

SUSANNE B. KELLER



A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX

Tradução: Pablo Diener

RESUMO

Na segunda metade do século XVIII se verifica uma coincidência nos interesses dos pintores de paisagem e os dos naturalistas empíricos. O anseio comum de uma observação naturalista minuciosa e a necessidade de apreender a geografia de países estranhos conduziram à colaboração e redundou numa influência recíproca. Durante as viagens, cientistas e artistas enfrentavam a tarefa de apropriar-se em palavras e imagens das vistas exóticas. Segundo pretende demonstrar este artigo, no final do século XVIII e inícios do XIX, a percepção dos espaços geográficos desconhecidos se encontra em íntima relação com o desenvolvimento de novos meios de representação visual. A apreensão estética do espaço desempenhou um papel central nas viagens, mas também na recepção do Panorama, entendido como sucedâneo da vivência da paisagem e substituto das viagens.

PALAVRAS-CHAVE

Jean Hoüel; William Hodges; viagens; Panorama; geografia.

1
Valenciennes, Pierre-Henri de. *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le Genre du Paysage*. (Paris: Desenne & Duprat; An VIII [1800]) Reprint: Genebra: Minkoff Reprint, 1973: 342 s.; aqui citado da tradução em alemão: Valenciennes, Pierre-Henri de. *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspectiv für Zeichner und Mahler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Mahlerey überhaupt, und der Landschaftsmahlerey insbesondere*. Trad. de Johann Heinrich Meynier. 2 vols. Hof: Gottfried Adolph Grau, 1803: I/ 344. — Ao qualificar a vista de ampla (“générale”), Valenciennes se refere à vista de 360° que oferecia o Panorama.

2
Ver Oettermann, Stephan. *Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a. M.: Syndikat, 1980; *Panoramania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. Catálogo da Exposição. Ed. por Ralph Hyde. Londres: Barbican Art Gallery, 1988; *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Catálogo da Exposição: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesre-publik Deutschland, 1993. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1993.

3
Humboldt, Alexander von. *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart: Cotta, 1845–1862; aqui citado de *Alexander von Humboldt. Studienausgabe*. 7 vols., com introdu-

A RESPEITO DA COMPREENSÃO DA GEOGRAFIA PELOS ARTISTAS VIAJANTES NOS SÉCULOS XVIII E XIX

A representação da natureza na arte e na ciência em torno de 1800

“A tão bela invenção do Panorama merece [...] toda a nossa admiração. A arte precisava ainda desta nova forma de pintar uma vista ampla, a qual muito pode contribuir para o progresso dos nossos conhecimentos. Uma série de pinturas desse tipo seria muito atrativa e colocaria a milhares de pessoas na condição de, mesmo sem viajar, conhecer os [...] mais interessantes países, não só da Europa, mas também das demais partes do mundo.”¹

Ao concluir o século XVIII, o francês Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) – um notável pintor de paisagens e importante teórico da arte - descreve com essas palavras uma das tarefas que devia satisfazer a boa arte da pintura, tomando os Panoramas como exemplo. Esta nova modalidade de representar a paisagem, que foi exibida pela primeira vez em Londres em 1789, potencializava o efeito ilusionista do espaço através da sua forma de enorme pintura circular. O êxito que experimentou esse gênero nas décadas subseqüentes põe em evidência o grande interesse que despertavam as representações topográficas fieis e detalhadas de vistas exóticas do mundo inteiro (fig. 1).² Passados 50 anos, quando essa invenção já havia perdido a atualidade palpitante,

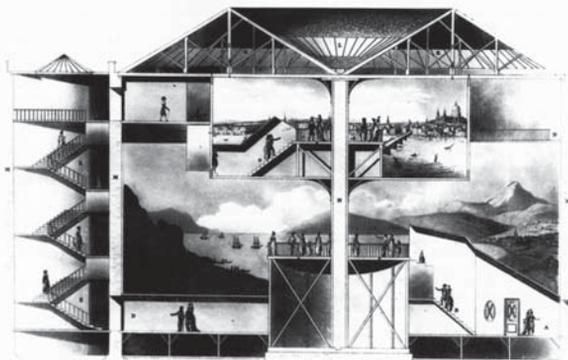


Fig. 1 - Corte transversal da Rotunda dos Panoramas na Leicester Square de Londres. Em: Robert Mitchell, *Plans and Views in Perspective*. Londres, 1801, prancha 14. (reproduzido em Oettermann, 1980, p. 80)

Alexander von Humboldt ainda chamava a atenção, na sua obra *Kosmos*, sobre a importância do Panorama como substituto da viagem: “A perfeição alcançada nos últimos anos pela pintura em grandes dimensões [...] tem tornado mais geral e mais forte a impressão que produz a paisagem. [...] A meados do século XVI as cenografias de Serlio muito contribuíram a fomentar a ilusão dos sentidos. Mas hoje [...] os Panoramas de Parker quase podem dispensar a viagem por remotos climas.”³

Foi só a partir da segunda metade do século XVIII que a pintura de paisagens começou a emancipar-se, constituindo-se num gênero autônomo no âmbito das categorias tradicionais das artes plásticas. Nessa hierarquia, a pintura de história - que levava à tela conteúdos com um valor normativo por meio de composições ideais de tipo narrativo - manteve-se sempre como a mais alta expressão. Dos pintores de paisagem esperava-se que, “através da representação de cenas naturais idealizadas, chegassem a criar um sentimento estético [...]”⁴ Os principais critérios para isto eram o espírito criativo e o gênio: “A mais nobre verdade idealizada e só poética. Escolhe e relaciona [...] perfeições que [...] na Natureza não se encontram juntas.”⁵ A representação topográfica de caráter documental da natureza, por sua vez, foi considerada durante muito tempo como um gênero subordinado. Neste sentido, também Valenciennes afirmava: “De fato, o retrato da paisagem não requer de muito gênio, na medida em que aí só trabalham os olhos e as mãos.”⁶ Um registro fiel da natureza, no melhor dos casos, teria aplicação como um estudo que, posteriormente, poderia ser utilizado como arquétipo para os detalhes, ao criar um quadro acabado. Porém, já no final do século XVIII, muitos artistas tomaram conscientemente rumos próprios, que os conduziam para além dos debates estéticos acadêmicos, levando-os a uma crescente valoração da observação imediata da Natureza.

Um papel decisivo no reconhecimento da pintura topográfica de paisagens teve o desenvolvimento da investigação naturalista, que no século XVIII foi assumindo, mais e mais, um princípio empírico, rejeitando com ênfase crescente a construção teórica especulativa, dedutiva.⁷ Passou-se a exigir que os fenômenos da natureza fossem estudados, descritos e documentados a partir da observação direta no lugar. Na medida em que os naturalistas se empenhavam em dar a conhecer as paisagens e manifestações da natureza de outras latitudes a um público mais amplo, percebiam que os meios de que dispunham eram insuficientes. Insistia-se uma e outra vez que um determinado fenômeno era indescritível ou que não podia ser representado. As deficiências da descrição meramente verbal tornaram-se tão evidentes, que muitos naturalistas começaram, eles mesmos, a desenhar ou passaram a levar consigo desenhistas durante as suas excursões.

A pesquisa naturalista foi fomentada decisivamente pelas descrições realizadas por cientistas viajantes e também por expedições, cujo objetivo era o reconhecimento

ção e comentários de Hanno Beck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987 ss.: 7.2 (1993)/ 79.

