

A BAÍA DE GUANABARA: IMAGEM E REALIDADE

Maria Pace Chiavari

Voyageur, que veux-tu? Je veux voir...

Victor Hugo

O Novo Mundo passa a ser conhecido no momento em que os primeiros observadores traduzem em imagens a realidade encontrada e, assim, começam a contar sua história: “Sem o olhar não haveria a revelação”¹.

A visão não se limita a um simples sentido, ela permite compreender e representar o que os olhos vêem. “O fato de o olhar dos viajantes estar estratificado em diversas épocas e estabelecer, em relação aos objetos, contatos e pontos de vista diversificados é essencial para quem reflete e julga. Imagens de viagem pertencentes a diferentes épocas devem considerar-se como crônicas destes objetos”. Essa reflexão que Goethe anota na biografia do amigo e pintor Philipp Hackert representa o ponto de partida para a nossa “experiência de viagem”, como diria Lévi-Strauss. Não se trata de um simples deslocamento no espaço, mas de uma volta no tempo, com o propósito de reconstruir as “veredas”, como Guimarães Rosa chamaria os caminhos traçados para explorar, ou melhor, visualizar a Baía de Guanabara através do olhar de seus visitantes.

A escolha desse cenário justifica-se pela grande riqueza do acervo iconográfico devido tanto à importância estratégica do seu sítio nas rotas de navegação quanto às características naturais privilegiadas que constituíram, desde a sua aparição, para os que chegaram do mar, um forte apelo à imaginação. Os cerca de 400 quilômetros quadrados de espelho d’água com as margens festoadas de sacos e enseadas, pontilhados de ilhas, quase um anfiteatro fechado pelo articulado perfil de suas montanhas, contribuem, junto à peculiaridade de sua luz e de suas cores, para a majestade do lugar.

Os itinerários dessa “viagem”, reconstituídos através de um mosaico de citações tomadas de “segunda mão” de cosmógrafos, cartógrafos e artistas de diversas proveniências que conseguiram introduzir um espírito e uma capacidade de observação sempre novos na construção dessa paisagem, pretendem nos levar a uma leitura da estreita relação entre arte e natureza que se tornou paradigma da cultura brasileira.

Da análise etimológica oferecida por Michel Serres², “paisagem” deriva de *pagus*, termo animado da raiz indo-européia *pak*, que se configura no sentido de “plantar”. A presença humana operante é a que funda o “país”. A paisagem não é um dado natural, mas um ponto de vista sobre o mundo, uma construção que, como um mapa, necessita de uma legenda que decifre seu código de representação³.

1. Georges Gusdorf, *Dieu, la nature, l’homme au siècle des lumières*, Paris, Payot, 1972, p. 269.

2. Michel Serres, *La légende des anges*, Paris, Flammarion, 1993, p. 56.

3. Pierpaolo Antonello, “Paesaggi della mente. Su Italo Calvino”, *Forum Italicum*, 32 (1), 1998.



Ante a irrelevância de qualquer outro patrimônio preexistente, a natureza no Brasil assume, nos primeiros séculos após a descoberta, uma importância não muito diferente daquela da obra de arte. Ambas estão relacionadas com a história e a refletem.

O olhar humano oferece à insignificância primordial do evento natural, através de suas representações, uma interpretação semântica e o transforma em paisagem, único elemento “construído” com o qual a implantação de uma nova civilização precisou se relacionar. Entendemos “paisagem” no sentido que lhe atribui o geógrafo Claudio Greppi – “uma qualidade peculiar do espaço que tem mais a ver com o prazer estético”⁴.

Lucien Febvre, estudando o século XVI, se pergunta se o surto de uma nova sensibilidade produz as descobertas ou se o mundo novo renova seu descobridor. Para Gombrich, a pintura da paisagem estimula a descoberta do mundo. É dessa época a tradução visual do que antes era privilégio exclusivo dos textos. Michel Foucault aponta a diferença entre a paixão do século XVII pelo ver e pelo representar em contraposição à paixão renascentista pela leitura e pela interpretação dos textos⁵. Os relatos dos primeiros cronistas sobre a Baía de Guanabara⁶ oferecem uma imagem ora pobre, pecando por omissão, ora fantasiosa, deixando-se levar pela retórica a fim de impressionar o leitor e aumentar seu prestígio. O desenho, mais do que qualquer relato, mostra-se capaz de criar um ambiente simbólico, mediador e intérprete da relação com essa realidade.

