A PINTURA INQUIETA DA PAISAGEM TROPICAL
(WILLIAM HAVELL: 1782–1857)[1]

Luciana de Lima Martins

Em 9 de fevereiro de 1816, aos 34 anos de idade, William Havell partiu da Inglaterra como desenhista a serviço da missão diplomática de Lord Amherst para a China. Após uma escala na Madeira, o *Alceste* rumou para o Rio de Janeiro – seguindo a rota transatlântica triangular usual via Cabo da Boa Esperança –, onde permaneceu por dez dias antes de dirigir-se para as Índias Orientais. Em 27 de janeiro de 1817, o navio partiu de Macau, mas naufragou no Estreito de Gaspar, com a perda da maior parte dos bens da embaixada. Havell, então, embarcou no *Lyra*, sob o comando do Capitão Basil Hall[2], viajando para a Índia, onde permaneceria por quase nove anos, até janeiro de 1826, ganhando a vida com a pintura de pequenos retratos dos oficiais da Companhia das Índias Orientais e de paisagens[3].

Há sugestões[4] de que a decisão de Havell de deixar a Inglaterra foi uma reação contra a recusa da *British Institution*[5] em expor sua maior e mais ambiciosa pintura a óleo – *Walnut Gathering at Petersham* – que hoje, infelizmente, é conhecida apenas por uma gravura. Segundo J. L. Roget[6], que escreveu o que agora se tornou a história oficial da *Royal Society of Painters in Watercolour*, Havell acreditava que, com essa obra, havia superado mesmo William Turner. Mas o comitê da *British Institution* estava irredutível na sua posição de que a pintura era mero experimento e, como tal, não poderia ser exibida: na verdade, ele clamava que ela "não era nada

1. Gostaria de agradecer a Felix Driver e Denis Cosgrove pelas valiosas sugestões em versões prévias deste trabalho, assim como aos colegas da "Landscape Surgery", em Royal Holloway, University of London. A pesquisa foi financiada pela Capes.

2. Alceste's Muster Book (PRO Adm 37/5730).

3. Felicity Owen, "Life and Work of William Havell". In: *Reading Museum. William Havell 1782–1857*, Reading, Reading Museum & Art Gallery, 1981, pp. 14–15; Luciana de Lima Martins, *Mapping Tropical Waters: British Views and Visions of Rio de Janeiro*. In: Denis Cosgrove [org.], *Mappings*, London, Reaktion Books, 1999.

4. Felicity Owen, *op. cit.*, p. 14; Anne Lyles and Robin Hamly, *British Watercolours from the Oppé Collection*, with a selection of drawings and oil sketches, London, Tate Gallery, 1997, p. 208.

5. A British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom foi fundada em maio de 1805, com o intuito de oferecer uma galeria de arte em que artistas britânicos pudessem expor suas obras, assim como mostrar obras dos grandes mestres consignadas pela aristocracia para a edificação do público em geral e dos artistas nativos em particular. Essa agenda, no entanto, era ambígua, pois, porquanto imprimisse certa benevolência e patriotismo aos aristocratas, eximia-os de adquirir as obras dos artistas nativos (cf. Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, London, Pimlico, 1994, p. 176).

6. John Lewis Roget, *A History of the "Old Watercolour Society" now the Royal Society of Painters in Watercolours*, vol. 1, London, Longman, 1891, p. 296.

a não ser luz"[7]. Os termos dessa resposta são, segundo minha abordagem, altamente significativos. O desapontamento de Havell pode ter influenciado sua decisão de viajar para o exterior, mas acredito que seu trabalho fornece prova material para outras interpretações, concernentes a aspectos mais amplos da relação entre arte, representação da natureza, exploração e ciência. Após o naufrágio no Estreito de Gaspar, Havell poderia ter retornado à Inglaterra, como os outros membros da missão diplomática. Entretanto, escolheu permanecer na Índia por um longo período, grande parte do qual foi empregado em viagens pelo país, só retornando à Inglaterra na ameaça de uma epidemia de cólera[8]. Dois anos após seu regresso, em 1828, viajou mais uma vez para o exterior, passando dois anos na Itália[9]. Havell queixava-se do calor – dizendo que era tão ruim quanto em Bombaim –, mas o sol do Sul continuava a atraí-lo[10].