4 Fernow, Carl Ludwig. „Über die Landschaftsmalerei“. Em: idem. *Römische Studien*. 3 vols. Zurich: Gessner, 1806–1808: 2/11–130, em particular p. 29.

5 Hagedorn, Christian Ludwig von. *Betrachtungen über die Mahlerey*. 2 vols. Leipzig: Johann Wendlern, 1762: 1/ 89.

6 Valenciennes (1803), op. cit., 2/103. Hagedorn refere-se com desprezo à “chamada verdade unívoca, que reproduz fielmente [...] os seus objetos escolhidos sem maiores cuidados”. Hagedorn, op. cit., 1/89.

7 O conceito de “empírico” tem um amplo leque de significados, a miúdo também contraditório. Aqui é utilizado no sentido que lhe atribui Kemp: “... in its more elastic sense of a form of knowledge ostensibly based upon observation without necessarily stipulating the precise roles of a priori and a posteriori procedures.” Kemp, Martin. *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven & Londres: Yale Univ. Press, 1990; Introdução, p. 1. Ver também Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana: Williams, 1976; s. v. “empirical”. Para o desenvolvimento das ciências naturais, ver Porter, Roy (ed.). *Eighteenth-Century Science*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003.

8

Ver neste aspecto Kanz, Kai Torsten. "Naturgeschichte und wissenschaftliche Kommunikation. Aspekte der Italienreisen deutscher Naturforscher im späten 18. Jahrhundert." Em: Agazzi, Elena (ed.). *Viaggiare per sapere. Percorsi scientifici tra Italia e Germania nel XVIII e XIX secolo*. Fasano: Schena, 1997: 23–41. Para a crescente orientação científica das viagens de reconhecimento (do Pacífico) a partir da década de 1760, ver Miller, David Philip & Reill, Peter Hanns (ed.). *Visions of Empire. Voyages, Botany and Representations of Nature*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1996: Introdução, p. 1–18 (p. 4!). Na primeira etapa das viagens, no século XVI e inícios do XVII, "scientific aims were entirely marginal" (*ibidem*).

9

Ver Pointon, Marcia. "Geology and Landscape Painting in Nineteenth-Century England." Em: Jordanova, Ludmilla J. & Porter, Roy S. (ed.). *Images of the Earth. Essays in the History of the Environmental Sciences*. Chalfont St. Giles: BSJS, 1979: 84–108; Klonk, Charlotte. *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven & Londres: Yale Univ. Press, 1996.

10

Para uma visão de conjunto dos seus estudos de detalhes e dos estudos ao óleo executados do natural, ver "La nature l'avait crée peintre". *Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819*. Catálogo da Exposição: Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 19.3.–30.6.2003. Paris: Somogy, 2003.

do mundo.⁸ Foram elaborados cuidadosos relatos ilustrados de viagem, em cujas publicações com frequência participavam artistas e gravadores conhecidos. As expedições de reconhecimento fomentaram uma íntima colaboração entre naturalistas e desenhistas; estes últimos muitas vezes agiam não só como aquele que simplesmente executa, mas que também escolhe os motivos com autonomia, os compõe e eventualmente ainda os pinta em quadros. Posteriormente, as mais diversas manifestações da natureza e da paisagem passaram a ser observadas e analisadas pelos pintores de paisagem em função da possibilidade e do mérito de serem representadas. Deste modo, motivos que antes apenas pareciam dignos de uma atenção marginal na arte, tornaram-se objetos situados no foco do interesse; tal é o caso de fenômenos meteorológicos, montanhas ou erupções vulcânicas. Naquela época, desenhistas de paisagens e naturalistas freqüentemente coincidiam num mesmo lugar, diante daquilo que para um era o motivo artístico e para o outro, o objeto científico. Numerosas pinturas, gravuras e desenhos refletiam um evidente interesse naturalista dos artistas.⁹

Também Valenciennes havia elaborado uma grande quantidade de estudos da natureza ao longo das múltiplas viagens que realizou; nesses trabalhos se dedicou com atenção à observação dos detalhes das mais diversas topografias, vegetações, arquiteturas e condições meteorológicas. Esses desenhos e estudos a óleo lhe outorgam relevância no contexto da História da Arte; ele pode ser considerado o criador da pintura ao ar livre e um precursor de Camille Corot.¹⁰ Porém, na pessoa e na obra de Valenciennes se manifesta um dualismo que é característico dos pintores de paisagens por volta de 1800. Por uma parte, aspirou sempre à construção de um quadro concebido na forma de "paisagem histórica". Por outra, tanto seus estudos como também suas propostas teórico-artísticas se apresentavam como precursores de um mais elevado reconhecimento da observação da natureza em si mesma. No sentido desse ideal, Valenciennes destacou particularmente a importância das viagens para a formação dos jovens pintores de paisagem. Descreveu muitos países europeus tratando-os como destino de viagens, lugares que - em sua maior parte - ele mesmo conhecia; e avaliava o descobrimento de "novas vistas" como um extraordinário enriquecimento para a arte. Nesse sentido convocou os pintores a que empreendessem, por própria iniciativa, viagens de reconhecimento e que imitassem aos cientistas viajantes.¹¹

No final do século XVIII, quase todos os pintores viajantes que se dedicavam ao registro da paisagem, se encontravam nesse tenso âmbito entre a observação empírica da natureza e a tradição estética. Mas eles reagiam de formas diversas. O que os unia era o fato de dedicarem sua atenção a uma geografia diferente, para cujo registro artístico praticamente não existia uma tradição iconográfica. No essencial, tratava-se da apropriação criativa do espaço. Neste contexto, sabemos que o conceito de espaço define no substancial a geografia como disciplina e como experiência humana.¹² E ainda, por volta de 1800,

quanto categoria estética, o espaço desempenhou um papel central no desenvolvimento dos meios visuais. Este é o assunto que me proponho demonstrar a seguir.

I. Jean Hoüel: delimitação visual de um espaço geográfico

O pintor e arquiteto francês Jean Pierre Louis Laurent Hoüel (1735-1813) viajou a Roma em 1769, com auxílio de uma bolsa concedida pela coroa, e daí realizou longas excursões por Nápoles e Sicília.¹³ Só em 1772 voltou a Paris e a partir de 1775 expôs vistas da Sicília no Salão. Em março de 1776 partiu por segunda vez, para realizar uma grande viagem à Itália; seu propósito explícito era o de percorrer exclusivamente a Sicília e seu entorno, compondo material para um “Voyage Pittoresque” (fig. 2). Por mais de dois anos Hoüel recorreu a ilha, e nesse tempo reuniu um corpus com quase 1000 estudos, desenhos e guaches, dos quais uma grande parte se há conservado e pertence hoje ao Museu Ermitage de São Petersburgo e ao Museu do Louvre em Paris. Após o seu retorno, em novembro de 1779, o artista trabalhou durante vários anos na edição do seu *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari*. Para os quatro volumes em grande formato da sua descrição de Sicília selecionou 264 dos seus guaches, que ele mesmo levou à gravura em águas-tintas de cor sépia.¹⁴

Na “Introdução” deste livro, Hoüel explicitou quais eram os critérios que considerava indispensáveis para uma descrição adequada de um país, e nesse contexto criticou outros relatos de viagem. Para ele, um viajante deveria conhecer integralmente a região e não apenas se limitar a ganhar uma impressão ‘en passant’. Dentro do possível,



Fig. 2 - Voyage Pittoresque

11

Valenciennes (1803), op. cit., 2/226; sobre Cerdenha: “[...] Tendo em conta que cientistas viajantes empreenderam esta instrutiva viagem, por que deveriam deixar-se intimidar os pintores?”