A contradição, presente nos primeiros séculos de colonização, entre a atração da natureza, a ordem e o *ethos* da civilização encontra na arte da paisagem, enquanto “prazer estético”, o mediador capaz de transformar a paisagem real em paisagem ideal, graças ao imaginário do próprio autor.

A convivência do belo com o terrível, do atraente com o amedrontador, da fascinação pelo exótico com o desejo de dominação percebe-se no relato da viagem de Hans Staden ao Brasil em 1554, ao qual pertence uma das primeiras iconografias que retrata o Rio de Janeiro e seu porto. A predominância da civilização européia em contraste com o primitivismo dos hábitos indígenas é sublinhada pela colocação dos navios em primeiro plano. Como no teatro, esse é o lugar onde o autor dialoga com o espectador, expressando suas opiniões e preferências.

Na maneira de olhar e representar o Novo Mundo, coexistem ficção e realidade, atitudes utópicas e idealização. A desejada realização do homem na natureza sob a forma de paraíso parece se concretizar com a França Antártica⁷, e o francês André Thevet é um dos seus principais cronistas. Nas gravuras *A Ilha Henri*, atual ilha de

4. Claudio Greppi, “Dal paesaggio all’immagine e viceversa”, *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, n. 51, 1994.

5. Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, 1978.

6. Jean Marcel França Carvalho [org.], *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos: 1531 – 1800*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.

7. Antonio Edmilson Rodrigues Martins, “O Ato de Descobrir ou a Fundação de um Novo Mundo”, *Gávea*, n. 10, Rio de Janeiro, março 1993, p. 87.



Villegaignon, e *Ataque da Armada Portuguesa ao Forte de Coligny*, os anônimos gravadores, baseando-se em desenhos de Thevet, fazem uso da terceira dimensão de forma quase ilusionista. Ambas as imagens assinalam a passagem da topografia às vistas, mesmo sem o uso da perspectiva. O desenho, voltado para a celebração e para a divulgação dos acontecimentos, enfatiza, com a distorção proposital das proporções, elementos físicos considerados mais importantes. As fisionomias e os hábitos europeus adotados refletem uma maneira de olhar o mundo condicionada pelo próprio código de representação ou, talvez, intencionalmente, para traduzir os fatos numa linguagem mais familiar ao interlocutor europeu.

Nos mapas encomendados em 1558 pelo mesmo André Thevet, dessa vez como cosmógrafo, em que aparece pela primeira vez a denominação indígena “Guanabara”, é interessante considerar o uso que se faz do sistema de representação a fim de conquistar a confiança e o interesse do Velho Mundo pelo novo continente. A criatividade e a variedade dos sinais convencionais utilizados permitem imaginar os agrupamentos indígenas, as diversas espécies de vegetação, os cursos de água, as elevações do terreno e o articulado desenho das costas. As representações, graças às normas cartográficas, transmitem ao observador exterior a imagem tranquilizadora de uma natureza organizada e domesticada, não tão diferente do mapa de uma área rural européia, mantendo as devidas peculiaridades. Um aspecto lúdico e pitoresco é oferecido pela presença de estranhos peixes na baía, provavelmente baleias, desconhecidas para o gravador.

Os desenhistas ou gravadores, autores das primeiras imagens do Novo Mundo, na maioria das vezes, reproduziam e interpretavam desenhos, cartas ou relatos de viagem realizados por outros, introduzindo seu olhar através de interpretações geradas pela própria imaginação ou pela lembrança de paisagens herdadas.

A rica produção cartográfica influenciou o interesse pela paisagem e estimulou a percepção, desenvolvendo um novo olhar em relação à natureza. Infelizmente, neste trabalho não será possível dar conta da rica coleção de mapas que retratam a baía.

