

# O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no século XIX

Claudia Valladão de Mattos  
UNICAMP/CBHA

## **Resumo**

Como parte da revisão do campo de estudos da história da arte, iniciou-se a algumas décadas um processo de redefinição das relações entre pintura de paisagem e poder. Tomando como ponto de partida o tema da representação do enfrentamento entre homem e natureza e levando em consideração essas novas tendências da historiografia, o presente trabalho realizará um estudo de algumas telas realizadas no Brasil ao longo do século XIX.

## **Palavras-chave**

pintura de paisagem, política, século XIX.

## **Abstract**

As part of a revision of the field of art history interpretation, the relation between landscape painting and power also stated to be reevaluated. Using as point of departure the theme of the confrontation between man and nature, and taking the new tendencies of art historiography into account, this paper proposes a study of some landscape paintings created throughout the Nineteenth century in Brazil.

## **Keywords**

landscape painting, politics, 19th century.

Nas narrativas tradicionais da História da Arte o gênero da pintura de paisagem freqüentemente aparece como protagonista principal do processo de condução da arte a uma esfera autônoma e auto-referente, caracterizada como própria da história da arte ocidental. O presente ensaio tem como objetivo lançar um ponto de interrogação sobre a idéia da pintura de paisagem como o campo por excelência da fruição puramente estética. Partindo da discussão metodológica proposta pelo historiador da arte Tom Mitchell em seu livro *Landscape and Painting*<sup>1</sup>, procuraremos apontar para a necessidade de uma revisão dos discursos sobre pintura de paisagem, de forma a tornar a compreensão deste gênero mais rica e complexa.

Na introdução de seu livro, Tom Mitchell afirma que o objetivo de seu empreendimento é “transformar a ‘paisagem’ de um nome em um verbo”, ou seja, desenvolver um modelo mais abrangente do campo da pintura de paisagem que “perguntaria não apenas o que pintura de paisagem ‘é’ ou ‘significa’, mas o que ela *faz*, como ela funciona enquanto prática cultural.”<sup>2</sup> Trata-se aqui de atribuir um papel ativo à pintura de paisagem como instrumento de poder. Tal poder é derivado, em primeira instância, de sua capacidade de “passar por natureza”, de ser o *locus* de naturalização de determinadas relações sociais. Ou seja, o fato da paisagem encenar-se como espaço despovoado de relações humanas, tornou-a o local privilegiado para a naturalização dessas mesmas relações.

Mitchell propõe um novo modelo para a análise da pintura de paisagem que enfatiza sua condição de representação em “segunda potência”, deixando entrever sua ligação seminal com o campo do simbólico.<sup>3</sup> 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

---

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

2 Mitchell, op.cit., p.1.

3 Ao buscar um modelo teórico capaz de auxiliar na compreensão do funcionamento do campo da pintura de paisagem, Tom Mitchell traçou uma analogia com o esquema proposto por Lacan para descrever o local do trauma. Acompanhando a certa distância a divisão proposta por Lacan entre os campos do “real”, do “simbólico” e do “imaginário”. Cf. Mitchell, op.cit. p. X e XI.

um *medium* legítimo de representação, onde são inscritas relações de poder.<sup>4</sup>

\*\*\*

O convite de Tom Mitchell a olharmos os contextos políticos e sociais específicos e as relações de poder implícitas nas representações da paisagem, pode, a meu ver, auxiliar no aprofundamento de nossa compreensão da pintura brasileira do século XIX. Apesar do crescente interesse que esta produção tem provocado entre estudiosos da arte no Brasil, particularmente na última década, a tendência desta historiografia é a de abordar a obra em sua relação, sem dúvida fundamental, com o sistema das artes – a Academia de Belas Artes, as Exposições Gerais, etc. –, dedicando pouca atenção à inserção dos artistas e de suas criações, no contexto político e social mais amplo. Desta forma, as possíveis relações entre a pintura de paisagem do XIX e debates exteriores ao campo da arte permanecem em grande parte não analisadas.