12

Brunotte, Ernst e.a. (ed.). *Lexikon der Geographie*. 4 vols. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 2001-2002; s. v. „Geographie”.

13

Hoüel era quinze anos mais velho que Valenciennes e seu círculo de relações em Paris era mais ou menos o mesmo. Para Hoüel, ver a biografia de Maurice Vloberg: *Jean Hoüel. Peintre et Graveur 1735–1813*. Paris: Naert, 1930.

14

Hoüel, Jean Pierre Louis Laurent. *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari. Où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitants; & de quelques Usages*. 4 vols. Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782–1787; 264 pranchas. As águas-tintas têm um tamanho médio de aprox. 23 x 36 cm e incluem a identificação nominal do autor e gravador: “Dessiné et gravé par J. Hoüel”. Ver Pinault Sørensen, Madeleine. “Le voyage de Hoüel en Sicile”. Em: Legrand, Cathérine (ed.). *Le Paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris 1994: 119–135; ver também *La Sicilia di Jean Houel all'Ermitage*. Catálogo da Exposição. Palermo: Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 1988; *Hoüel, Voyage en Sicile 1776–1779*. Catálogo da Exposição. Paris: Musée du Louvre,

Cabinet des Dessins, 1990; e *Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt*. Catálogo da Exposição. Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, 2002: itens do catálogo, nº. 112–132.

15

Hoüel, *Voyage*, I/ V s.

16

Para reconstruir a rota de Hoüel a partir das indicações do manuscrito inédito do seu diário de viagem, ver Pinault (1994), op. cit.

17

Nos relatos de viagem contemporâneos dedicados à Sicília apenas aparece um genuíno interesse científico de tipo naturalista. Exceções são a publicação de Brydone, membro da Royal Society de Londres e que, entre outras coisas, estudava fenômenos elétricos (Brydone, Patrick. *A Tour Through Sicily and Malta. In a Series of Letters to William Beckford*. Londres: Strahan and Cadell, 1773), assim como a de Borch (ver Borch, Michal Jan. *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe écrites en 1777, pour servir de supplément au Voyage en Sicile et à Malthe de Mr. Brydone*. 2 vols. Turim: Reyceud, 1782).

18

Para as “*Observations sur la formation du Basalte*” de Hoüel, ver Keller, S. B. “Der mineralogische Blick des Künstlers Jean Hoüel: Perzeption und Präsentation von Basaltformationen in der *Voyage pittoresque des Isles de Sicile* (1782–1787).” Em: Dürbeck, G., Gockel, B.,

teria que ali se estabelecer durante vários anos, passando temporadas em pontos específicos. Num tom autocomplacente explica também seu sucesso como viajante: “Sentia que o meu destino era o de realizar com êxito uma viagem com características inovadoras. Minha boa saúde me permitiu assumir esforços durante períodos prolongados, meu grande entusiasmo de trabalho não admitia obstáculos, e meu prazer pelos descobrimentos fizeram mais fáceis e agradáveis os trabalhos que eu me tinha imposto. Eu também falava a língua do país; e ainda era pintor e arquiteto, e os conhecimentos destas artes não só me permitiam desenvolver um interesse maior que qualquer outra pessoa pelos lugares que me propunha visitar, mas também representá-los. Minha viagem pôde ser ao mesmo tempo um relato e uma descrição.”¹⁵

Em oposição à maioria dos relatos de viagem da época, o *Voyage* de Hoüel não está concebido de forma estritamente cronológica; ele o organizou cuidadosamente, definindo temas.¹⁶ As pranchas que incluiu acompanham os conjuntos temáticos, organizados com critério geográfico, como uma paralela visualização artística do descrito. O texto está estruturado em numerosos capítulos, a maioria dos quais está diretamente relacionado com uma gravura.

O próprio título do *Voyage* revela os interesses que guiaram basicamente o arquiteto, pintor e gravador, e quais foram as prioridades que ele colocou: sua atenção estava dedicada principalmente aos numerosos vestígios da antiguidade grega e romana na Sicília, dos quais procurou tanto as ruínas conhecidas naquela época, como também aquelas jazidas arqueológicas ainda não exploradas ou só recentemente escavadas que lhe foram mostradas pelas pessoas do lugar. Ao mesmo tempo, uma preocupação essencial de Hoüel diz respeito à relação com os estudos da natureza, nomeadamente os extraordinários fenômenos naturais da geologia da Sicília. Os seus comentários e ilustrações sobre as Ilhas Líparas, sobre o Etna com suas crateras secundárias e sobre as rochas basálticas na costa de Catânia ocupam um importante lugar no seu *Voyage*.¹⁷ Hoüel estudou as formações rochosas, formulou inclusive uma hipótese sobre a morfogênese do Etna e submeteu a uma análise extensiva seu ponto de vista sobre a formação do basalto.¹⁸ Nesse contexto, o artista não faz nenhuma referência a estudos no campo da mineralogia, que certamente havia realizado; ele não se apresenta explicitamente como naturalista. Contudo, fica em evidência sua aspiração – precisamente como pintor e arquiteto – de dar uma contribuição que fosse relevante para naturalistas e eruditos. Hoüel se identifica como artista, e com orgulho se apresenta no frontispício da sua obra como “Peintre du Roi”.

Vues des Vulcans – vistas da paisagem e apropriação da natureza

Uma das primeiras etapas da viagem de Hoüel teve como destino as Ilhas Eólicas, onde se dedicou fundamentalmente a estudar o vulcanismo local.¹⁹ Bem no sentido das novas tendências no âmbito da pesquisa naturalista, o artista se distanciou das

descrições dos autores antigos, que até então mantinham um valor de autoridade. Hoüel critica com veemência a evidente falta de observação empírica desse ponto de vista e destaca que esses conhecimentos carecem de atualidade. Propõe-se, portanto, a observar pessoalmente cada uma das ilhas, dando particular atenção às suas singularidades no campo da História Natural.²⁰

Com a prancha nº. 62 do *Voyage*, Hoüel inicia o tratamento visual das Ilhas Líparas. Nela expõe-se uma “primeira vista geral” da fumegante ilha Vulcano, registrada da vizinha ilha Lipara, na qual transparece o olhar de interesse mineralógico do artista (fig. 3). O primeiro plano aparece destacado de forma pitoresca por meio de uma cena da vida rural, com uma junta de bois, motivo sobre o qual Hoüel chama enfaticamente a atenção de que não se trata de simples figurinhas de decorado, e sim de autêntica documentação etnográfica referente à técnica local de arar. O tema dominante da composição é, porém, a ilha vulcânica ativa, no plano médio. As íngremes ladeiras sem vegetação conduzem a uma planície, na qual se identificam fumarolas em tons claros diante de uma volumosa nuvem escura de fumaça. As letras remissivas colocadas na imagem dão testemunho da íntima relação com o texto, onde Hoüel oferece uma minuciosa descrição da configuração geológica dessa ilha, que naquela época estava desabitada.²¹

A prancha nº. 64 mostra outra vista pitoresca da mesma ilha, executada de uma distância similar, mas desta vez tomada de outro ponto de observação (fig. 4).²² Parece bastante evidente que a imagem se propõe a oferecer ao público uma vista da