O permanente conflito, no Brasil Colônia, entre cultura e natureza faz com que, na hierarquia entre os gêneros artísticos, até o início do século XIX, a representação da paisagem não seja considerada importante, prevalecendo as imagens de arte sacra. Trechos de paisagens aparecem timidamente nos fundos arquitetônicos presentes nos antigos retratos de benfeitores de diversas irmandades, como “parergon”, elemento para emoldurar a cena⁸.

No século XVIII, as perspectivas de Leandro Joaquim mostram o primeiro olhar brasileiro que retrata a cidade e a baía. Representações dessa última são *Pesca da baleia* (fig. 1), *Visita da esquadra inglesa*, *Romaria Marítima* e *Vista da Igreja e Praia da Glória*. Abre-se um novo capítulo na pintura da paisagem brasileira, que terá seu

8. Hannah Levy, “A Pintura Colonial do Rio de Janeiro”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, 1997, p. 180.



apogeu no século XIX. Referindo-se ao Mediterrâneo, escrevia Fernand Braudel, “o mar, é preciso saber olhá-lo”. Nesse universo artístico colonial extremamente convencional, a originalidade das obras de Leandro Joaquim deriva de uma nova maneira de saber olhar o próprio mundo. Pela primeira vez, a natureza é relacionada à cultura. A baía é tratada como complemento natural da cidade, assumindo o papel de uma grande praça, lugar de encontro onde tudo acontece, desde a chegada e saída dos navios, às grandes festas e à pescaria.

A ousadia pictórica de Leandro Joaquim no distanciamento das regras “coloniais” reflete-se na renovação das paletas de cor, que permite a valorização da luz e das tonalidades desse peculiar microcosmo. Esse novo olhar faz parte de um processo de secularização e autonomia que começa a se manifestar tanto nas artes, quanto no mundo das idéias e dos costumes⁹. No início do século XIX a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, motivada pelo estabelecimento da corte portuguesa no Rio de Janeiro, traz uma inovação no universo cultural da Colônia.

A moda das viagens e a grande atração exercida pelas paisagens “exóticas”, segundo a visão romântica presente nas Academias de Belas Artes da Europa, junto aos êxitos das expedições científicas de Humboldt e, ainda, a procura por um lugar “primitivo” como reação aos primeiros impactos da revolução industrial, determinam o êxodo dos novos viajantes em direção ao Brasil. O ideal estético que está por trás da descoberta da natureza, torna a paisagem objeto de contemplação num processo que envolve a realidade filosófica, a cultura e a visão do mundo¹⁰.

Os acontecimentos mais importantes no Rio de Janeiro são a chegada da Missão artística francesa, em que artistas e naturalistas trazem consigo os cânones do neoclassicismo e, poucos anos mais tarde, a da missão científica austríaca, que introduz a ciência romântica alemã (*naturphilosophie*) junto à peculiar sensibilidade entre o pitoresco e o sublime.

Uma leitura da vista: *O Morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro*, de Nicolas-Antoine Taunay, mostra a perplexidade do artista francês ao olhar a “outra” realidade, como se seu olhar estivesse condicionado ao vocabulário herdado. Segundo a estética do “pitoresco”, a paisagem real é ajustada de modo a assumir a semelhança com uma pintura. No primeiro plano, o autor parece disfarçar-se sob a roupagem dos frades para observar de longe a cidade, numa alegoria que evidencia a distância entre a cultura e a realidade tropical. O binóculo utilizado pelo frade faz lembrar as “lentes” que, segundo Gombrich, determinam a maneira de observar e o modo de representar o que se viu. O artista não consegue submeter sua visão ao esquema rígido de divisão hierárquica dos planos. Taunay pretende atribuir à estrutura urbana colonial ainda incipiente uma ilusória “historicidade”, evidente na figuração

9. Amândio Miguel dos Santos, “Os Painéis Elípticos de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista”, *Gávea*, n. 11, Rio de Janeiro, abril 1994, p.133.

10. Raffaele Milani, *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Universale, 1996, p. 83.



dos prédios cuja arquitetura mais lembra uma cidade européia¹¹. A baía, relegada ao plano de fundo com a finalidade de dar mais profundidade ao quadro, devido à escala, entra em conflito. O grandioso perfil do Pão de Açúcar coloca em xeque a idealizada harmonia entre cultura e natureza. O comentário do escritor Blaise Cendrars nos anos 20, durante sua famosa viagem ao Brasil, teria ajudado Taunay a sair do impasse: “o que quer que eles façam com seu pequeno urbanismo, serão sempre esmagados pela paisagem”¹².

