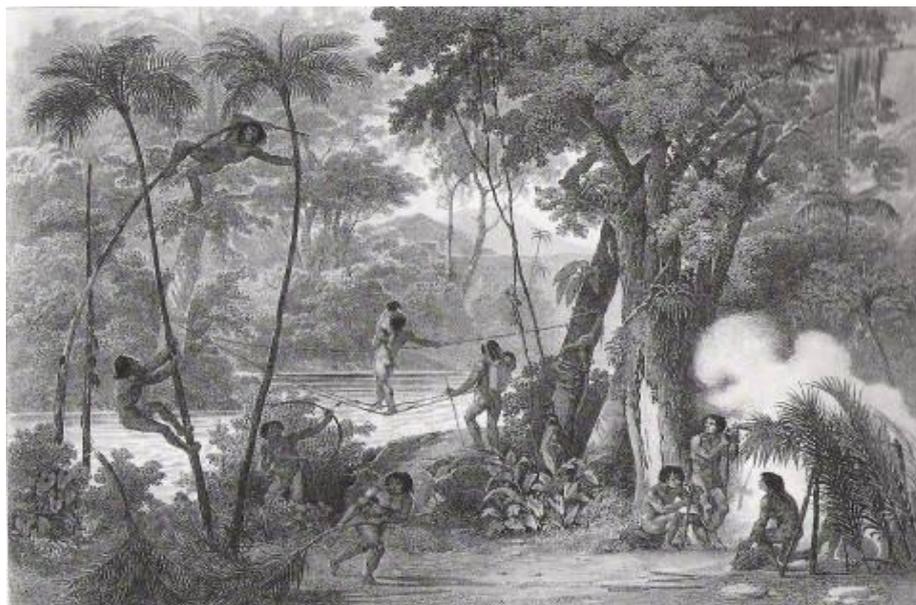
Fonte: Bandeira; Lago, 2007, p .190.

Na cena [...] quase toda composta num único plano, vemos escravos acorrentados numa fila aguardando o momento para ser atendido numa loja de rapé. Tal cena se dá na cidade do Rio de Janeiro, o dono da loja é um senhor branco vestido num casaco aberto. Sua loja possui uma única porta de entrada e possui fachada da popularmente chamada arquitetura colonial brasileira. Atrás da fila temos um guarda imperial numa conversa aconchegante com uma mulher negra que carrega um bebê em suas costas e equilibra travessas em sua cabeça. Ao fundo uma igreja. (TRIVELLATO, 2009, p. 5)

Diferente do ângulo adotado na imagem anterior por Taunay, na segunda imagem, Debret opta por um plano mais fechado evidenciando nas relações interpessoais, a dominação do homem branco em relação ao negro, contudo, pela organização da composição, pelas ações dos personagens e pelos tons nevoados da aquarela, a escravidão torna-se uma tanto singela, talvez mesmo diante da situação a preocupação do artista foi em transmitir um olhar civilizado para a “realidade” brasileira.

Outro exemplo que podemos mencionar posterior a Missão Artística Francesa foi a expedição de Langsdorff (1820-1829) da qual fizeram parte em momentos distintos o artista alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1868) e o artista Hercule Florence (1804-1879), Mattos (2008) revela que embora fazendo parte da mesma expedição, as estratégias e os recursos utilizados para registrarem os índios brasileiros se deu de forma diferente.

Figura 3 - Rugendas, Ponte de cipó (1835)



Fonte: Mattos, 2008, p. 417.

Aqui podemos ver como o artista apresenta uma síntese das atividades indígenas e de sua relação de intimidade e dependência da floresta, [...] A composição é pensada de forma a apresentar clara e didaticamente uma série de atividades que, certamente, não ocorriam ao mesmo tempo: a caça com arco e flecha, o transporte das crianças, a construção de pontes, a extração de alimentos, a construção de habitações, entre outros. Também a floresta é concebida de forma sintética, procurando transmitir um “quadro (*Ansicht*) da natureza” local, mais do que representar, de forma fiel, a vegetação específica de um determinado lugar. A cena é cuidadosamente composta (MATTOS, 2008, p.415).