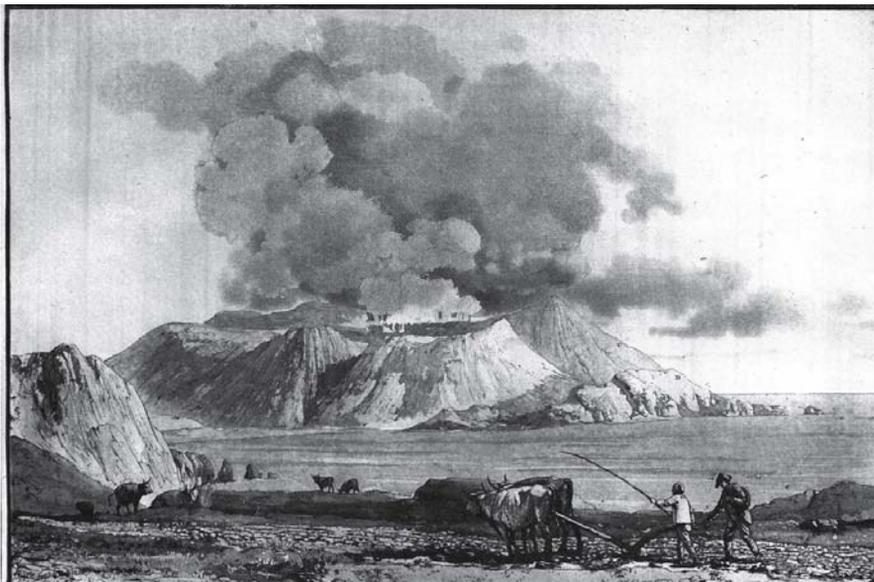


Fig. 3 - *Voyage Pittoresque* - Prancha nº 62

Keller, S. B. ea. (ed.). *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden: Verlag der Kunst, 2001: 117–133. Para o Etna, ver Keller, S. B. *Naturgewalt im Bild. Strategien visueller Naturaneignung in Kunst und Wissenschaft, 1750–1830*. Weimar: VDG, 2006.

19

Hoüel esteve nestas ilhas durante aproximadamente quatro semanas. Ver Hoüel, *Voyage*, vol. 1, cap. 10–12, p. 111–138, láms. nº. 60–72. Ver a tradução italiana dessa parte do *Voyage*: Jean Houel: *Viaggio Pittoresco alle Isole Eolie*. Introdução e epílogo de Roberto Cincotta. Marina di Patti: Pungitopo, 1987.

20

Hoüel, *Voyage*, I/111.

21

Ibidem, I/115 s.

22

Ibidem, I/117.

península do Vulcanello, que aparece à esquerda, na frente do vulcão principal, e que também é o objeto da seguinte prancha nº. 65 (fig. 5): aí se vêem as duas crateras do Vulcanello, que Hoüel escalou imediatamente depois da sua chegada.²³ O artista se colocou num lugar elevado, com a intenção de obter uma panorâmica do conjunto dos cumes que fosse esclarecedora e autêntica. Deste modo pôde facilitar ao observador que aviste as profundidades da cratera mais próxima e também incorporar na composição a segunda cratera no plano médio, e simultaneamente permitir que o olhar continue ao longo do mar até as ilhas vizinhas de Lipara e Salina, localizadas a alguns quilômetros de distância. Apesar do aspecto de montagem que desperta a composição, o autor em nenhum momento descuida-se do propósito de proporcionar uma representação convincente da situação encontrada. O artista não acrescenta nenhum detalhe – com a exceção das figuras decorativas, cuja inclusão é tradicionalmente bastante livre – que não tenha visto tal como o registra. Assim, por exemplo, nesta imagem a ilha vizinha de Lipara só aparece de forma difusa porque, como explica Hoüel no texto: “A névoa, a distância e a sombra não permitem identificá-la com precisão.”²⁴

Na prancha seguinte, nº. 66, Hoüel construiu uma composição muito elaborada que, não obstante transmitir a singularidade e periculosidade do lugar representado, ao mesmo tempo sugere a possibilidade de um domínio racional das forças da natureza vivenciadas por parte do artista-geólogo (fig. 6).²⁵ Em primeiro lugar se identifica uma impressionante, sim, inclusive intimidante paisagem de crateras; mas num olhar mais de perto se percebe claramente que o artista tem “sob controle” as forças da natureza,



Fig. 4 - Voyage Pittoresque - Prancha nº 64

23

Ibidem, 1/118 s.

24

Ibidem.

25

Ibidem, 1/120-124.



Fig. 5 - Voyage Pittoresque - Prancha n° 65

mediante seus recursos compositivos. Mais uma vez, o ponto de observação escolhido está na altura; o olhar do observador consegue dominar a cena: esquiva um barranco que cai em profundidade, à esquerda, na cratera fumegante, e dali conduz o olhar à distância, onde se vêem as ilhas vizinhas que constituem um ponto de referência à mirada. Na frente da cenografia clara da fumaça branca do vulcão, Hoüel coloca várias figuras humanas como siluetas, que têm a função de dar uma idéia de escala, para “tornar perceptível o caráter colossal do lugar”.²⁶ Na fumaça opaca que emerge da cratera se identificam pequenas pedras que efetivamente nesse momento eram expelidas pela atividade do vulcão.²⁷ São advertências constantes do risco de uma erupção grande e violenta e chamam a atenção sobre a coragem dos naturalistas na beirada da cratera.

Uma grande parte da impressão – já construída no próprio texto – do perigo potencial e, com isto, do caráter sublime da cena representada, é produzida através da estrutura de composição da notável montagem no primeiro plano: Hoüel se retratou de costas, sentado diante do fenômeno da natureza, apoiando sua tábua de desenhar nos joelhos, o lápis na mão e, próximo dele, ao seu alcance, a caixa de cores aberta. O desenhista aparece profundamente concentrado no seu trabalho, com a cabeça inclinada; nele não se percebe nenhuma emoção. Situando-se exatamente no eixo central do quadro, domina o fenômeno da natureza. À sua direita encontram-se dois acompanhantes vestidos à moda siciliana; trata-se de pessoas conhecedoras do lugar, que Hoüel sempre levava consigo nas suas excursões. A expressão corporal dos dois irradia indiferença em relação ao espetáculo que a Natureza proporciona. Enquanto um deles olha para a paisagem ou, no melhor dos

26

“...j'ai placé des personnages D, E, pour faire sentir l'immensité de ce lieu.”
Ibidem, p. 120.

27

Pichler, Hans. *Italianische Vulkangebiete III*. Berlin & Stuttgart: Bornträger, 1981: 140.



Fig. 6 - Voyage Pittoresque - Prancha nº 66

casos, observa colateralmente o que registra o artista francês com seu lápis de desenho, o outro se desvincula totalmente da cena e parece descansar.