Um ano depois de Taunay, em 1817, o artista austríaco Thomas Ender retomará o mesmo ponto de observação. A visão é mais ampla, mais contemplativa. A cidade está inserida no próprio contexto geográfico ambiental. As leves tonalidades da aquarela colaboram para marcar a sucessão de planos que, do tom mais escuro do jardim, passa ao trabalho mais detalhado na área da cidade, construída por volumes essenciais, até chegar à clareza da luz que caracteriza a baía, em que não mais se percebe o limite entre o céu e o mar. Os permanentes contatos com os naturalistas da Missão Austríaca, influenciados pela escola de Humboldt, e o espírito pitoresco desenvolvido nas viagens precedentes ensinaram a Thomas Ender, como ele mesmo afirma em sua autobiografia, a “observar primeiro a natureza”¹³.

O cenário da Baía de Guanabara convida o olhar a priorizar as vistas panorâmicas que, inspiradas nos cânones acadêmicos europeus, surpreendem pela escala e pela variedade dos acidentes geográficos que predominam na cena, roubando lugar ao contexto urbano.

No panorama aquarelado circular de Emeric Essex Vidal, as costas e, por trás, o anfiteatro das montanhas são reduzidos a um perfil definido quase só pelo contorno, inspirado no desenho convencional das cartas náuticas. A baía, onde se destaca a elegante esquadra de navios, vista como através de um filtro rosa, levemente amarelado, que elimina qualquer diferença de cor entre o mar e o céu, transforma-se num cenário quase irreal. O panorama circular afirma a definitiva “teatralização” de um modo de representar¹⁴.

Rugendas, sensível observador, quase científico na descrição tanto dos elementos naturais quanto dos construídos, retoma o motivo do perfil na litografia *Vue de Rio de Janeiro, Prise de la Rade*. O uso da luz e seu reflexo nas águas permite sublinhar a relação entre as montanhas, o céu, o mar e a cidade, num clima de imobilidade e silêncio. Os barcos, elementos de referência dos diferentes planos, contribuem para conferir peculiaridade ao lugar. A paisagem transforma-se, pela visão romântica do autor, num lugar ideal onde é possível encontrar a harmonia entre o homem e a natureza.

11. Carlos Zilio, “O Centro na Margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira”, *Gávea*, n. 10, Rio de Janeiro, 1993, p. 40.

12. Cecília Santos dos Rodrigues; Margareth Pereira da Silva e Vasco Caldeira Romão, *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo, Tessela-Projeto, 1987, p. 71.

13. Robert Wagner, *Thomas Ender no Brasil. 1817–1818*, Áustria, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt Graz, 1997, p. 33.

14. Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo Visione e Paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, p. 159.



O panorama do Rio de Janeiro do artista chinês Sunqua (Sun Qua), constituído originariamente por quatro painéis, destaca-se pelo preciosismo gráfico que alcança a perfeição de uma miniatura na descrição da cidade. As técnicas pictóricas utilizadas criam uma luminosidade quase artificial, que permite explorar diferentes tonalidades nas cores do céu e seus reflexos na água. O olhar dos pintores, ao se defrontar com a beleza inquietante da baía, reencontra lembranças de vistas anteriores presentes em sua memória, que integram e enriquecem sua linguagem. Referência às vistas românticas da Baía de Nápoles (Séc. XVIII-XIX) são evidentes na tela *Rio de Janeiro* de Alessandro Ciccarelli (1811-1879), pintor napolitano (fig. 2).

Um certo rigor acadêmico na composição – em que o Pão de Açúcar parece substituir o Vesúvio – e a textura cromática com uma paleta de cores mais mediterrâneas lembram, na obra do pintor Alessandro Ciccarelli, que representa a baía ao pôr do sol, evidentes reminiscências da escola paisagística napolitana.

