

PAISAGEM E MEMÓRIA NA FICÇÃO DO VISCONDE DE TAUNAY

Olga Maria Castrillon-Mendes (UNEMAT)¹

Resumo: Utilizando recursos de compreensão sobre a arte da paisagem, este texto busca a caracterização da imagem de Mato Grosso na obra de Alfredo Taunay (Visconde de Taunay), enfocando a relação com a memória na construção do texto ficcional. Apontaremos como Taunay, um escritor viajante do século XIX, trabalha com essas noções sob o ponto de vista estético e até que ponto o relato de viagem é motivo para particularizar uma visão do interior do Brasil ainda 'desconhecido'.

Palavras-Chave: Paisagem; Memória; Narrativa; Mato Grosso

Abstract: Using resources for understanding the art of landscape, this text search image characterization of Mato Grosso in Alfredo Taunay (Vicomte of Taunay), focusing on the relationship with the memory in the construction of fictional text. In this way, we point as Taunay, a 19th century writer traveller, works with these concepts in the aesthetic point of view and to what extent the reporting trip is the reason for this dictates a vision of Brazil still 'unknown'.

Keywords: Landscape; Memory; Narrative; Mato Grosso

A noção de Paisagem como construção histórica pode ser adotada para compreender a obra do Visconde de Taunay ambientada em Mato Grosso, no aspecto em que a estamos abordando em sua relação com a viagem, portanto, idéias de época inseridas num quadro de discussão mais abrangente. De “lugar” onde se vive a “construto da imaginação”, há um longo caminho percorrido por conceitos e concepções modificados ao longo dos tempos.

¹ Professora de Literatura no Departamento de Letras da UNEMAT - Cáceres.

A composição imagética elaborada por Taunay, em consequência da viagem feita a Mato Grosso durante a Campanha Militar da Retirada da Laguna, na Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, será vista em dois pólos que se completam: o sentimento de natureza, amadurecido no contato com a arte, e a representação da experiência vivenciada na viagem.

A Paisagem surge do exercício do olhar do viajante e da tradição construída, como um mosaico de lembranças superpostas em “camadas” de um mundo modificado pela ação humana e com ela toda a bagagem cultural que carrega. (SCHAMA, 1996). Uma espécie de sensação de apreensão do lugar, que é uma forma de conhecimento, e de um olhar que constrói representações do real, criando imagens a partir do desenho e/ou da escrita. Pode-se dizer que a relação do homem com o espaço, amplia o poder de contemplação e desenvolve as sensações, tanto as impulsionadas pela memória, como pelas vivências pessoais.

A obra ficcional do Visconde de Taunay caracteriza uma parte dessa concepção utilizada pelos escritores brasileiros quando a noção de identidade nacional e do construto da idéia de Nação fazia parte de um projeto imperial de “civilização”, tanto de espaços múltiplos quanto de sujeitos donos desses espaços. Desta forma, o passado revisitado, fornece o panorama da arte, no século XIX, ou seja, a noção de Paisagem está no próprio desenvolvimento da arte paisagística, correspondendo à evolução do homem. É, pois, criação cultural que, pelo consenso dos estudiosos, aparece datada do século XV, quando há laicização da arte, desprendendo-se do sagrado. São “efeitos sobre a mente humana, para Alberti ou forças motrizes do processo criativo, para Da Vinci”. (GOMBRICH, 1990, p. 147). Assim, o reflexo da harmonia do universo está na base das teorias clássicas que iluminaram, em maior ou menor grau, a concepção de arte, a exemplo a holandesa, conforme estudada por Alpers (1999) em seu tratado sobre a arte descritiva flamenga em contraponto com a arte narrativa italiana. Pintava-se a paisagem sem se pensar precisamente nela, mas em si mesmo. Tornava-se pretexto para um sentimento humano e pressupunha o indivíduo. Esse é o conceito que chegou ao Renascimento com Da Vinci que “sentiu a paisagem como meio para exteriorizar experiência de uma profundidade e de uma tristeza indizíveis”, conforme a que se vê no fundo da tela Mona Lisa. (RILKE, 1965, p. 13). Não é a imagem de uma impressão, mas “natureza em devir, mundo em gestação” típico da concepção renascentista. (RILKE, 1965, p. 13). Então, o significado da imagem está na fronteira entre a linguagem e a história. Não há, portanto, um sentido único, mas sentidos possíveis construídos pela tradição e pelo contexto da história e das relações entre textos.

