

**ROMÂNTICA SUBLIMIDADE: FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD E A
CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM NO BRASIL OITOCENTISTA**

Gustavo Ferreira de Oliveira

Mestrando em História Social pela PUC-SP

gustavodeoliveira7@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho busca analisar de forma concisa, a questão de como a arte engendra aquilo que concebemos por paisagem. Para tanto, buscamos apresentar a produção do viajante francês François-Auguste Biard, que no Brasil esteve em meados do século XIX. Procuramos evidenciar na produção de Biard, as heranças artísticas que ajudaram o pintor a erigir seu olhar, produzindo então obras da paisagem natural do Império Brasileiro.

Palavras-chave: Arte. Paisagem. Representação.

A paisagem, segundo Alain Roger, é uma construção cultural. Na obra *Breve tratado del paisaje* (2007), o filósofo francês nos diz que a arte ajuda a construir um olhar “pitoresco”, por assim dizer; engendrando aquilo que seria concebido como paisagem. Dessa forma, a arte não é mera imitação da natureza, sendo essa última, uma construção também do campo cultural. Para elucidar sua problemática, Roger nos apresenta o famoso aforismo proferido por Oscar Wilde: “A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida” (2007, 18). Para Alain Roger, a natureza

[...] Não é uma mãe fértil que nos deu vida, mas sim uma criação de nosso cérebro: é a nossa inteligência que dá vida à natureza. As coisas são porque as vemos; e a receptividade, assim como a forma de nossa visão, dependem das artes que nos influenciaram. (ROGER, 2007, p. 18-19) [tradução nossa]

Para iluminar sua linha de raciocínio, Roger traz à tona vários exemplos de como a esfera artística edifica aquilo que concebemos como uma *paisagem natural*, criando então o “gênio do lugar”; entre seus vários exemplos, podemos destacar o parecer de paisagem natural que temos da montanha francesa Sainte-Victoire graças às obras de Cézanne, como vemos em:

[...] devemos ao *gênio* de Cézanne, a Sainte-Victoire, sua ‘inspiração’, sua artealização do país em paisagem. Na auto-estrada A8, que atravessa o maciço, somos encorajados, por meio de cartazes, a admirar a Sainte-Victoire e as ‘Paisagens de Cézanne’, nos falam do gênio do lugar, como se, sem esta referência, a paisagem corresse risco de cair na indiferença – nulidade do país, lugar sem gênio –. Outro sinal revelador: a Sainte-Victoire, não há muito devastada por um incêndio, será restaurada ‘a lá Cézanne’, como um quadro, tal como, em definitivo, Cézanne a modificou em si mesma... De uma artealização (*in visu*) para outra (*in situ*). (ROGER, 2007, p. 27) [grifos do autor] [tradução nossa]

A problemática central da obra de Alain Roger, é a questão de como a obra de arte ajuda a construir o *olhar*, no qual o mesmo é influenciado e está sempre saturado por modelos: literários, cinematográficos, televisivos e publicitários, e, segundo ele, o

mesmo acontece com a paisagem, “um dos lugares privilegiados, onde se pode verificar e medir este poder estético” (2007, p. 20).

É a partir desse pressuposto de que a arte constrói a paisagem, nos moldes estabelecidos por Roger, que passaremos a analisar e compreender tal pressuposto em algumas obras do artista-viajante francês François-Auguste Biard, que viajou pelo Brasil em meados do século XIX.

François-Auguste Biard (1799-1882), esteve no Brasil entre 1858 e 1859. Durante sua permanência no Império Brasileiro, pintou retratos do D. Pedro II, viajou pela província do Espírito Santo e navegou pelos rios Madeira e Negro. Após sua volta à Europa, ele editou e publicou seu diário de viagem em forma de livro, intitulado *Deux années au Brésil* (1862), também pintou algumas telas referentes ao período em que aqui esteve.

Ao analisar *Deux années au Brésil*, Ana Lucia Araujo, na obra *Romantismo Tropical* (2017), compara o livro de Biard com os escritos produzidos por Hans Staden (1525-1576), a autora apresenta a semelhança entre os dois, pois ambos são, em suas obras, espectadores/narradores e ao mesmo tempo, protagonistas em seus relatos. Araujo nos diz que a construção da narrativa em Biard, difere de outros relatos de viagem de maneira geral, a característica cômica e aventureira perpassa toda sua obra (2017, p. 99).

Quando trabalhamos com literatura e iconografia de viagem, devemos ter em mente que esses documentos são representações feitas em um momento específico e para um determinado público.