O presente artigo procurará apontar para as novas possibilidades de interpretação que se abrem para o estudioso que desenvolve uma sensibilidade para os contextos de produção da obra, através da análise de um tema maior da produção do século XIX no Brasil, a saber, o enfrentamento entre homem e natureza. Ao longo do século XIX, esta relação foi representada de formas diversas, sempre atrelada a importantes debates políticos e transformações sociais específicas. Aqui, nos ateremos a três exemplos diacrônicos, que, espero, servirão para pontuar a importância dessas questões para a compreensão do lugar da pintura de paisagem no século XIX.

Ainda que, de uma forma geral, a literatura não atente para os contextos políticos específicos inerentes às representações do enfrentamento entre natureza e homem no contexto da pintura de paisagem do século XIX, existe, sim, um conjunto de obras onde este tema já foi plenamente reconhecido. Trata-se da representação, competentemente analisada por Lilia Schwarcz em seu livro *As Barbas do Imperador*, do Imperador D. Pedro II e de sua família em meio ao império tropical, um verdadeiro “topos” da pintura de re-

---

<sup>4</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.



**Johann Moritz Rugendas**  
Retrato de D. Pedro II, 1846  
100 x 79 cm, óleo s/tela  
Rio de Janeiro.

**Felix-Émile Taunay**  
Vista de um mato virgem que se  
está reduzindo a carvão, 1843  
134 X 195 cm, óleo s/ tela  
MNBA, RJ.

trato de corte de meados do século XIX no Brasil.<sup>5</sup> O “Retrato de Dom Pedro II”, pintado pelo austríaco Johann Moritz Rugendas em 1846 (fig. 1), é um excelente exemplo do uso político da paisagem no contexto da construção da imagem do Imperador D. Pedro II e de seu império. O quadro apresenta o jovem D. Pedro II rodeado por bromélias, orquídeas e palmeiras tropicais e vestido em seu uniforme militar. A mata virgem, de aspecto selvagem, parece abrir passagem de bom grado para a figura central do monarca, cuja grandeza é pontuada pela coluna dórica que se eleva à direita do quadro. Por trás da coluna, à distância, vemos o Palácio de São Cristóvão, erguendo-se em direção a um céu tranqüilo de primavera. A perfeita integração entre edifícios clássicos e natureza tropical é apresentada como metáfora do poder civilizador do monarca.

A mesma idéia de uma natureza igualmente grandiosa e civilizada aparece no desenho “Floresta Brasileira” (1853) de Manuel Araújo Porto Alegre. Como diz Letícia Squeff em seu artigo sobre a obra, Porto Alegre dá ao seu quadro uma estrutura de “jardim botânico”, onde dois bons amigos (provavelmente o pintor e Ignácio Dias Pais, proprietário da fazenda São Pedro, retratada no quadro) passeiam tranqüilamente entre uma natureza exótica, luxuriante e “civilizada, uma imagem que estava em sintonia com o projeto do Império”<sup>6</sup>.

Exatamente nos anos em que a imagem do Brasil estava sendo construída através do “topos” da harmonização entre natureza tropical e civilização européia, um outro artista, também ligado à corte, pintou um quadro de grande originalidade, que propunha uma leitura muito diferente da questão do enfrentamento entre homem e natureza, utilizando-se do tema para posicionar-se em relação a políticas muito diferentes.

Trata-se do artista Félix Émile Taunay, que em 1843 pintou um quadro intitulado “Vista de um Mato Virgem que se está reduzindo a carvão” (fig. 2), que hoje faz parte do acervo do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. 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 vir-

5 Lilia Moritz Schwarcz, *As Barbas do Imperador, D. Pedro II um monarca nos trópicos*, São Paulo: Cia das Letras, 1998.

6 Letícia Squeff, “Floresta Brasileira de Araújo Porto Alegre”, in: *Nossa História*, ano 2, n. 18, abril de 2005, pgs. 26 a 31.