A questão que se coloca é: até que ponto cabe entender as viagens de Havell para o Sul, longe de serem o resultado de uma decisão impulsiva, como a busca por um laboratório no qual pudesse levar a cabo suas experiências com luz e cor de modo mais livre que na Inglaterra? Cabe salientar que o momento de "abertura" da América do Sul para os viajantes estrangeiros coincidiu com dois momentos essenciais da fundação da modernidade européia: a revolução nas tecnologias visuais e de observação, acompanhada pelo que Michel Foucault[11], Jonathan Crary[12] e outros, identificaram como a emergência de um "observador moderno", ou, como prefiro, um "observador-em-trânsito"[13]; e o surgimento de um novo discurso sobre a paisagem baseado na medição, no mapeamento e em ciências em formação, como a Geologia, a Geografia e a Botânica, que Susan Cannon[14] denominou "ciência humboldtiana". Se o olhar científico para a natureza, na Europa, foi simultâneo ao interesse artístico pela paisagem, esse olhar adquiriu diferentes formas, dependendo do contexto sócio-cultural que o fermentou. A partir desse ponto de vista, a Inglaterra me interessa particularmente, pois lá, durante as primeiras déca-

7. Cf. *Examiner*, 7 May 1815, p. 302. Como afirma Hemingway, Richard Payne Knight era um dos membros do Comitê, confirmação da reprovação de Knight à pintura paisagística naturalista. Andrew Hemingway, *Landscape, Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 71.

8. Havell atravessou a Índia, de leste a oeste, visitando Calcutá (1817), Madras (1819–20), Hyderabad (1822), Ellora (1825) e Bombaim (1826). Cf. Felicity Owen, *op. cit.*, p. 15.

9. Felicity Owen, *op. cit.*, pp. 15–16.

10. John Lewis Roget, *op. cit.*, p. 450.

11. Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 1987.

12. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 2. ed., Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.

13. Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 23; Flora Süssekind, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Cia. das Letras, 1990, p. 122.

14. Susan Faye Cannon, *Science in Culture: The Early Victorian Period*, Folkestone, Dawson and Science History Publications, 1978, pp. 73-110.

das do século XIX, arte e ciência aproximaram-se de uma maneira peculiar, produzindo uma pintura paisagística de caráter acentuadamente naturalista. Meu objetivo aqui é tentar atribuir algum sentido às paisagens tropicais de Havell, dando explícita consideração à interação entre buscas artísticas internas, individuais, e influências externas, sociais e culturais. Preocupo-me menos com os méritos artísticos intrínsecos à obra de Havell do que com seu significado para a compreensão de como as experiências de viajar pelos trópicos foram formalizadas em uma linguagem pictórica, questão relacionada à transculturação dos trópicos por viajantes europeus no período de formação do "observador-em-trânsito"[15].

Para atingir o objetivo acima exposto, focalizo um reduzido número de imagens, que foram realizadas durante (ou após) a viagem de Havell para o Sul. Antes, entretanto, gostaria de salientar que, nessas imagens, a variedade de meios – aquarela, guache e óleo – empregados por Havell, aliada ao fato de que algumas dessas imagens são desenhos feitos ao ar livre, revela algo sobre seu enfoque experimental da pintura. Para entender o que isso significa, precisamos saber alguma coisa sobre os antecedentes de seu treinamento como pintor. William Havell era sobrinho de Robert Havell, que trabalhava em Londres, como gravador e impressor, e foi provavelmente através dessa ligação que William teve contato com os métodos de Turner e de Thomas Girtin[16]. Aos vinte anos, William Havell viajou pelo País de Gales em companhia de John e Cornelius Varley, Joshua Cristall e do geólogo e arquiteto Thomas Webster. Como aponta Charlotte Klonk[17], esse grupo – mais tarde chamado de *Varley circle* – modificou a prática da pintura em dois aspectos importantes: primeiro, faziam seus estudos extensivamente a cores *on the spot* em vez de simplesmente preparar esboços a lápis; e, segundo, elevaram o *status* do trabalho feito ao ar livre a uma obra digna de participar de uma exposição. Embora Klonk possa estar certa ao enfatizar o papel do *Varley circle* no desenvolvimento da pintura naturalista, podemos notar que, apesar de dois dos esboços de Cornelius Varley pintados *in loco* terem sido exibidos como pinturas acabadas, isso não significa que o *status* do estudo feito ao ar livre tenha sido universalmente elevado de fato[18].