Essas representações da sociedade estão diretamente relacionadas com a posição política, religiosa, instrução/formação do viajante, o que define a forma como ele concebe a sociedade que analisa e descreve, à qual não pertence. Segundo Roger Chartier, na obra *A História Cultural* (2002), “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico, fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (1990, p. 17).

Sobre a temática das representações, o sociólogo americano Howard Becker em *Falando da sociedade* (2009), afirma que “uma “representação” da sociedade é algo que alguém nos conta sobre algum aspecto da vida social” (2009, p. 18). Então as representações constituem um lugar e momento específico e não possuem uma neutralidade, portanto “quando fazemos um relato sobre a sociedade, nós fazemos para alguém, e a identidade desse alguém afeta o modo como apresentamos o que sabemos e o modo como os usuários reagem ao que lhes apresentamos” (2009, p. 23).

A forma como o viajante concebe e representa a sociedade, também se encontra evidenciado na sua produção iconográfica. Sobre a produção iconográfica e os relatos dos viajantes, Ana Maria Belluzzo, já na Introdução do volume I da obra *O Brasil dos Viajantes* (1993), afirma que

A iconografia dos viajantes oferece uma história de pontos de vistas, de distâncias entre observações, de triangulações do olhar. Mais do que enxergar a vida e a paisagem americana, leva a focalizar a espessa camada de representação. Evidencia versões e não fatos. O interesse que a contemporaneidade encontra no reexame da contribuição dos viajantes que passaram pelo Brasil é um reconhecimento de que eles escreveram páginas fundamentais de uma História que nos diz respeito. Uma grande motivação para estudar o legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus está na possibilidade que oferecem de rever o Brasil. Mas, como estigma, essas obras só podem dar a conhecer um Brasil visto por outros. O olhar dos viajantes espelha também a condição de nos vermos pelos olhos deles. As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da *identidade* européia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro. (BELLUZZO, 1999, p. 13) [grifos da autora]

A fala de Belluzzo, supracitada, nos lembra que devemos ter um certo cuidado quando trabalhamos com relatos e imagens dos viajantes, pois eles evidenciam “versões e não fatos”, apresentam as formas como “as culturas se olham e olham as outras”. Essa literatura de viagem possui um caráter distinto, ao mesmo tempo em que

relata fatos verdadeiros, é também uma produção ficcional do viajante, que mistura realidade e ficção, carregando dessa forma um caráter que oscila¹. Sobre os apontamentos de Belluzzo, encontramos na obra de Amilcar Torrão Filho, intitulada *A arquitetura da alteridade* (2010), subsídios para melhor compreensão do lugar em que a literatura de viagem ocupa enquanto fonte histórica, mais especificamente no capítulo *Imago Mundi*, o autor apresenta as definições e características do gênero da literatura de viagem. Belluzzo nos diz que as produções dos viajantes “fazem parte da identidade europeia”, sobre essa identidade europeia, Torrão Filho aponta que

Este desejo de perscrutar outros mundos, sobretudo de forma mais “científica” a partir do século XVIII, teria nascido de uma consciência de si por parte da Europa, que para seu próprio estudo necessitava de comparações e descrições, de uma imagem de alteridade que lhe definisse a própria identidade. “O que importava, sobretudo era apresentar um homem distinto ao da civilizada Europa, base a partir da qual especular vantagens e defeitos da própria cultura”. Este interesse estaria matizado, para González, por um misto de exotismo, curiosidade científica e interesses materiais concretos por parte dos Estados europeus, naturalistas e viajantes. O espaço descrito, ao ser traduzido revela, também, o espaço de quem vê e conta; sendo lugar além-fronteira o mundo que se conta reflete a diferença em relação ao mundo em que se conta, e quanto mais diferente e particular, quanto mais oposto e comparável por meio da inversão, mais verossímil será a sua descrição. (TORRÃO FILHO, 2010, p. 55-56)

Outro ponto que merece uma especial atenção, é o fato de que, viajantes, como por exemplo, Debret, Rugendas, Martius e Spix – guardadas suas especificidades – preocuparam-se, de maneira geral, em levantar dados sobre: a população local, a história do Brasil, condições climáticas, condições econômicas, etc. Já Biard, pouco se preocupou em transmitir a seu leitor essas informações, o pintor preocupou-se muito

¹ Oscila também na forma em que concebe o “outro”, Torrão Filho nos diz que este “desconhecido, espelho da identidade do viajante, é projetado em imagens que oscilam entre o inferno e o paraíso, ora exemplo de organização utópica e perfeita, ora espaço da barbárie, que deve ser conquistada e civilizada” (2010, p. 56).

mais em narrar suas aventuras e desventuras no Império Brasileiro, à procura de seus modelos indígenas ideais e sua busca “utópica” em seu “encontro com a natureza”.