A seqüência das imagens como narração

Mas, não é só pela elaborada composição de cada uma das ilustrações que fica em evidência até que ponto foram bem calculadas as representações visuais dos fenômenos da natureza da ilha Vulcano feitas por Hoüel. Uma revisão das pranchas no seu conjunto mostra que o pintor propõe um percurso espacial didático, cujo funcionamento foi concebido exclusivamente com meios visuais: a sucessão das imagens reflete a seqüência temporal da viagem e do próprio processo de percepção de Hoüel. A partir desta proposta visual, os observadores são levados a aproximar-se de forma sucessiva ao singular objeto. A prancha nº. 62 (fig. 3) pode ser interpretada com a abertura: mostra ainda um trecho da paisagem da ilha Lipara no primeiro plano, de onde Hoüel executou o desenho. Na prancha nº. 64 (fig. 4), esta base referencial para a orientação é reduzida a um mínimo e só incorpora uma pequena margem da praia na parte inferior da folha, pondo assim em evidência que a vista não foi tomada de um barco. Mas o barco já aparece na imagem; segundo se menciona também no texto, estava pronto para navegar até Vulcano assim que Hoüel acabasse seu desenho.

Enquanto estas duas pranchas são vistas tomadas à distância, as quais proporcionam uma primeira visão geral da ilha e representam a sua configuração espacial

e física, permitindo assim uma orientação geográfica do observador, as vistas de detalhe das pranchas seguintes (figs. 5 e 6) – como se estivesse utilizando objetivas tipo zoom – conduzem efetivamente às proximidades dos fenômenos vulcânicos propriamente tais. Também nesse caso Hoüel estava empenhado em que o observador tivesse um claro referente espacial. Em ambas pranchas o desenhista escolheu um ponto de vista que combinasse o olhar do cume para baixo e penetrasse até a cratera; as ilhas vizinhas sempre estão no campo da visão, de modo que também as tomadas dos primeiros planos estão claramente situadas no seu contexto geográfico.

No processo de apropriação do espaço geográfico, Hoüel opera como se estivesse aproximando-se em círculos concêntricos, até que na prancha n.º 63 acrescenta mais uma perspectiva às vistas (fig. 7):²⁸ a água-tinta apresenta uma vista aérea, na qual se pode observar de cima as proporções geográficas da ilha. O artista deu a essa imagem o nome de “Plan”, utilizando um termo da cartografia contemporânea, que aplica também em outros lugares para as plantas de prédios e cidades antigas.²⁹ Contrariamente do que fez nas outras vistas do vulcão mostradas antes, no texto desta prancha Hoüel já não comenta seu modo de operar. Não indica o lugar de onde executou essa “vista” nem os meios auxiliares que utilizou.

O artista lançou mão da vista aérea com o propósito específico de expor sua compreensão da seqüência histórica das mudanças geológicas da ilha Vulcano. Segundo a opinião de Hoüel – que é confirmada pela investigação atual – a ilha no seu conjunto está composta por uma única cratera de um grande vulcão antigo, cujas bordas desabaram parcialmente, e no seu centro se formou, em épocas posteriores, uma nova cratera.³⁰ E ainda mais tarde teriam surgido as duas bocas do Vulcanello, no norte da ilha (na parte de baixo na imagem), e num passado mais recente, como resultado da acumulação dos materiais das erupções dos dois vulcões, ter-se-ia formado a ponte entre Vulcano e Vulcanello.

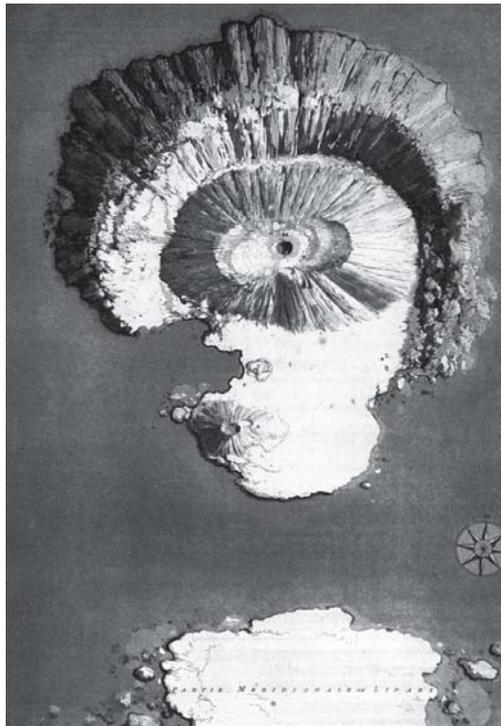


Fig. 7 - Voyage Pittoresque - “Plan”

28

Ver Hoüel, *Voyage*, I/116 s.

29

O termo francês “Plan” era utilizado para a designação de representações cartográficas de territórios relativamente pequenos, no sentido de ‘planta’. Um “Plan” se diferencia no essencial da “Carte”, de maiores dimensões, através da escala e pela representação minuciosa dos detalhes; ver Dainville, François de. *Le langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes, 1500–1800*. Paris: Picard, 1964: 47 s.

30

Hoüel, *Voyage*, I/116. Ver Pichler (1981), op. cit., 130–188.

31

As vistas aéreas só se tornaram viáveis a partir do desenvolvimento da aviação, à continuação do primeiro vôo tripulado em balão, que teve lugar na França em 1783. Ver *Leichter als Luft. Zur Geschichte der Ballonfahrt*. Catálogo da Exposição: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, 1978: 17–28. Posteriormente Hoüel se interessou muito pelas viagens em balão; ver Pinault, Madeleine. “Un artiste partisan des Lumières: Jean Hoüel.” Em: Didier, Béatrice & Neefs, Jacques (ed.). *Chantiers révolutionnaires. Science, Musique, Architecture*. Saint-Denis: Presses Univ. de Vincennes, 1992: 185–197 (1991). Para a importância da fotografia aérea no campo da geomorfologia moderna, ver Verstappen, H. Th. *Remote Sensing in Geomorphology*. Amsterdam: Elsevier, 1977: 1–10.

32

P. ex. Hamilton, William. “An Account of a Journey to Mount Etna.” Em: *Philosophical Transactions* 60 (1770), p. 1–19 (12); Bartels, Johann Heinrich. *Briefe über Kalabrien und Sizilien*. 3 vols. Göttingen: Dieterich, 1787–1792: 2/356. Ver Keller, S. B. “Gipfelstürmer. Künstler und Wissenschaftler auf der Suche nach dem Überblick” Em: *Expedition Kunst* (2002), op. cit., 27–44.

33

O processo da água-tinta foi desenvolvido só por volta de 1765–1768 na França. Ver Griffith, Antony. “Notes on early aquatint in England and France.” Em: *Print Quarterly* 4 (1987) p. 255–270.

Esta vista aérea representa uma versão abstrata da percepção visual autêntica, traduzida a uma outra linguagem que não permite uma verificação imediata. De fato, aqui Hoüel não reproduziu uma imagem que tenha podido ver dessa forma. Sua compreensão da seqüência histórica da formação das crateras e das interações geomorfológicas não é o resultado de um olhar a partir de uma perspectiva aérea, como acontece atualmente na pesquisa geográfica e geomorfológica, na qual a avaliação de tomadas feitas do avião ou do satélite desempenha um importante papel.³¹ A possibilidade de uma aproximação à experiência empírica de uma vista aérea se limitava, em tempos de Hoüel, a um olhar sobre a paisagem circundante a partir das mais altas montanhas. É por isto que no cume do Etna, a mais de 3.000 metros de altura, quase todos os viajantes manifestavam seu entusiasmo pelo fato de que Sicília aparecia aos seus olhos “como um mapa”.³² Porém, nos arredores da ilha Vulcano não existem altas montanhas de onde Hoüel pudesse ter olhado para baixo, numa perspectiva aérea. Seu mapa é, pois, o produto de uma apreensão sucessiva feita ‘desde o chão’; se constituiu a partir de uma seqüência de vistas de detalhe que o artista compôs primeiro no seu olhar interno, para depois projetá-la e abstrai-la numa carta topográfica.