gem aparece em todo 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.<sup>7</sup> 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 conseqüências nefastas da destruição ambiental causada por atividades agrícolas, algo não considerado em interpretações anteriores.<sup>8</sup>

Além de ser diretor da Academia, Taunay era também membro fundador da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIM) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o que o situava no centro das discussões referentes aos projetos políticos do Império. Neste contexto, exatamente na década de 1840, desenvolveu-se em ambas instituições um intenso debate sobre formas efetivas de promover o emprego de técnicas agrícolas mais modernas, acompanhado de uma forte crítica aos meios arcaicos ainda empregados no Brasil (e associados à escravidão), que, de acordo com muitos intelectuais, destruíam de forma irreversível o patrimônio natural do país. Neste mesmo período, começa também a ser votada a primeira lei de terras do país. Sendo a família Taunay também proprietária de uma plantação de café na Tijuca, vários de seus membros acompanhavam tal debate de perto. Um dos irmãos de Félix Émile, Carlos Taunay, interessou-se particularmente por tais questões, escrevendo um *Manual do Agricultor Brasileiro*, no qual dedicava longas passagens às conseqüências da destruição das matas nativas, em especial nas regiões em torno do Rio de Janeiro. Este livro nos parece uma fonte de extremo valor para analisarmos o quadro de Félix-Émile Taunay. Cotejado com ele, a pintura deixa de ser apenas uma alegoria genérica do enfrentamento entre homem e natureza, para tornar-se

7 Ver por exemplo, Luciano Migliaccio, *A Arte do Século XIX*, catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo: Fundação Bienal, 2000, p. 76.

8 Uma análise detalhada desta obra e de seu contexto de produção e recepção pode ser encontrada em: Claudia Valladão de Mattos, “Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix Émile Taunay”, in: Ana Tavares, Camila Dazzi e Arthur Valle (org.), *Oitocentos. Arte Brasileira do Império e da Primeira República*, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes UFRJ, 2008, p.493-499.

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 batalha de política ambiental no Brasil, que, surpreendentemente, terminou vitoriosa, ao menos momentaneamente, com o início do reflorestamento da Tijuca, em 1862.

O terceiro e último exemplo que pretendo discutir, pertence ao período da passagem do século XIX para o XX. Trata-se de uma série de representações da derrubada das matas nativas na região sul do Brasil, pintadas pelo artista Pedro Weingärtner. Se a pintura de paisagem de Félix Emil Taunay pode ser considerada uma exceção no contexto das representações “românticas” das florestas tropicais brasileiras, o mesmo não pode ser dito de Weingärtner.

A partir dos anos de 1870, sob a influência de autores estrangeiros, como Taine, Buckle e Renan, uma nova narrativa sobre o enfrentamento entre homem e natureza começa a ser construída por uma parcela da intelectualidade brasileira que, de uma forma geral, encontrava-se insatisfeita com os rumos do império e tinha simpatias pelo ideal republicano. A imagem da natureza selvagem, mas benevolente, apaziguada pela presença civilizadora do império português aqui instalado, começa, nesse contexto, a ser substituída por uma natureza indomável, que transforma o homem brasileiro em um ser rude, incapaz de civilização. A mediação entre esses dois modelos representativos foi realizada, de acordo com Luciana Murari, pela visão de uma natureza excessivamente abundante, que transformava seus habitantes em seres preguiçosos e indolentes, visão defendida por exemplo, por Capistrano de Abreu e Oliveira Viana.<sup>9</sup>

A obra que marca a transição da idéia de uma natureza abundante, mas excessivamente benévola, para uma visão de uma natureza hostil e agressiva, a ser vencida, é coincidentemente, o livro *A Retirada da Laguna*, de Alfredo Taunay, o Visconde de Taunay, filho do nosso Félix Émile Taunay, citado acima. O livro de cunho autobiográfico, narra a sua tentativa, à frente de um dos batalhões do exército brasileiro durante a Guerra do Paraguai, de atingir o território inimigo pelo norte, atravessando o que são hoje os estados de Minas, Goiás e Mato Grosso. Ao longo do percurso, a natureza intrans-