A cena emoldurada por duas árvores que remete a floresta amazônica, onde uma parece ser um açaizeiro, sugere pistas de que Rugendas teria feito diversos desenhos separadamente antes de organizá-los em uma única composição, outra coisa a se considerar, é que o registro no campo muitas vezes inviabiliza descrever detalhes devido às condições do ambiente ou mesmo ausência de tempo para uma observação mais apurada, ficando o registro a cargo da memória. Rugendas mesmo escreveu:

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação de que ele se vê envolvido (RUGENDAS, 1972, p.9).

Diante do relato e da obra do pintor, Aragão (2009) observou que Rugendas acrescentou elementos e tonalidades que podem ter alterado o caráter de seus registros, feito isso com o intuito de adequar seus trabalhos à moda da época e aos interesses europeus. Por um desentendimento com o Barão Langsdorff (1774-1852) Rugendas abandona a Expedição sendo substituído por Hercule Florence, talvez pelo interesse na reprodução de imagens e pelo fato de este ser o precursor da fotografia no Brasil, o olhar de Florence sobre a mesma temática abordada se coloca ímpar quando comparada com a de Rugendas.

Figura 4 – Hercule Florence, Maloca dos Apiaká no rio Arinos



Fonte: Mattos, 2008, p. 417.

Nos vemos diante de uma série de índios que nos olham, como em uma fotografia (é mesmo possível Florence tenha usado uma câmera clara para captação da imagem). [...] estamos agora face a face com esses indivíduos que parecem posar para o artista. Como em uma fotografia, ao olhar a imagem, ocupamos o lugar do artista e entramos em comunicação direta com as figuras representadas (MATTOS, 2008, p.416).

O olhar de Florence torna sua pintura organizada como um ensaio fotográfico. Pela proximidade com o observador é possível perceber adereços e detalhes da pintura corporal presentes apenas nos índios em primeiro plano, o fato de uma índia se encontrar de costas para o observador leva a crer que Florence tinha claro quais detalhes pretendia mostrar. Ao lado deste grupo, uma grande bacia possivelmente armazena o polvilho que está sendo fabricado por duas índias em segundo plano, um pouco mais atrás no lado direito vemos outro indígena sentado de costas em uma rede. Mesmo destacando as figuras humanas que ocupam boa parte da composição, ainda é perceptível que a aldeia se encontra em uma floresta às margens de um rio, evidente pela coloração azulada próxima a linha do horizonte.

Embora as obras aqui mencionadas não tratem com tanta ênfase as questões naturais, elas foram selecionadas para fomentar reflexões sobre a conduta desses artistas nomeados como viajantes. Não observamos como negligentes ao retratar as paisagens e os costumes brasileiros, mas procuramos entender que seus olhares estavam comprometidos com a formação acadêmica e com o contexto cultural da época. Além, de parte dessas produções também estarem relacionadas com os interesses de uma órbita imperial consumidora dessas imagens, que no século XIX pós-independência procurava na arte uma maneira de construir e difundir uma imagem que representasse a identidade brasileira, que por vezes associava a natureza, à figura do índio e também do imperador que constantemente se encontrava representado como mantenedor do poder civilizador.