Na vista da baía de Debret, assim como na vista da entrada da baía de Rugendas, muda a posição do olhar, mudam as atitudes dos artistas que se deixam seduzir pela grandiosidade da escala, inusitada para o padrão europeu. Não existe mais a janela renascentista por onde olhar um pedaço limitado de mundo, desapareceu o primeiro plano onde colocar figuras ou cenas para servir como intermediárias entre o autor e o espectador. A visão é de um universo quase primordial, em que a divisão entre a terra e a água é ainda confusa. À arte, enquanto representação privilegiada do mundo para registrar a composição da peculiaridade de acidentes geográficos, só resta a alternativa de reproduzir o jogo de relações de um mundo ideal. A vôo de pássaro, as normas da vista se adaptam à multiplicação *ad infinitum* dos planos, nessa sucessão contínua de terras, águas e céu, em que a falta de cores torna ainda mais grandiosa a imagem apenas delineada pela preciosa delicadeza do traço.

A paisagem do Rio de Janeiro parece convidar a vista do alto de seus morros. Na segunda metade do século XIX, invertem-se os papéis. O embelezamento e o rápido crescimento da cidade fazem dela o principal objeto das vistas, enquanto a baía passa a ser olhada como tela de fundo do cenário. O que, para Taunay, era imaginário, torna-se real. Chegam os primeiros barcos a vapor registrados por De Martino. A produção de ilustrações da baía naquele final de século é muito grande em virtude da demanda e da resposta comercial, tanto no país quanto no exterior. A quantidade prejudica a qualidade. O olhar dos artistas se torna embaçado, a paisagem é simplesmente reproduzida segundo cânones acadêmicos, à guisa de cartões postais.

Nesse clima, destacam-se algumas vistas de Castagneto, as “pessoais”. Através de fortes pinceladas, o artista constrói o seu mundo imerso na luminosidade da forte luz tropical. As telas transmitem sua comunicação emotiva com a realidade, trazendo uma inovação em direção a uma sensibilidade moderna.

Na arte moderna, muda a relação entre natureza e cultura. Nas marinas de



Pancetti, é possível perceber que o olhar do autor poussa na paisagem à procura de sua pintura, não mais de uma imagem “exótica”¹⁵.

A baía que obrigou, durante séculos, tantos observadores a exercitarem seu olhar, passou, nesse século, a ser o objeto privilegiado do olhar de um novo viajante, um arquiteto atraído pelas suas formas, pela peculiaridade e grande potencialidade de seu espaço e, enfim, pela vontade de se apropriar dela. Le Corbusier, em 1929 e em 1936, mapeia o Rio como um “conquistador” que deseja submeter a paisagem a fim de destacar sua “magnificência”¹⁶. Em suas anotações, a baía está sempre presente, vista a partir do mar e das montanhas, elemento-chave dos que se desenvolvem inspirados em suas curvas. Os desenhos que reproduzem a baía têm a pureza do olhar maravilhado dos antigos viajantes e toda a potência do construtor do novo. A intensa sensibilidade se exprime nos traços essenciais dos numerosos esboços em que, retomando a intuição de Leandro Joaquim com uma nova ousadia, propõe reavivar a relação narcisista da cidade com a baía. A forte percepção dessa paisagem dá coragem a Le Corbusier para penetrá-la com edifícios-viadutos, que contornam, entram e saem de seus relevos. Essa relação passional pode ser resumida em uma anotação sua: “é necessária uma permanente ‘negociação com a paisagem’ para defender essa última”.

Utópica representação de lugares sonhados para alguns, a paisagem real da Baía de Guanabara confunde-se com a paisagem ideal na memória de seus habitantes que, durante mais de 500 anos, tiveram-na como pano de fundo de sua história e que hoje a assumem com a força de arquétipo do próprio imaginário social.

O grande olho sibilino e narcisista desenhado por Oscar Niemayer – em que se refletem o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, o mar, a baía e os barcos – mostra como a força desse cenário permanece e oferece, ainda, espaço para sua contínua renovação.

15 Carlos Zilio, *op. cit.*, p. 49.

16. “Na verdade, a cidade do Rio de Janeiro não existe ainda!” Frederic Arnoult, “Le Corbusier anota”. In: *Le Corbusier. Rio de Janeiro. 1929–1936*, Paris, Yannis Tsiomis Editor, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998, p. 117.