---

9 Luciana Murari, *Tudo o mais é paisagem: representações a natureza na cultura brasileira*, tese de doutorado, FFLCH-USP, 2002.

ponível do sertão brasileiro leva a baixas significativas de homens, obrigando Taunay a planejar a retirada de seu exercito, a partir da fazenda Laguna, na fronteira do Paraguai, para o Rio de Janeiro. Ao longo do romance, a guerra contra os paraguaios transforma-se em uma guerra contra a natureza. Ao partir para a missão de conquista do Paraguai, Taunay pretendia utilizar seu conhecimento estético para explorar as paisagens desconhecidas do Brasil. No entanto, nas palavras de Luciana Murari “a concepção da natureza como objeto estético e como matéria de notação e esquadrinhação acabou, no decorrer da obra, suplantada por uma imagem do mundo natural como um conjunto de forças contrárias, violentas e opressoras, dotadas de um intenso e oculto potencial de aniquilação.”<sup>10</sup>

Ao final do século XIX, conviviam as representações do brasileiro, por um lado, como ser indolente e preguiçoso, dependente das exuberâncias dos trópicos, e por outro, como rude, filho de uma natureza selvagem e ameaçadora, como aquela encontrada no interior do país. Nesse contexto, o Estado inicia sua política de substituição da mão de obra escrava pela mão de obra imigrante e o imigrante passou a ser visto como o agente capaz de ajudar a superar a condição inferior do país. Vistos como trabalhadores disciplinados e persistentes, eles eram representados no imaginário nacional como uma espécie de contraponto ao brasileiro indolente. A narrativa do enfrentamento heróico das condições adversas da natureza brasileira por parte dos imigrantes italianos e alemães que chegaram nas últimas décadas do século XIX, passava assim, também pelo tema da guerra entre natureza e homem, tendo a derrubada como um episódio central. Em seu romance *Canaã*, por exemplo, Graça Aranha descreveria a queimada como uma espécie de rito de passagem e purificação da terra, que a tornaria apta a receber os imigrantes. A associação entre o fogo e a chegada da modernidade, implícita nesta idéia, era uma visão comum na época.<sup>11</sup>

Em minha opinião, devemos ver a série de quadros de Pedro Weingärtner ligados ao tema da derrubada da mata, como a tomada de posição do artista com relação a este importante debate sobre a imigração. Observando atentamente esta série de obras, fica evidente que o artista adota como modelo o quadro de Félix Émile Taunay, discutido acima, que ele certamente conhecia bem, uma vez que trabalhara como professor de desenho da Academia de Belas Artes na década de 90.

---

<sup>10</sup> Murari, op.cit., 173.

<sup>11</sup> Idem, p.273.

Um dos primeiros quadros de Weingärtner sobre a derrubada das florestas nativas é “Vida Nova”, pintado pelo artista em 1893, após uma viagem que realizou pelo interior do Rio Grande do Sul, sua terra natal, e por Santa Catarina. O quadro representa o vilarejo de Nova Veneza em Santa Catarina, uma colônia de imigrantes italianos recém instalada. Inspirando-se em Taunay, Weingärtner estabelece um campo narrativo, constituído pela tensão entre universo humano e floresta. A história constrói-se a partir do fundo, em direção aos primeiros planos da obra, narrando o processo de derrubada da mata virgem e instalação da pequena colônia de imigrantes. Em primeiro plano, como ponto de chegada desse relato, encontramos uma cena doméstica. Ao centro, uma mãe, vestida em trajes italianos, cuida de suas crianças, enquanto supervisiona o fogo sobre o qual a refeição da família cozinha. À esquerda do quadro, o marido trabalha na pequena horta da casa, de onde provém parte de seu sustento. Em contraste com o discurso de Taunay, que denunciava a derrubada da mata como um mal irreparável, provocado em grande parte pelo efeito nocivo do trabalho escravo, Weingärtner retrata o enfrentamento da natureza como a condição *sine qua non* para o florescimento de uma civilização moderna. No centro do quadro, Weingärtner expõe cuidadosamente os sinais da cultura superior dos europeus, ao desenhar na cidade ainda em construção, uma larga avenida central e ao descrever em minúcia as técnicas de construção das residências, que deveriam substituir as tradicionais choupanas dos brasileiros.