Há uns dois meses vinha tentando penetrar pela mata virgem que ainda não conhecia, mas não o pudera realizar até então devido aos charcos que se haviam formado com as chuvas copiosas. Um verdadeiro lago. Tornava-se necessário esperar que êle secasse aos poucos à medida que os aguaceiros cessassem de todo. O que eu tinha visto, em matéria de matas, até aquela data, – exceto a paisagem do dia de minha chegada – não me parecia muito interessante. *Faltava-lhe o que quer que fôsse de grandioso*. Afinal chegou o dia em que pude prosseguir nas minhas excursões; reuni provisões para a jornada. Meu livro de esboços, chumbo, pólvora, tudo em bom estado, e os frascos para guardar insetos. Uma sacola ia repleta do que me pudesse ser necessário. Pus-me a caminho ao nascer do sol. As águas tinham baixado sensivelmente [sic] e eu só as sentia até metade das coxas. Pela primeira vez, após 10 meses de minha partida de Paris [sic], *via realizado completamente meu sonho*. Ao iniciar êste livro fiz uma comparação entre *a coragem* que é mister ter para deixar os entes que nos são queridos e a que precisa possuir *diante dos riscos prováveis em certas viagens*; dêste modo, *eu me senti bem mais isolado nas ruas de Paris do que no meio dessas matas sem saídas, sem caminhos traçados, onde a cada passo poderia me defrontar com um mau encontro, onde poderia me perder para sempre*. Não me é nada fácil exprimir as emoções experimentadas nessa ocasião: era *um misto de admiração, de espanto, talvez tristeza*. *Como me reconhecia pequeno em face dessas árvores gigantescas que têm quase a idade do mundo!* Assaltva-me uma ânsia de desenhar tudo aquilo e *não me achava calmo bastante* para iniciar a pintura. (BIARD, 1945, p. 86-87) [grifos meus]



Figura 1: F. Biard – *Primeira excursão em uma floresta virgem* (1862)

Podemos constatar acima, tanto no relato de Biard ao seu primeiro encontro com uma “floresta virgem” – quando o mesmo passava pela Província do Espírito Santo – como na gravura em que ilustra a cena, características de um pensamento romântico, de um “espírito aventureiro” e de traços que nos remetem ao sublime. Passaremos então a analisar esses componentes. No trecho em que o pintor narra as sensações de quando se deparou com a entrada da mata virgem, ele nos diz que esse encontro causou “um misto de admiração, de espanto, talvez tristeza” e diz que se “reconhecia pequeno em face dessas árvores gigantescas que têm quase a idade do mundo”; devido ao encontro, desejou pintar a cena contemplada, porém, o artista não se “achava calmo² bastante”, temos nessas passagens, referências claras ao sublime, pois nelas se expressam: a grandeza da natureza em relação ao homem, o “ambiente hostil” e a sensação de

² Angus Fletcher em *Allegory* (1986), ao aproximar o pitoresco do belo e compará-los ao sublime, nos oferece uma boa compreensão das sensações despertadas por ele, como vemos em: “O pitoresco poderia ser melhor definido como inverso, ou microscópico, sublimidade: onde o sublime visa à *grande dimensão e à magnificência*, o pitoresco visa à pequenez e a um pouco de modéstia; onde o *sublime é austero*, o pitoresco é intrincado; onde o *sublime produz ‘terror’*, ou melhor, uma *ansiedade temerosa*, o pitoresco produz uma quase excessiva sensação de conforto; (...)” (1986, p. 253, apud NAXARA, 2004, p. 70) (consultar referências) [grifos meus].

inferioridade frente a ele. Além disso, podemos encontrar na gravura de Biard, uma certa referência à tela *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818), do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) e do desenho *Lagoa das Aves, no Rio São Francisco* (s/d), de von Martius (1794-1868) (atribuição), na qual o homem contempla a grandeza da natureza. Já os traços do pensamento romântico podem ser evidenciados quando o pintor afirma que se sentiu “bem mais isolado nas ruas de Paris do que no meio dessas matas sem saídas, sem caminhos traçados”, sendo então essa “fuga do espaço urbano”³ uma característica do pensamento romântico.

Ana Maria Belluzzo nos lembra que Biard foi possivelmente influenciado pelos pintores estadunidenses Frederic Edwin Church (1826-1900) e Martin Johnson Heade (1819-1904), ambos faziam parte da Escola do Rio Hudson, e também na obra *Almas gêmeas* do pintor Asher Durand (1796-1886), que era outro expoente desse movimento.