O mapa de Vulcano elaborado por Hoüel se destaca em relação com os mapas topográficos da época pela sua representação singularmente expressiva, plástica da topografia física. A evocação tridimensional satisfaz à perfeição a sua tarefa de visualizar os comentários verbais de Hoüel sobre a origem geomorfológica de tipo vulcanológico da ilha. E ainda, a utilização da nova técnica da gravura em água-tinta de cor sépia, que habitualmente não se utiliza para mapas – nem em relatos ilustrados de viagem – outorga qualidades muito pictóricas ao “Plan” e coloca a vista aérea na série de representações pitorescas da paisagem e da arquitetura do *Voyage*.³³ É provável que o artista tenha completado sua percepção da geografia da ilha com medições destinadas para a elaboração do “Plan” de Vulcano. Na sua viagem levou diversos instrumentos, com os quais pretendia, por exemplo, determinar a altura do Etna.³⁴ Na sua qualidade de arquiteto, dominava à perfeição as técnicas para a elaboração de plantas e cortes transversais de edificações, segundo se pode observar nas suas representações de monumentos antigos, e transpôs a sua marcada sensibilidade para a representação espacial ao campo da geografia. A representação arredondada, quase de forma circular da ilha, sugere um domínio categórico da organização geográfica dos colossais processos históricos. A imagem aérea de caráter plástico destes perigosos fenômenos naturais tem conotações de um modelo em gesso; com ela os naturalistas esclarecidos poderiam oferecer suas explicações a um público mais amplo.

O procedimento extraordinariamente didático de uma aproximação paulatina, com comentários verbais e visuais, identifica a Hoüel como um adepto das contemporâneas tendências enciclopédicas da França, que exerciam uma influência persistente precisamente nas ciências naturais. A representação cronológica da própria percepção reflete ainda

uma compreensão histórica da natureza apreendida: as digressões mineralógicas incorporadas nas descrições geográficas sempre estão relacionadas com as explicações de como surgiram os fenômenos observados e como os processos e desenvolvimentos conduziram ao estado atual. Uma visão da natureza que a compreendia como processo histórico, assumindo que o seu devir pode ser reconstruído através da investigação dos vestígios do passado, ganhava terreno por volta de finais do século XVIII e inícios do XIX no campo das ciências naturais.³⁵ A proposta de Hoüel era a de elucidar, mediante suas imagens, o desenvolvimento geológico da ilha de Vulcano, com base nas suas observações topográficas. Sua compreensão em forma de círculos concêntricos não só diz respeito à extensão geográfica e espacial do corpo insular, mas incorpora também a dimensão do espaço temporal da história da terra.

II. William Hodges. A natureza exótica, entre a documentação e a encenação

De uma forma totalmente diferente se desenvolveu a apreensão artística de um espaço geográfico estranho em William Hodges (1744-1797), o qual acompanhou a James Cook durante a segunda viagem que empreendeu aos Mares do Sul (1772-1775). Na análise de um motivo pictórico pode-se fazer ver de que modo as novas e instigantes imagens de uma geografia desconhecida eram difundidas na Europa, com a mediação dos artistas viajantes. Verifica-se também que, na recepção da pintura de paisagens, a categoria do 'espaço' desempenhou um papel central: os observadores europeus das representações de paisagens exóticas almejavam mais e mais participar da experiência da viagem, da autêntica vivência do espaço geográfico. Para satisfazer esse objetivo se requeria de novos procedimentos artísticos e ilusionistas de apresentação.

Na segunda viagem de circunavegação de James Cook, a tripulação presenciou numerosas trombas d'água nas proximidades da costa de Nova Zelândia, as quais despertaram curiosidade e provocaram temor. A publicação do relato da viagem de Georg Forster, um naturalista que formava parte da equipe, reflete a típica forma de apreensão da natureza por parte dos viajantes que empreendiam o reconhecimento do mundo, um procedimento marcado pelo empenho por fornecer descrições empíricas minuciosas. Antes de tratar detalhadamente as trombas-d'água, Forster enfatiza: "A natureza das trombas-d'água e suas causas permanecem até hoje pouco conhecidas; nós nos mantivemos atentos para registrar até as mínimas singularidades em relação à sua aparência."³⁶

À tripulação de Cook pertenciam também os astrônomos William Wales e William Bayly, os quais depois da viagem trouxeram à luz uma publicação dedicada especificamente às suas *Astronomical Observations*.³⁷ No substancial, o livro está composto por uma cuidadosa compilação de dados organizados em tabelas, nas quais estão registradas de forma cronológica as múltiplas observações meteorológicas e

34

Hoüel, *Voyage*, 2/ 60–62.

35

Ver Engelhardt, Dietrich von. *Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft. Von der Aufklärung bis zum Positivismus*. Freiburg e.a.: Alber, 1979, em particular p. 81–93; Oldroyd, David R. "Historicism and the rise of historical geology." Em: *History of Science* 17 (1979) p. 191–213 e 227–257.

36

Forster, Georg. *A Voyage round the World, in His Britannic Majesty's Sloop Resolution, commanded by Capt. James Cook*. 2 vols. Londres: B. White, J. Robson, P. Elmsly & G. Robinson, 1777: 1/ 190–194 e 201 (citação: p. 190). Ver Joppien, Rüdiger. "Georg Forster und William Hodges — Zeugnisse einer gemeinsamen Reise um die Welt." Em: Klenke, Claus-Volker (ed.). *Georg Forster in interdisziplinärer Perspektive*. Berlin: Akademie-Verlag, 1994: 77–102.

37

Wales, William & Bayly, William. *The Original Astronomical Observations, made in the course of A Voyage towards the South Pole and Round the World*. Londres: W. and A. Strahan, 1777.

astronômicas da viagem. Parece evidente que Wales e Bayly dirigiram a sua obra a um público especializado, capacitado para interpretar e avaliar essa relação de números e resultados de medições apresentada nas tabelas. O texto inclui só uns poucos parágrafos introdutórios, e as representações visuais quase não têm importância. Contudo, ao que parece, a experiência das trombas-d'água foi tão sensacional inclusive para os meteorologistas, que excepcionalmente dedicaram a esse fenômeno tanto uma descrição verbal como também a única representação visual da obra – além do mapa e de duas ilustrações de aparatos astronômicos – (fig. 8). Segundo afirmam os naturalistas quanto ao fenômeno da tromba-d'água, na prancha anexada, o ilustrador da viagem, William Hodges, haveria “mostrado o aspecto de uma delas em três momentos diferentes, e também o de uma que muito se aproximou do navio.”³⁸

A gravura, executada em cobre, apresenta no plano médio uma tromba-d'água em processo de formação que, como difusa massa expulsando água, se destaca claramente do céu negro e da superfície de água igualmente escura. No fundo à esquerda se identifica vagamente um litoral, cuja luz de aspecto irreal parece ter sua origem nos relâmpagos. Acima da costa se insinua outra tromba descendo de uma nuvem; e duas compactas colunas de água se elevam desde as formações rochosas até as nuvens. Nesta gravura Hodges tentou dar uma idéia do fenômeno efêmero, documentando-o tanto com precisão científica, como procurando transmitir a sensação de ameaça que esse evento atmosférico lhe provocou.