## 2 UM OUTRO OLHAR SOBRE A PINTURA DOS VIAJANTES

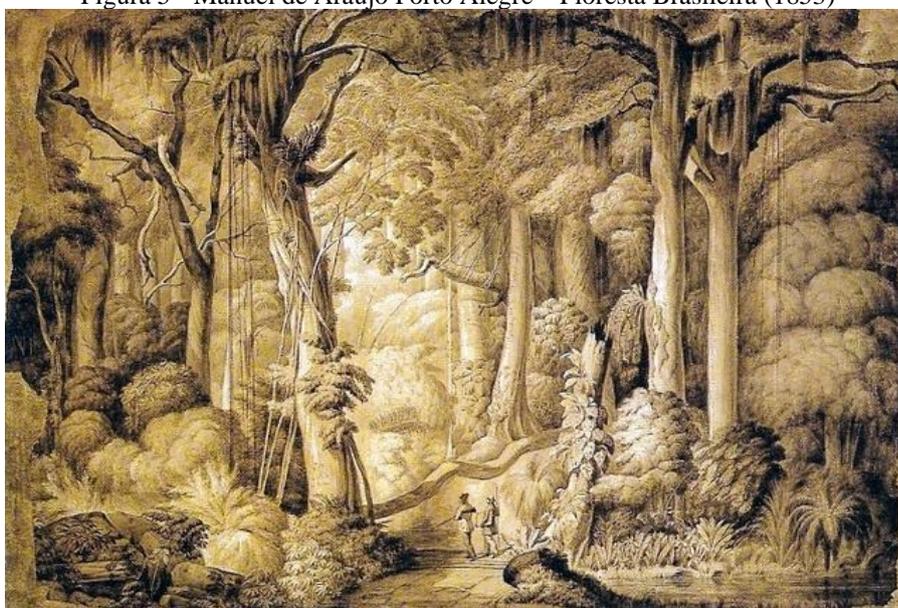
Entre as funções e a estética assumida pelos registros pictóricos do século XIX no que diz respeito à pintura de paisagem brasileira, existe um conjunto de obras que nos permitem discutir questões ambientais e a relação entre homem e natureza.

Tomando como referência a o livro *Landscape and power* de William Mitchell (2002), Mattos (2009) propõe um novo olhar para essas pinturas e as condições ambientais ao considerar o modelo de análise da pintura de paisagem proposto por Mitchell (2002)

De acordo com este modelo, a “natureza” tal qual presente em sua materialidade, deve ser considerada inacessível ao olhar. O que reconhecemos e chamamos de “natureza” seria uma construção simbólica, uma representação (mental), permeada de relações sociais, que em uma segunda instância receberia sua inscrição em pintura. A paisagem que vemos não seria, portanto, um trecho da natureza, como acostumamo-nos a pensar, mas sim um médium legítimo de representação, onde são inscritas relações de poder<sup>6</sup> (MATTOS, 2009, p. 288).

Desta forma, as relações de poder presentes nas pinturas, podem corresponder à grandiosidade da natureza em relação ao homem, bem como do domínio do homem sobre a natureza.

Figura 5 - Manuel de Araújo Porto Alegre – Floresta Brasileira (1853)



Fonte: Proença, 2005, p. 143.

Ao observar a pintura de Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1979) percebemos a exuberância de uma floresta praticamente intocada pelo homem, tal argumento justifica-se pelo tamanho das figuras humanas quando comparadas ao tamanho das árvores, possivelmente centenárias. Na parte inferior no quadro levemente descentralizado encontram-se dois homens, um pode ser considerado um pintor de paisagens por carregar materiais de pintura, o outro homem segura uma espingarda, talvez para se proteger dos perigos da mata (PROENÇA, 2005). Squeff (2005), sobre a obra de Porto Alegre, considera este quadro como um “jardim botânico”, e que a dupla corresponde ao pintor e ao seu amigo Ignácio Dias Pais, proprietário da fazenda São Pedro. Retratada no quadro, a paisagem natural se encontra registrada de forma civilizada com o projeto do Império de D Pedro II. Dessa forma, distorce a ideia de uma natureza intocável, percebe-se que apesar da vegetação estar dominada por um dossel de árvores altas, seguida de espécies de arbustos, herbáceas, epífitas e cipós que caracterizam uma floresta pluvial (ODUM, 1986), o sub-bosque<sup>7</sup> é inexistente e a fidelidade das espécies é vaga. Dessa

<sup>6</sup> “Essa característica midiática da paisagem torna-se transparente na arte da jardinagem. Aqui o artista manipula os elementos naturais da mesma forma que um pintor pinta seu quadro” (MATTOS, 2009, p. 288).