No século XVII, impossibilitados de representar os temas

religiosos, os artistas passaram a retratar a paisagem, cujo exercício tornou-se freqüente nas expedições de caráter naturalista do século XIX, compondo uma vasta iconografia de suporte das narrativas de viagem. A representação da paisagem ganhou autonomia e passou a ser tratada como um gênero independente, transformando-se em instrumento de representação dos novos espaços geográficos.

Nesse aspecto, o pressuposto subjetivo da percepção de paisagem parece residir no jogo da relação/oposição entre homem e natureza, levado ao nível da consciência no indivíduo e mediado por ele esteticamente. Um vir-a-ser constante, portanto, construção.

Com isso explica-se a reflexão de Schama (1996) sobre a capacidade que o artista tem de reproduzir, no quadro, o pitoresco de uma cena que está sendo narrada. Quem vê ou ouve dá conta de construir imagens em que vários elementos inconscientes estão envolvidos no processo das lembranças. O motivo de um quadro (ou de um texto escrito) é fruto de superposição de imagens, ou seja, construtos imagéticos anteriormente dominados. Imagem e representação são espaços simbólicos impossíveis de *pureza*, mas na posição bipolar associação/dissociação de pontos de vista e de posição ideológica do artista. Diferentes olhares que dividem e reordenam a paisagem.

Dessa forma, Simmel (1913, p. 15) pensa a natureza como uma forma de “totalidade” que engendra as formas perceptíveis no indivíduo, uma “cadeia sem fim das coisas, o nascimento e o aniquilamento ininterrupto das formas, a unidade fluida do vir-a-ser”, cujo elemento unificador (*Stimmung*) significa o “sentimento desencadeado pela paisagem junto ao espectador. Assim, a invenção/construção histórica pela qual a obra dos pintores, dos escritores e dos fotógrafos modelam o olhar e constituem as imagens de um país, como fala. (ROGER, 1997). Os gestos das manifestações que constroem o repertório dessas imagens, particulariza a identidade. Por isso, Schama (1996, p. 67 e 28) vê a paisagem como “portadora de memória”, que nem sempre é um prazer “pois os olhos raramente se classificam das sugestões da memória e a memória não registra apenas bucólicos piqueniques”.

As primeiras décadas do século XIX deram ênfase às pinturas ao ar livre, facilitadas pelo aperfeiçoamento das tintas, culminando com a arte impressionista da década de 60, a partir de temas que sugeriam os efeitos da luz e da cor, dois pontos que correspondem à formação da imagem. O efeito da luz passou a ser o motivo principal da nova estética ou o “dom” mais importante dos pintores de paisagem movidos pela “reação emocional à luz”. (CLARK, 1961, p. 44-5).

A imagem, conforme os estudos da ótica é formada por raios

luminosos que convergem (ou divergem) depois de atravessar o olho. As técnicas sobre o observador feitas por Jonathan Crary (1996, p. 33), focam a construção histórica da representação visual e da percepção, que rompe com os modelos anteriores, principalmente, em decorrência da invenção da câmara escura, objeto que tem a capacidade de apropriar-se do elemento visual e subvertê-lo pelas infusões, reflexos e projeção de imagens causadas pela iluminação artificial. Portanto, um jogo de espelhos transformador da realidade visível, criando imagens outras.

A magia, até certo ponto artificial, captada pela “opção ótica” de Crary, alarga o alcance das percepções físicas, proporcionando o espetáculo que se repete desde Alberti. O mundo das pequenas coisas é dominado pelo olho humano, bem como pelas lentes do microscópio, num jogo de ampliação/delimitação auxiliado pelo telescópio, numa nova dimensão da estrutura da memória visual. O avanço tecnológico proporcionou a utilização de instrumentos de observação. Não mais a *mimesis* clássica, mas o processo de produção em série, mola mestra da invenção da fotografia e, posteriormente, do cinema.