Pela sua formação como pintor de paisagens, Hodges estava imbuído das convenções estéticas da sua época. Após anos de estudo no ateliê do conhecido pintor inglês de paisagens Richard Wilson, Hodges expôs com bastante frequência vistas



Fig. 8

topográficas da paisagem na *Society of Artists* de Londres.³⁹ Sua tarefa na viagem de circunavegação consistia em elaborar estudos etnológicos e topográficos para Cook, dos quais posteriormente foi gravada uma seleção de 69 folhas para o *Voyage towards the South Pole and Round the World*.⁴⁰ Sua contratação tinha o propósito explícito de fornecer registros visuais para a narrativa da viagem, uma vez que as descrições verbais não eram consideradas como suficientes: “[...] contratamos o Sr. William Hodges, um pintor de paisagens [...] com o intuito de que fizesse desenhos e pinturas daqueles lugares [...] dos quais parece necessário, para proporcionar uma idéia mais perfeita do que podem dar as descrições escritas.”⁴¹

As imagens do desenhista oficial da viagem deviam satisfazer em um alto grau as exigências científicas de precisão empírica, e ainda, oferecer uma interpretação artística da sua experiência dos cenários naturais exóticos. Isto, no entanto, seria realizado no retorno da viagem, quando Hodges deveria elaborar um bom número de óleos. A estes pertence o grande quadro *A View of Cape Stephens in Cook's Strait (New Zealand) with Waterspout*, de 1776.⁴² Nessa pintura Hodges se desvincula quase totalmente das imposições de documentação científica, em benefício de uma elaboração mais livre dos elementos da composição pictórica.

A grande tela conduz o olhar ao longo de uma costa alcantilada. À continuação de um estreito primeiro plano, na margem inferior do quadro observa-se à esquerda, nas proximidades do litoral, a formação de uma tromba-d'água, detrás da qual se estende um céu tenebroso cruzado pelos impactos dos relâmpagos. No escuro plano médio, em direção ao horizonte, se identificam outras três trombas-d'água, que parecem deslocar-se ao longo da superfície da água, a pouca distância uma da outra. A representação das trombas nessa pintura está baseada diretamente no desenho executado antes, que foi publicado numa gravura por Wales e Bayly; nesse sentido, se sustenta na observação da natureza do próprio Hodges. Mas o artista aproveitou aqui os recursos da pintura a óleo para uma formulação mais diferenciada dos efeitos atmosféricos: através de uma pintura vaporosa modela a forma piramidal do redemoinho de água no primeiro plano, que se dissolve de modo dinâmico em sutis véus de água. As cores complementam o caráter dominante dos contrastes de claro-escuro. Não obstante, as mudanças da gravura para a pintura não se esgotam na virtuosa exploração dos meios pictóricos do óleo: nem a presença da vegetação e do mundo animal, nem as figurinhas decoradas com caráter exótico de uma suposta família Maori conseguem sugerir de forma convincente a Nova Zelândia, lugar que não seria possível identificar sem a indicação do título. O estranho motivo da tromba-d'água não é aqui mais que o ponto de partida para a criação de uma idílica paisagem arcádica. Esta construção se situa plenamente na tradição do professor de Hodges, Richard Wilson, e dos contemporâneos Claude Joseph Vernet e Philippe Jacques de Loutherbourg, e define o quadro como uma composição classicista da paisagem. Hodges concebeu o espaço do quadro como um lugar para projetar as

39

Para a biografia de Hodges, ver Stuebe, Isabel C. *The Life and Works of William Hodges*. Nova York: Garland Publishing Inc., 1979; *William Hodges, 1744–1797. The Art of Exploration*. Catálogo da Exposição: National Maritime Museum, Londres, 2004. Catálogo ed. por Geoff Quilley & John Bonehill. New Haven & Londres: Yale Univ. Press; 2004.

40

Cook, James. *A Voyage towards the South Pole, and Round the World... Illustrated with Maps and Charts, and a Variety of Portraits of Persons and Views of Places, drawn during the Voyage by Mr. Hodges*. 2 vols. Londres: Strahan and Cadell, 1777. Ver Joppien, Rüdiger & Smith, Bernard. *The Art of Captain Cook's Voyages*. 3 vols. New Haven & Londres: Yale Univ. Press, 1985–1988, vol. 2 (1985): *The Voyage of the Resolution and Adventure 1772–1775*.

41

Apud Joppien & Smith (1985–1988), op. cit., 2/ 3.

42

William Hodges, 1744–1797. Catálogo da exposição (2004), op. cit., nº 27.

fantasias européias da natureza exótica no hemisfério sul, mas sem desistir totalmente da aspiração de autenticidade.

A ilusão da experiência da natureza

Essa forma de apropriação da geografia exótica teve grande sucesso no final do século XVIII, inclusive para além dos limites da pintura. O naturalista Alexander von Humboldt, que cultivava uma relação muito próxima com Georg Forster, admirava os quadros de Hodges.⁴³ E as imagens de Hodges ofereciam possibilidades de interação também no vasto campos das artes: o cenógrafo e pintor de paisagens Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812) havia inventado em 1781, em Londres, um aparelho de entretenimento de concepção completamente inovadora, que chamou de 'Eidophysikon'. À maneira de um teatro sem atores, pode ser considerado como um longínquo antecedente do cinema. Com o auxílio de telas pintadas que se podiam deslocar por trás de fragmentos cenográficos plásticos e fazendo uso de sugestivos efeitos de luz e som, Loutherbourg levava ao palco, com resultados bastante espetaculares, famosas vistas topográficas exóticas, cenas literárias e imagens de notáveis fenômenos naturais.⁴⁴ A intenção dessa bem sucedida montagem de imagens era a de criar a ilusão de uma vivência da natureza, fazendo uso de meios tomados emprestados do teatro. Na segunda temporada, em 1782, Loutherbourg introduziu uma nova cena: *The rising of the Moon, with a Water-Spout, exhibiting the effects of three different lights, with a View of a Rocky shore on the Coast of Japan*.⁴⁵ Nas resenhas se descrevia detalhadamente essa representação: “[...] as luzes do fogo e da lua contrastam e rivalizam uma com a outra, criando efeitos sedutores. Uma terceira luz é introduzida; uma tromba-d’água emerge desde o mar, penetra no ar e se funde com as nuvens, lançando seu reflexo de cor azul brilhante, enquanto a contínua força de sucção das águas é vista no meio deste fenômeno transparente.”⁴⁶ No momento em que, no âmbito da pintura de paisagens da época se discutia sobre a possibilidade da representação visual de fenômenos transitórios, efêmeros, o 'Eidophysikon' introduzia um singular ponto de vista neste debate estético. O novo meio abria, pela primeira vez, a possibilidade de representar visualmente a natureza em movimento, num espaço que aparecia como autêntico pela utilização de recursos ilusionistas.⁴⁷

É provável que Loutherbourg jamais tenha presenciado uma tromba-d’água. Mas sim conhecia ao seu colega, o artista William Hodges. Ambos expuseram em 1776 na Royal Academy de Londres. Cabe supor que Loutherbourg - em função da temática do seu trabalho artístico, que inclui marinhas e cenas de batalhas - inclusive estivesse em contato com o almirantado britânico. Assim pois, Loutherbourg certamente viu o quadro de Hodges dedicado às trombas-d’água, como também as publicações de Cook, Forster e Wales & Bayly, que saíram a público após a viagem de circunavegação; e no livro de Wales & Bayly, também deve ter visto a representação de caráter científico das trombas,

43

Humboldt (1987 ss.), op. cit., vol 7.2 (1993) p. 4 e 74.