No presente contexto, o que merece atenção é a ênfase de Klonk sobre a importância do desenho feito ao natural para o futuro desenvolvimento de Cornelius Varley, como cientista e como artista. Ela argumenta que a inabilidade

15. Para um estudo sobre a transculturação dos trópicos por navegadores, naturalistas e artistas britânicos no início do século XIX, ver Luciana de Lima Martins, *O Rio de Janeiro dos Viajantes: o olhar britânico, 1800–1850*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000 (no prelo).

16. Felicity Owen, *op. cit.*, p. 7. Essa conexão parece ter sido bem mais importante para sua carreira do que é usualmente reconhecido, como veremos.

17. Charlotte Klonk, *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New Haven, Yale University Press, 1996, p. 101.

18. As obras mencionadas por Klonk – *Ross Market Place, Herefordshire* e *S. E. View of St. Albans* – foram exibidas em 1805, na recém-criada Watercolour Society. Cf. Charlotte Klonk, *op. cit.*, pp. 107–109.

de Varley para traduzir fenômenos naturais em obras acabadas parece ter direcionado sua atividade científica, que se materializou no desenvolvimento do telescópio gráfico (1805), um instrumento de desenho. Klonk focaliza sua análise no grau de distanciamento da obra de Varley das fórmulas de composição: para Cornelius Varley, a representação visual de um fenômeno particular parece ter sido mais importante do que a construção de um espaço pictórico definido. Embora isso certamente seja verdade, não devemos nos esquecer da importância do estudo ao ar livre para a obra de Havell, principalmente se levarmos em conta que ele também aplicou seus conhecimentos científicos no desenvolvimento de desenhos fotogênicos, precursores da fotografia. A fim de desenvolver essa discussão, gostaria de me deter no estudo a óleo de Havell intitulado *The Braganza Shore, Rio de Janeiro*, feito em 1816 (fig. 1). A costa de Bragança, de acordo com as cartas náuticas britânicas da época, é hoje Niterói. Dois relatos contemporâneos da missão de Lord Amherst atestam que Havell visitou o local com outros membros do grupo[19]. Devido ao seu tamanho reduzido, *The Braganza Shore* foi certamente um estudo feito *in loco*. Essa imagem é muito mais um trabalho a pinceladas, um estudo sobre luz e cor. Entretanto, podemos ver Havell estabelecendo bases pictóricas *in loco*, pois trata-se de uma imagem composta. O problema da pintura a óleo ao ar livre é que seus pigmentos úmidos refletem a luz, alterando o senso de colorido do artista. Muitos pintores paisagistas enfrentaram esse problema antes: na Itália, por exemplo, alguns preferiam pintar de uma janela ou usar um guarda-sol[20]. Havell, entretanto, tinha uma receita para evitar tal efeito: "Verniz copal misturado com acetato de chumbo para que as tintas secassem imediatamente"[21]. Desse modo, esperava combinar sua sensibilidade artística criativa com a imagem da paisagem tal como a via. O observador-em-trânsito adquiria importância também na criação artística.