<sup>7</sup> Conjunto da vegetação herbácea e lenhosa que cresce sob as árvores altas da mata (Dicionário Michaelis).

forma, o autor apenas enaltece a natureza de forma contemplativa, esquecendo-se de seu valor intrínseco.

Nos anos em que a imagem do Brasil estava sendo construída através da harmonização entre natureza tropical e civilização europeia, Mattos (2009), menciona que Félix Émile Taunay (1795-1881), filho de Nicolas Antoine Taunay, constantemente estava inserido no meio das discussões relacionadas aos projetos políticos do império, já que ocupava o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes e também era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, e da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIM), criada em 1827. Como um tipo de manifesto contra as políticas vigentes, Félix Taunay pintou um quadro que propunha outra leitura sobre a questão entre o homem e a natureza.

Figura 6 - Félix Taunay - Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão (1843)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2021a.

A obra representa uma parcela de floresta tropical que está sendo derrubada por mãos escravas. À esquerda vemos a mata derrubada e queimada, pronta para receber o cultivo, provavelmente de uma lavoura de café. À direita, a mata virgem aparece em todo o seu esplendor. Tendo em vista a proximidade de Taunay aos círculos da corte e sua posição de diretor da academia Imperial de Belas Artes no momento da realização do quadro, a historiografia da arte sempre procurou analisar esta obra como vinculada à tradição da representação da nação através da relação entre natureza e civilização. Nesta chave, o quadro era lido como metáfora do enfrentamento do homem e da natureza no processo de estabelecimento de um império nos trópicos. Uma investigação mais detalhada do contexto em que ele foi pintado permite, no entanto, um aprofundamento da análise e a revelação de um engajamento específico do artista em debates de época sobre as consequências nefastas da destruição ambiental causada por atividades agrícolas, algo não considerado em interpretações anteriores (MATTOS, 2009, p. 290-291).

A obra foi exposta na Exposição Geral de Belas Artes em 1843, no catálogo da mostra havia uma nota explicativa do próprio artista. “A desapareição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefutáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos” (MATTOS, 2010, [s/n]). As palavras de Taunay somadas à obra acentuaram seu engajamento político em defesa da paisagem natural.

A pintura deixa de ser apenas uma alegoria genérica do enfrentamento entre homem e natureza, para tornar-se uma espécie de manifesto visual contra práticas concretas de destruição da floresta, em uma parte específica do Rio de Janeiro. Isto é, a Floresta da Tijuca, na qual ele próprio habitava. Visto sob tal perspectiva, o quadro de Taunay dirige-se ao observador como um testemunho do envolvimento direto do artista em uma das primeiras batalhas de política ambiental no Brasil, que surpreendentemente, terminou vitoriosa, ao menos momentaneamente, com o início do reflorestamento da Tijuca, em 1862 (MATTOS, 2009, p. 291-292).

Segundo Pádua, (2004), as preocupações ambientais começaram a ganhar força a partir do século XVIII e XIX, porém, ainda que muitas vezes amenizado pelo preço do avanço civilizatório como é observado no trecho retirado do poema “O ermo” de Bernardo Guimarães [...].

[...] Hei-lo que vem, de ferro e fogo armado, /Da destruição o gênio formidável/Em sua fatal marcha devastando/ O que mais esplêndido e formoso/ Alardeia no ermo da natureza/... Oh! Mais terrível/ Que o raio, que o dilúvio, o rubro incêndio. [...] Mas, não te queixes, musa; -são decretos/ Da eterna providência irrevogáveis!/ Deixa passar destruição e morte [...] Sem nada produzir destrói apenas/ Amanhã criará, sua mão potente/ que doma e sobrepuja a natureza,/ Há de imprimir um dia forma nova/ Na face deste solo imenso e belo:/ Tempo virá em que nessa valada/ Onde flutua a coma da floresta;/ Linda cidade surja, branquejando (PÁDUA, 2004, p.25).