44

Para Loutherbourg, ver *Philippe Jacques de Loutherbourg, R.A. 1740–1812*. Catálogo da Exposição: Londres, Kenwood House. Londres: Greater London Council, 1973; para o 'Eidophysikon', ver Joppien, Rüdiger. *Die Szenenbilder Philippe Jacques de Loutherbourgs. Eine Untersuchung zu ihrer Stellung zwischen Malerei und Theater*. Tese de Doutorado, Colonia, 1972; Joppien, Rüdiger. "Philippe Jacques de Loutherbourgs *Eidophysikon*. Ein darstellerloses Miniaturtheater." Em: *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*. Catálogo da Exposição: Hamburgo, Bucerius Kunst Forum und Jenisch Haus. Munique: Hirmer; 2004: 134–136; para essa exposição foi reconstruído um 'Eidophysikon'.

45

Ver Joppien & Smith (1985–1988), op. cit., 2/36 s.

46

The European Magazine, março de 1782, p. 180 s., apud Joppien & Smith (1985–1988), op. cit., 2/37.

47

Ver Joppien (1972), op. cit., 342–346. Para os debates estéticos, ver as críticas ao 'Salão' de Diderot, que era um admirador da pintura de paisagens de Loutherbourg e do seu professor Vernet. Ver Seznec, Jean & Adhémar, Jean (ed.). *Denis Diderot: Salons*. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 1963–1967.

feita por Hodges, que foi publicada numa gravura.⁴⁸ O interesse de Louthembourg pelas viagens de reconhecimento do seu tempo está documentado também na sua atividade no teatro nos anos subsequentes: em 1785 criou uma complexa cenografia para a pantomima *Omai, o a trip round the World*. Essa obra teatral representava algumas das principais etapas da terceira e última viagem de Cook (1776-1780). Para a construção artística da cenografia Louthembourg utilizou, por uma parte, os esboços ainda inéditos daquela viagem, executados pelo desenhista John Weber, por outra, também recorreu a estudos que William Hodges havia realizado na viagem precedente, a segunda da expedição de Cook.⁴⁹

III. O espaço da paisagem na arte do século XIX

Do mesmo modo que os pintores de cenografias, também os artistas que construíram Panoramas utilizaram com frequência relatos de viagem e desenhos inéditos de ilustradores de expedições, com o intuito de reproduzir um determinado espaço geográfico da forma mais autêntica que fosse possível. Os prédios construídos expressamente para os panoramas, e que foram constantemente aperfeiçoados, criaram um espaço ilusório que pretendia reviver a experiência de uma viagem (fig. 1). A seguinte etapa neste desenvolvimento é a dos ‘moving panoramas’, que possibilitavam a percepção visual do espaço num processo seqüencial, como numa ‘verdadeira’ viagem, na medida em que faziam passar a paisagem diante do observador. Com a utilização de rolos de tela movidos na vertical, era possível inclusive ‘vivenciar’ visualmente o escalamento do Mont-Blanc, na Suíça, ou até uma viagem em balão de Londres a Paris.⁵⁰

Também em espaços dedicados mais especificamente às ciências se utilizou a modalidade de representação dos panoramas. O artista viajante francês François-Auguste Biard (1789-1882), que entre outros temas também dedicou particular atenção ao Brasil,⁵¹ criou entre 1851 e 1864 para a galeria mineralógica do *Musée d’Histoire Naturelle*, de Paris, o *Panorama da Baía Magdalena*. Utilizou seus próprios desenhos para essa pintura espacial com caráter de um Panorama, trabalhos que havia executado durante uma viagem ao Oceano Ártico em 1839.⁵² Mas também a pintura de paisagens – nomeadamente nos Estados Unidos – procurou crescentemente uma aproximação à forma de apresentação estética dos Panoramas: Frederic Edwin Church (1826-1900), que viajou pela América do Sul seguindo as pegadas de Humboldt, teve um êxito extraordinário com suas pinturas de grande formato, que expunha em salas especialmente acondicionadas utilizando sofisticados recursos de luz, e por cuja visita cobrava ingresso.⁵³ Albert Bierstadt (1830-1902) foi um dos primeiros pintores que se dedicou ao oeste americano, e apresentava publicamente, também de forma espetacular, suas pinturas de paisagem com caráter de Panorama, nas quais consegue um notável efeito de profundidade.⁵⁴

Como Hoüel e Hodges pouco menos de um século antes, também estes artistas combinavam um grande interesse pelas viagens com um procedimento quase científico

48

Ver Joppien & Smith (1985–1988), op. cit., 2/36 s.

49

Joppien, Rüdiger. “Philippe Jacques de Louthembourg’s Pantomime ‘Omai, or a Trip round the World’ and the Artists of Captain Cook’s Voyages.” Em: *The British Museum Yearbook* 3 (1979) p. 81–136; em relação com a utilização das imagens de Hodges, ver p. 89.

50

Ver *Panoromania* (1988), op. cit., p. 146 s.; Blackwood’s Edinburgh Magazine 15 (1824) p. 197.

51

Ver Biard, François-Auguste. *Deux années au Brésil*. Paris: Hachette, 1862 (*Dois anos no Brasil*. Trad. Mário Sette. São Paulo e.a.: Comp. Ed. Nacional, 1945).

52

Biard acompanhou em 1839 a *Commission scientifique du Nord* capitaneada por Paul Gaimard, numa expedição a Spitzbergen e Lapónia. Ver Matilsky, Barbara C. “François-Auguste Biard: Artist–Naturalist–Explorer.” Em: *Gazette des Beaux-Arts* 105 (1985), p. 75–88, fig. p. 83–86.

53

Howat, John K. *Frederic Church*. Nova York & Londres: Yale Univ. Press, 2005.

54

Anderson, Nancy K. & Ferber, Linda S. *Albert Bierstadt: Art and Enterprise*. Nova York: Hudson Hills Press, 1990.

para a representação artística de paisagens estranhas. Essa ambição se manifestava particularmente na meticulosa representação dos detalhes geológicos, botânicos e meteorológicos. Na medida em que incorporavam de modo criativo os avanços técnico-estéticos dos novos meios no seu afazer artístico, encenavam a paisagem como um espaço da experiência visual. E também adentraram nas discussões relacionadas com as conquistas contemporâneas da fotografia, que se impôs mais e mais a partir de 1850, tanto no registro científico da paisagem como na documentação geográfica. Porém, na segunda metade do século XIX o tempo dos artistas exploradores se aproximava ao seu fim, e a pintura e a arte seguiram caminhos cada vez mais diferenciados.



SUSANNE B. KELLER é Doutora em História da Arte pela Universidade de Hamburgo; com pós-doutorado no Max-Planck-Institut, Berlim. Desenvolve pesquisas sobre as interfaces das artes e as ciências nos séculos XVIII e XIX, tendo publicado numerosos artigos e o livro *Naturgewalt im Bild: Strategien visueller Naturaneignung. Destruktive Naturgewalten in Kunst und Wissenschaft 1750–1830* (2006). Foi co-curadora da exposição *Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C. D. Friedrich bis Humboldt* (Hamburgo 2002) e atualmente é assistente científica do Altonaer Museum de Hamburgo.