Outras duas aquarelas, também pintadas em 1816, atestam as perambulações de Havell pela vizinhança do Rio de Janeiro; esses estudos foram executados na combinação incomum de aquarela e guache branco (fig. 2). As aquarelas de Havell servem também como um claro testemunho de sua participação nas reuniões da *The Society for the Study of Epic and Pastoral Design – Sketching Society* – em Londres. Mais do que a inspiração dos clássicos para a realização de paisagens imaginárias, como

19. Clarke Abel, *Narrative of a Journey in the Interior of China, and of a Voyage to and from that Country, in the years 1816 and 1817, containing an Account of the Most Interesting Transactions of Lord Amherst's Embassy to the Court of Pekin and Observations on the Countries which it Visited*, London, Longman, 1818, p. 21; Henry Ellis, *Journal of the Proceedings of the Late Embassy to China*, London, 1817, pp. 3–7.

20. Cecilia Powell, *Italy in the Age of Turner: The Garden of the World*, London, Dulwich Picture Gallery, 1998, p. 73; Philip Conisbee, "The Early History of Open-Air Painting". In: Philip Conisbee, Sarah Faunce and Jeremy Stick [orgs.], *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting*, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 44–46.

21. David Blayney Brown, *Oil Sketches from Nature: Turner and his Contemporaries*, London, Tate Gallery, 1991, p. 24.

usualmente acontecia na *Society*[22], a fonte primária de Havell para esses estudos foi a própria paisagem carioca. Embora sua composição obedecesse às regras pictóricas, esses estudos oferecem uma gama mais rica de tons e maior sutileza na descrição de luz e sombra devido à combinação de aguadas coloridas e guache branco. Contudo, é na vibrante pintura *On the Coromandel Coast* que o brilho de luz e cores mais subverte o colorido tradicional britânico; ao tentar retratar a atmosfera tropical como se apresentava a seus olhos, Havell construía uma linguagem visual que provou ser profundamente antiacadêmica. Se posteriormente reformulou seus estudos para compor obras acabadas, como no caso de *Garden Scene on the Braganza Shore*, sua maneira de usar as cores desafiava as regras acadêmicas. Uma vez nos trópicos, Havell libertou-se dessas restrições e, em alguns aspectos, nunca voltou a segui-las. Para ele, a luz era essencial. A resposta ambivalente dos críticos da época ao seu trabalho, na Inglaterra, é significativa:

> Um muito diferente mas mesmo assim encantador efeito é produzido pela menos harmoniosa cor e mais discordante luz e sombra de Mr. Havell (...). Seus efeitos são novos e por seu contraste com muitos dos outros, provam a justeza de nossa observação sobre a monstruosa imitação, principalmente em amarelo, entre os Expositores, de modo a haver-se tornado uma contagiante febre amarela.[23]

Ou "*Temple of Vesta, Tivoli* (...), aqui está outra das pinturas gema de ovo de Mr. Havell"[24], ou ainda "*The Convent of San Cosimato, near Rome*: Havell ainda mantém seu estranho colorido o que torna a maioria de seus temas desagradáveis. Nós bem nos lembramos do cenário em volta de San Cosimato, mas não podemos reconhecê-lo no efeito do colorido de Mr. Havell. Seu método despoetiza a natureza"[25].

No início da década de 1840, Havell era criticado pelo uso que fazia da cor, pois, segundo se afirmava, "despoetiza a natureza". Parece que a natureza "poetizada" dos críticos era aquela da terra natal, e não a de regiões meridionais. Significativamente, foi durante esse mesmo período que Havell fez experimentos em fotogenia, em parceria com seu irmão Frederick James. Tendo aprendido o segredo de Henry Fox Talbot para fixar a imagem, em 1839, os irmãos Havell criaram um processo para o delineamento do trabalho do lápis do artista, um processo que afirmavam ser exatamente o reverso do de Talbot, no qual "você faz as forças da natureza trabalharem para você"[26]. O que podemos inferir dessas circunstâncias é que um processo envolvendo a instrumentalização do olhar, comparável ao identificado por Svetlana Alpers na arte holandesa do século XVII, estava em desenvolvimento. Seja como for, uma diferença fundamental da câmara obscura está agora em ação;

22. Jean Hamilton, *The Sketching Society 1799-1851*, London, Victoria & Albert Museum, 1971, p. 7.

23. *Examiner*, 1827 [Exposição da Watercolour Society], *apud* Felicity Owen, *op. cit.*, p. 42.

24. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1840 [Exposição da Royal Academy].

25. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, 1842 [Exposição da Royal Academy].

26. Felicity Owen, *op. cit.*, p. 17.

o observador, no limiar do século XIX, deixa o protegido quarto escuro no qual uma reflexão sobre o mundo "lá fora" era possível e trabalha ao ar livre, no reino incerto dos sentidos humanos[27]. Assim, a idéia de uma "natureza despoetizada" acentua a divisão entre arte e ciência; uma vez mais, está em jogo a disputa entre descrição precisa e inspiração artística.

Considerarei, agora, o que poderíamos chamar de "influências externas" no trabalho de Havell. Seu impulso e o de seus contemporâneos de viajar para o exterior não pode ser, naturalmente, compreendido apenas em termos de aspirações intelectuais ou de buscas artísticas. Uma economia metropolitana deprimida, no período após Waterloo, acelerou a competição entre os artistas; ao mesmo tempo, novos mestres consagrados do continente estavam no mercado. Assim, viajar para o exterior era um projeto apropriado para um homem com cerca de trinta anos que julgasse sob a ameaça do fracasso sua vida como um artista. Vale recordar os termos das negociações entre Thomas Jones e seus pais para viajar a Roma, no final do século XVIII: se não pudesse ir a Roma, acompanharia o Capitão Cook em sua terceira viagem para os Mares do Sul[28]. Jones viajou para Roma. No caso de Havell, entretanto, devemos considerar, também, seu já mencionado relacionamento com o tio, Robert Havell, que dirigia a *Zoological Gallery* em *Oxford Street*, Londres, oferecendo obras de arte, especimens e outros itens de interesse para os estudiosos da História Natural. Entre outros livros sobre paisagens exóticas, Daniel e Robert Havell publicaram o álbum *Views of India*, de Thomas Daniell e seu sobrinho William. Segundo Bernard Smith[29], os Daniells financiaram suas viagens pela Índia (entre 1786 e 1794) por meio da câmara obscura, vendendo suas águas-tintas no decorrer das jornadas: o sucesso de suas publicações abriu caminho para outros artistas viajantes como William Havell, que puderam financiar suas viagens libertos das restrições impostas às expedições científicas. Alguns anos mais tarde, os Havells publicavam vistas panorâmicas de vários locais do mundo. Em 1820, publicaram uma vista panorâmica de Madras, em água-tinta, a qual pode ter tido a participação de William[30].

Outro artista viajante cujo trabalho pode ter inspirado Havell foi William Hodges. Embora as paisagens do Pacífico de Hodges não tenham impressionado o meio artístico britânico, sua contribuição para a iconografia exótica foi reco-

27. Jonathan Crary, *op. cit.*, pp. 38-39, 138–141.

28. Bernard Smith, "William Hodges and English *plein-air* painting". *Art History*, vol. 6, n. 2, 1983, pp. 142-152.

29. Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, 2. ed., New Haven, Yale University Press, 1988, pp. 200-201.