Evidentemente, uma tal representação da paisagem do sul do Brasil, convinha às elites e principalmente ao governo, que encontrava nela uma verdadeira propaganda de seu projeto de colonização do sul. Não é surpreendente, portanto, que em 1898, durante sua visita ao ateliê do artista em Roma, o presidente Campos Salles procuraria comprar outra obra do artista, de tema semelhante: “Tempora Mutantur”, obra esta que acabou sendo adquirida pelo governo do Rio Grande do Sul, transformando-se em verdadeiro símbolo da identidade do Estado.

Em “Tempora Mutantur”, Weingärtner retoma novamente o tema do enfrentamento entre homem e natureza. Porém, à diferença do quadro anterior, que retrata uma malha urbana já instalada no seio da floresta, este quadro concentra-se no tema da própria derrubada, descrevendo a terrível resistência posta pela natureza brasileira ao trabalho quase heróico dos imigrantes. A cena da fronteira entre natureza e cultura, que se encontrava ao fundo em “Vida Nova”,



**Pedro Weingartner**

A morte do lenhador, 1924

óleo s/ tela, 50 x 100cm

col. Fadel, RJ

move-se para o plano médio da obra. Uma série de troncos plantados em meio ao terreno arado e pronto para ser semeado, enfatiza a resistência da natureza tropical à obra civilizadora dos imigrantes. Cansado, o casal em primeiro plano apresenta um aspecto melancólico, talvez refletindo sobre seu destino. A esposa ainda jovem observa as bolhas deixadas pelo trabalho duro em suas mãos. Aquela terra inóspita, habitada por tropeiros e brasileiros rudes, se transformará em um espaço de civilização, através do esforço dessas pessoas simples. O grupo de troncos ao centro do quadro, torna-se um elemento narrativo fundamental nesta obra e ele será repetido algumas vezes por Weingärtner.

O tema da luta entre homem e natureza conhece também um estranho desdobramento na obra de Weingärtner ainda nos anos de 1890. Em dois quadros do período, o artista associa inequivocamente a derrubada da mata à realidade da Guerra (provavelmente uma referência à Guerra Federalista, assistida de perto pelo artista durante sua viagem ao Rio Grande do Sul na década de 90). Em “Cena de Guerra” (1894), vemos em primeiro plano, quatro figuras, uma mulher amarrada a um tronco, seu marido morto ao chão, uma criança agarrada às suas saias e um homem idoso caído ao chão em lamento, enquanto ao fundo o fogo queima sua propriedade. Por todo lado vemos troncos de árvores espalhados pelo chão e ao fundo a mata virgem, criando um estranho paralelo entre a luta de desbravamento da terra e a luta política pela terra. Um segundo quadro explicita ainda mais esse paralelo. Trata-se da obra “A derrubada” (1894), na qual a figura da mulher acorrentada é isolada em primeiro plano e posta contra uma cena de derrubada da mata. Seria metáfora de uma possível vingança da natureza? Não podemos saber. A imagem da natureza que se vinga e vence seu adversário, o colono, está no entanto presente em outra obra singular do artista: “A Morte do Lenhador” (fig. 3). Recuperando novamente o mesmo cenário de “Tempora Mutatur”, o artista retrata um lenhador morto, rodeado de urubus. Imaginamos que esta figura tenha empregado até sua última gota de vida na luta de desbravamento da natureza selvagem, por fim, porém, sucumbindo a ela. Esta obra, pintada em 1924, já em idade avançada, pode significar uma possível revisão do otimismo que o artista demonstrava com relação às políticas de imigração durante os anos 90.