No entanto, em 1789, Domenico Vandelli (Universidade de Coimbra e Academia das Ciências de Lisboa) já orientava viagens para pesquisas mineralógicas e botânicas, com o objetivo de adquirir novos conhecimentos sobre o mundo natural, mesmo sem apoio operacional e político. Foi dessa forma, que os intelectuais começaram a perceber que os territórios colonizados estavam sendo destruídos antes mesmo de serem estudados ou aproveitados de forma menos predatória<sup>8</sup>.

Vandelli também criticava a perda da cobertura vegetal nativa, pois tornava as enxurradas mais fortes e as terras menos férteis, além de criticar as queimadas e o avanço do desflorestamento (PÁDUA, 2004).

Os trabalhos de Félix Taunay, ampliaram as possibilidades de interpretação da pintura de paisagem, entretanto, Félix Taunay, não foi o único a retratar essa preocupação em óleo sobre tela, Rugendas, Manuel Araújo Porto Alegre, e seu pai Nicolas Antoine Taunay, também já havia feito isso.

Figura 7 - Nicolas Antoine Taunay, Morro de Santo Antônio (1816)

---

<sup>8</sup> “No Brasil [...] a discussão sobre a degradação do meio ambiente foi enfatizada na década de 1820, com os escritos de José Bonifácio. No campo das artes, a referência às questões ambientais esteve presente na obra de viajantes como Rugendas e pode ser observada na litografia *Derrubada da mata* (1835), acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-SP) e na mencionada obra de Martius, entre outros. O pintor Félix- Émile Taunay levou a discussão ao ambiente da Academia de Belas Artes”(SILVA, 2008, p.89-90)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, 2021b.

O olhar neoclássico de Nicolas Antoine Taunay, ao retratar uma cidade brasileira a um estilo europeu, conota que o artista conciliou os padrões estéticos vigentes e acrescentou seu posicionamento diante da agressividade humana revelando uma grande erosão no morro. A erosão apresentada na obra é causada devido à supressão da vegetação no morro. O que era muito comum no começo do século XIX, já que estava ocorrendo um avanço desenfreado para a ocupação de territórios. No livro publicado em Lisboa em 1799, denominado “Discurso sobre o melhoramento da economia rústica do Brasil, pela introdução do arado, reforma das fornalhas, e conservação de suas mattas”, Navarro formaliza uma reflexão sobre o uso da terra, na qual a sua privação da cobertura vegetação pode acarretar em inúmeras consequências. O autor defende a conservação das matas e a reforma de fornalhas.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na aventura de buscar conhecer o que até então se encontrava desconhecido, arte e ciência inter-relacionam na difícil tarefa de produzir e divulgar o conhecimento científico ao integrar as expedições. Como mencionado anteriormente, os membros eram treinados para conseguir de uma forma efetiva diante da variedade das riquezas naturais selecionar, coletar e observar, aquilo que era de interesse do viajante ou da economia e política vigente. Guiados por esses interesses, as informações poderiam ser uma tanto maquiadas, como de fato ocorreu em muitos registros visuais. Mesmo assim, não descartamos a produção desses artistas, pois no século XIX os desenhos e as pinturas exibiam grande quantidade de detalhes importantes para o conhecimento a partir dos relatos dos viajantes.