30. Aqui, as afirmações de Klonk sobre vistas panorâmicas são muito significativas: "a pintura panorâmica enfatizou a inclusão e não a seleção de detalhes notáveis como a teoria da arte acadêmica havia preconizado, e logo foi criticada por [uma] falta de conteúdo moral, principalmente por artistas que, desde a fundação da Royal Academy, haviam se esforçado para melhorar seu *status*, baseados no valor intelectual de suas obras, e não apenas na sua capacidade de fidelidade imitativa", cf. Charlotte Klonk, *op. cit.*, p. 150.

nhecida pelo naturalista prussiano Alexander von Humboldt[31], que viajou pela América do Sul de 1799 a 1804, em companhia do botânico Aimé Bonpland. Um relato em trinta volumes da expedição de Humboldt foi publicado em francês entre 1814 e 1825; a primeira tradução inglesa apareceu entre 1814 e 1829. Examinei em outra ocasião a influência de Humboldt nas percepções da natureza tropical em trabalhos de estudiosos da História Natural, como Charles Darwin, por exemplo[32]. Aqui, é a influência de Humboldt sobre os artistas que está em questão. Apesar de seus esforços com uma variedade de equipamentos – como o cianômetro, instrumento que mede a intensidade da cor azul do ar –, Humboldt expressou sua frustração ante a total dificuldade para transferir adequadamente o impacto do cenário tropical para uma imagem visual. O naturalista estava profundamente consciente da natureza mediadora da percepção e da representação: "felizes são aqueles que viajam pelo mundo para vê-lo com seus próprios olhos, tentando entendê-lo, e colhendo as doces emoções que a natureza inspira!"[33]. Além disso, Humboldt via uma correlação entre a transparência atmosférica dos trópicos e a claridade da mente:

> Essa transparência pode ser uma das mais importantes razões da beleza do cenário tropical: ela enfatiza o esplendor do colorido da vegetação, e contribui para os efeitos mágicos de suas harmonias e contrastes. Se a luz cansa os olhos durante uma parte do dia, o habitante dessas regiões austrais é compensado pelo gozo moral, pois a claridade lúcida da mente corresponde à transparência circundante do ar.[34]

Embora não haja evidência textual para sugerir que Humboldt teve influência direta sobre a obra de Havell, é possível identificar uma afinidade entre suas pinturas e as reflexões do naturalista: a luz com a qual este se preocupava, na sua *Personal Narrative*, poderia ser interpretada como sendo a mesma luz que tanto perturbou os críticos de arte britânicos nas pinturas tropicais daquele. Ninguém expressou isso melhor do que o próprio Havell, numa carta ao comitê da *British Institution*, em 1815: "Meu primeiro desejo como um Pintor Paisagista Inglês é representar meu próprio belo país sem referir-me a outros pintores, antigos ou modernos; o segundo é pintar o esplendor da luz do dia e do brilho do sol, a glória da Arte e da Natureza"[35]. O fato de haver exibido tão poucas de suas paisagens tropicais indica sua dificuldade em conciliar esses dois propósitos[36].

31. Alexander von Humboldt, *Kosmos: A Geral Survey of the Physical Phenomena of the Universe*, vol. 2, London, Hippolyte Bailliere, 1848, pp. 3, 83-84.

32. Luciana de Lima Martins, *O Rio de Janeiro dos Viajantes, op. cit.*

33. Alexander von Humboldt, *Personal Narrative*, London, Penguin Books, 1995, p. 297.

34. *Idem*, p. 36.

35. *Examiner*, 7 May 1815, *apud* Felicity Owen, *op. cit.*, p. 43.

36. Havell conservou os *souvenirs* de suas viagens até sua morte. O catálogo de venda da Christie e Manson (1858), de suas obras remanescentes, lista quatro *sketch-books* da viagem do *Alceste*, vinte e três volumes de desenhos chineses e uma aquarela acabada do Rio.

A influência das viagens pela América do Sul no trabalho dos artistas-viajantes norte-americanos como Frederic Church, George Catlin e James Whistler já foi devidamente reconhecida[37]. Em que medida os trópicos abalaram a arte paisagística britânica, no entanto, é uma questão que ainda permanece muito pouco explorada[38].

37. Katherine Emma Manthorne, *Tropical Rennaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839–1879*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1989.

38. Claudio Greppi, "On the spot: L'artista viaggiatore e l'inventario iconografico del mondo (1772–1859)", *Geotema*, n. 8, 1997, pp. 137–49; Luciana de Lima Martins, *op. cit.*