³ A “fuga do urbano” é de certa maneira uma característica romântica, Márcia Naxara em *Cientificismo e sensibilidade romântica* (2004), analisa o contraste entre o campo e a cidade na construção de representações identitárias no século XIX brasileiro. Luiz Carlos Lima em *Genealogia dialética da utopia* (2008), ao analisar o termo utopia ao longo dos tempos, define então “*utopia*, primeiro e fundamentalmente, como negação do lugar ou lugar-outro” (2008, p. 14), negação deste “lugar urbano” por assim dizer, e valorização primária da natureza, segundo Benedito Nunes em “A visão romântica” In: *O Romantismo* (2013), “Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloqüente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. A Natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes – *de tudo o que não é humano e se constitui em espetáculo para o homem*” (2013, p. 65) [grifos meus]. Também sobre essa “fuga utópica romântica” ver: Elias Thomé Saliba *As utopias românticas* (2003) (consultar referências).



Figura 2: E. F. Schute – *Cachoeira de Paulo Afonso* (1850)



Figura 3: Asher Durand – *Almas gêmeas* (1849)



Figura 4: von Martius (atribuição) – *Lagoa das Aves, no Rio São Francisco* (s/d)



Figura 5: Caspar David Friedrich – *Caminhante sobre o mar de névoa* (1818)

Aos analisarmos as imagens acima, podemos compreender melhor a fala de Fletcher sobre as sensações que o sublime proporciona e suas características positivas. Vemos também que existe uma certa “herança de influências” na produção artística do século XIX, desde a obra de Caspar Friedrich, passando por Asher Durand e E. F. Schute, que podem ter inspirado a produção de Biard, tanto escrita, quanto visual. Mas como Amilcar Torrão Filho também nos lembra, a “visão” do viajante pode oscilar, é o que veremos a seguir.



Figura 6: Nicolo Nelli – *No Brasil de São Vicente na Cidade de Santos Próximo à Casa de Giorgio Fernando* (1565)



Figura 7: André Thevet – *Fera que Vive de Vento* (1575)

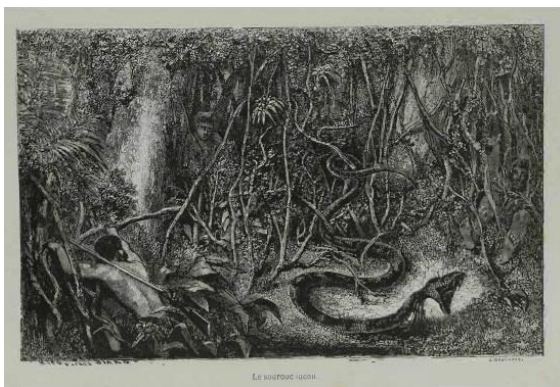


Figura 8: F. Biard – *A surucucu* (1862)



Figura 9: F. Biard – *Peguei então meu fuzil pelo cano* (1862)

O que vemos nas figuras 6 e 7, é a expressão de um imaginário de narrativas fantásticas/maravilhosas com base ainda em um pensamento medieval, no qual os

cronistas e viajantes retratavam o Novo Mundo habitado por seres monstruosos; já nas figuras 8 e 9, ficam explícitas referências ao grotesco e um certo protagonismo do autor – características românticas. Também podemos ver que Biard perpetuou esse imaginário medieval, ao construir cenas que retratam os perigos da floresta, Carmen Palazzo, na obra *Entre mitos, utopias e razão* (2009), evidencia a questão do imaginário medieval presente em textos e imagens de viajantes franceses, desde os séculos XVI até meados do XIX.

Outra característica oscilante que está presente, não só em Biard, mas também na fala de outros viajantes, é em relação à sociedade brasileira e seus habitantes, ora são descritos com características positivas em relação aos seus hábitos, costumes e “caráter”, ora por vezes negativas, como corrompidos, soturnos, e bárbaros.

Diante do que foi exposto acima, podemos constatar, com base nas ideias de Roger, que a paisagem não é natural, mas sim, antes de mais nada, uma construção cultural. Vimos que Biard foi influenciado por artistas e obras que o precederam, e também pelo próprio cenário cultural do qual o mesmo fazia parte e que ajudou a erigir olhares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ana Lucia. *Romantismo Tropical: um pintor francês no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2017.

BIARD, François-Auguste. *Dois anos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

BECKER, Howard. *Falando da Sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*, São Paulo: Meta Livros; Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999, 3 vols.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Portugal: Difel, 2002.

GUINSBURG, Jacob. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIMA, Luiz Carlos. *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PALAZZO, Carmen Lícia. *Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI A XVIII)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

NAXARA, Márcia Regina. *Cientificismo e sensibilidade romântica: Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Unb Editora, 2004.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

TORRÃO FILHO, Amilcar. *A arquitetura da alteridade: a cidade luso-brasileira na literatura de viagem (1783-1845)*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.