Sobre a importância da qualidade técnica das imagens exigidas na Botânica e na Zoologia, Martins (2009) mencionou que sem uma observação atenta não é possível fazer um bom desenho, e sem tentar fazer um desenho, não se faz uma boa observação, logo para se desenvolver as habilidades exigidas para tal ofício era preciso aprender as técnicas, que no Brasil passaram a ser ensinadas com a vinda da Missão Artística Francesa e com a criação da Academia Imperial de Belas Artes, que por sua vez conservava o gosto pela estética neoclássica e pelo academicismo como método de ensino. A cópia e o estudo de obras greco-romanas e renascentistas eram as referências para o fomento de uma composição. Diante disso, a formação do artista atrelada aos padrões artísticos vigentes bem como a função atribuída a eles, neste caso dos “artistas viajantes”, conota uma produção que mescla por hora a representação fiel da

natureza e dos costumes brasileiros aos padrões acadêmicos disseminados pela Academia, que neste trabalho, foram discutidos através das obras de Nicola Antoine Taunay, Debret, Rugendas e Florence.

Á frente do gosto e dos interesses dos consumidores dessas imagens como, por exemplo, a coroa que almejava imagens que retratassem a identidade brasileira recorrendo às paisagens tropicais e a imagens que acentuassem o caráter civilizador do Imperador, Mattos (2009) propõe uma novo olhar para as pinturas desses artistas, ao utilizar o modelo de Mitchell (2002) para análise dessas obras. Entende que a pintura de paisagem, como uma construção simbólica, pode refletir sobre as relações de poder, podendo ser interpretadas pela exuberância da natureza sobre o homem. Na obra *Floresta Brasileira* (1953) de Manuel Araújo Porto Alegre, notamos o domínio do homem sobre a natureza, entendido muitas vezes como um relato das expansões territoriais urbanas e rurais, denotando uma ideia de progresso. Mattos (2009), alerta que um fator que contribui para essa interpretação é que muitas dessas obras costumavam ser analisadas pelas tradições artísticas e pela relação da natureza com a expansão da civilização. Com o avanço e detalhamento dos estudos sobre o contexto da produção das obras, foi possível perceber o caráter de crítica sobre a devastação predatória ambiental e a preocupação desses artistas, como Félix Taunay, com as consequências das ações desmedidas pelo homem.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, Solange de. A cidade brasileira na pintura dos viajantes e na fotografia do século XIX. In: Encontro de História da Arte - 20 anos de História da Arte na UNICAMP: caminhos percorridos e a percorrer, V, 2009, Campinas/SP. **Atas...** Campinas/SP: Encontro de História da Arte, 2009. p.137-143. Disponível em: <<http://goo.gl/mBVuu4>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

BANDEIRA, Júlio. LAGO, Pedro Côrrea de. Debret, Loja de Rapé (1823). In. **Debret e o Brasil: obra completa (1816-1831)**. Rio de Janeiro: Editora Capivara. 2007. p.190.

CARNEIRO, Henrique Soares. História da ciência, da técnica e do trabalho no Brasil, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En línea], Bibliografías, 2002, Puesto em Línea el 09 février 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/3swNss>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Félix Émile Taunay - Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão (1843)**. Disponível em <<http://goo.gl/BrTFAY>>. Acesso em 11 set. 2021a.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Nicolas Antoine Taunay, Morro de Santo Antônio (1816)**. Disponível em: <<http://goo.gl/m2WLDy>>. Acesso em: 11 set. 2021b.

FETZ, Marcelo. Expedições científicas no século XIX: o universo da ciência e a diversidade cultural. **Cadernos de Campo** [on-line].v. 14/15, p.39-54, 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/Lfk5Fn>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

FIGUEIRÔA, Sílvia Fernanda de Mendonça. Mineração no Brasil: aspectos técnicos e científicos de sua história na colônia e no Império (séculos XVIII-XIX). **América Latina en la historia económica**. México. v. 1, n.1, p.41-55, 1994. Disponível em: <<http://goo.gl/EYJSfC>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

LIMA, Valéria. **J. B Debret Historiador e Pintor**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

MARTINS, Roberto de Andrade. Instrumentos e técnicas nas Ciências Biológicas. In: CALDEIRA, Ana Maria de Andrade; NABUCO, Elaine Sandra Nicolini. **Introdução à Didática da Biologia**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. (Educação para ciência). p. 98-138.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Artistas Viajantes nas fronteiras da História da Arte. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXVIII, 2008, Rio de Janeiro/RJ. **Anais eletrônicos...** XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2008. p. 409- 417. Disponível em:< <http://goo.gl/26ficZ>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Hercule Florence, Maloca dos Apiaká no rio Arinos. In. **Artistas Viajantes nas fronteiras da História da Arte**. Disponível em:< <http://goo.gl/26ficZ>>. Acesso em: 11 set. 2021.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Natureza em quadro: a luta ambiental de Félix- Émile Taunay se deu por meio de suas pinturas. **Revista de História**, n. 62, nov. 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/5CIRLa>>. Acesso em: 09 ago. 2021.

MATTOS, Cláudia Valladão de. O Enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil do século XIX. In:Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXIX, 2009, Vitória/ES. **Anais eletrônicos...** XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. p.286-296. Disponível em: <<http://goo.gl/GVgknf>>. Acesso em: 09 ago. 2021.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Rugendas, Ponte de cipó (1835) In. **Artistas Viajantes nas fronteiras da História da Arte**. Disponível em:< <http://goo.gl/26ficZ>>. Acesso em: 11 set. 2021.

MICTCHELL, W.J.T. (org.) **Landscape and Power**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2ª ed. 2002.

NAVARRO, José Gregório de Moraes. **Discurso sobre o melhoramento da economia rustica do Brazil, pela introdução do arado, refórma das fornalhas, e conservação de suas mattas**. Lisboa : Na Of. de Simão Thaddeo Ferreira ,1799.

ODUM, E. P. **Ecologia**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

PÁDUA, José Augusto. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2.ed, 2004.

PATACA, Ermelinda Moutinho, PINHEIRO, Rachel. Instruções de viagem para a investigação científica do território brasileiro. **Revista da Sociedade Brasileira de História da Ciência**, Rio de Janeiro, v.3, n. 1, p.58-79. 2005. Disponível em:< <http://goo.gl/r3Apb5>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

PROENÇA, Graça. Antoine Taunay, O morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro (1816). In. **Descobrimo a História da Arte**. São Paulo: Ática. 2005. p.139.

PROENÇA, Graça. **Descobrimo a História da Arte**. São Paulo: Ática, 2005.

PROENÇA, Graça. Manuel de Araújo Porto Alegre – Floresta Brasileira (1853). In. **Descobrendo a História da Arte**. São Paulo: Ática. 2005. p.143.

RUGENDAS, João Maurício. **Viagem pitoresca através do Brasil**, 1821-1825. São Paulo: Martins: Edusp, 1972.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A natureza como Paisagem: imagem e representação no segundo reinado. **Revista USP**, São Paulo, n. 58, p.6-29, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33847/36580>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

SEIXO, Maria Alzira. Entre cultura e Natureza: ambiguidades do olhar viajante. **Revista USP**, São Paulo, n. 30. p.120-133. 1996. Disponível em: <<http://goo.gl/q57rjS>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

SILVA, Maria Antônia Couto da. Representação da paisagem e crítica ambiental: comentário sobre o álbum *Brasil Pitoresco*, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Unicamp. n.10. p.83-97. 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/4di7sY>>. Acesso em: 09 ago. 2021.

SQUEFF, Letícia. Floresta Brasileira de Araújo Porto Alegre. **Nossa História**, ano 2, n. 18, p. 26-31. 2005.

TIRAPELI, Percival. **Arte Imperial: do neoclássico ao ecletismo- século 19**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. (Coleção Arte Brasileira).

TRIVELLATO, Fred Teixeira. O Brasil das pinturas e fotografias de viajantes: geografias, narrativas e imagens do Brasil. In: Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico, II, 2009, São Paulo. **Anais eletrônicos... II Encontro Nacional de História do Pensamento Geográfico**, 2009. p.1-22 Disponível em: <<https://goo.gl/S8FDBI>>. Acesso em: 14 Ago. 2021.