Nessa ótica, natureza e percepção são inseparáveis, pois o mundo é modificado pela ação humana, que estabelece a diferença entre a matéria bruta e a paisagem. Portanto, a “cultura, a convenção e a cognição”, pelo gesto do pintor (ou do escritor), formam o desenho (do que se experimenta como beleza) captado pelas impressões na retina. Se a tradição da paisagem é produto de uma cultura, trata-se, pela análise de Schama (1996, p. 26-28) de uma “tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões”. Daí a construção simbólica das imagens que acabam por se transformar, pela repetição, em estereótipos.

Nos (entre)meios da ficção

Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899) foi autor de algumas aquarelas durante as viagens que empreendeu como militar e como político. Em Mato Grosso, durante a campanha da Laguna, teve oportunidade de traçar alguns desenhos que funcionaram como suporte para as observações que fazia dos lugares e dos povos indígenas com os quais manteve contato, imprimindo seus caracteres e estudando sua língua. No entanto, não foi como desenhista que se notabilizou. Mas existiu um *Álbum de Vistas* dado pelo pai, na saída do Rio de Janeiro, “encarregando-me de trazê-lo todo cheio de paisagens e dos melhores pontos de vista que fosse encontrando em viagem”. (TAUNAY, 1948, p. 301). Nesse álbum (que parece ter sido mais de um, pelas denominações que foram encontradas nas *Memórias*: Álbum de desenhos, Álbum de Vistas, Viagem pitoresca a Mato Grosso),

estão impressas as impressões sobre a flora, a fauna e os retratos das várias nações indígenas: vistas das serras, dos rios (principalmente o Aquidauana, uma das mais expressivas manifestações do seu apreço pelo local), as espécies de peixes mais comuns nesses rios e caracteres minuciosos das variações de traços dos índios de Mato Grosso. Muito desse material se perdeu em consequência da própria viagem:

Os meus desenhos eram numerosos, mas a coleção deixada nos bauzinhos que constituíam a minha mais que modesta bagagem quando marchamos para a fronteira do Apa, em abril de 1867, foi em parte destruída no saque daquela infeliz povoação, duas ou três vezes queimada pelos paraguaios. Parte das minhas canastras estripadas, ajuntei quantas folhas pude apanhar, umas totalmente estragadas pela chuva e pelo barro, outras mais preservadas, de envolta como se achavam com os manuscritos das *Cenas de Viagem*, que dei estampa no Rio de Janeiro em 1868. (TAUNAY, 1948, p.154-155).

Assim foi que se reproduziu, com a fidelidade que convinha para os propósitos do relator, os pousos, tão característicos da imagem de deserto e de solidão, das matas um tanto já devastada pelas queimadas, tão comuns na prática cabocla do interior brasileiro. Tal empenho, sem tempo de receber os devidos retoques finais, foi recompensado pelos elogios do pai, famoso pintor de paisagem da Corte de Pedro II e “artista arrebatado em sua sinceridade profissional e incapaz de enxergar valor naquilo que não tivesse algum mérito” (TAUNAY, 1948, p. 154-155).

Alguns desses desenhos se salvaram e encontram-se no Museu Paulista, coletados desordenadamente e de forma mal conservada, com o título de *Viagem Pitoresca a Mato Grosso*. Na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional existe apenas uma relação deles, escrita de próprio punho pelo autor, em papel pautado. Suponho que a lista da Biblioteca Nacional deveria fazer parte da compilação dos desenhos existentes no Museu. Muitos desses desenhos fazem parte da sua obra publicada postumamente pelo filho Affonso; outros estão nos dois exemplares de *Viagem ao redor do Brasil* (1880), de João Severiano da Fonseca, cedidos pelo próprio Alfredo Taunay.

Essas imagens pictóricas revelam os sentidos de um tempo, determinado pela tradição e pela memória. A arte aberta para os sentidos futuros em que a erudição do seu autor é levada em conta, sem perder a perspectiva da obra de arte como representação de uma elite. Uma parte

dessa visão expressiva e de contemplação se dará com a presença dos artistas franceses que se instalaram no Brasil à época de D. João VI, “gente apaixonada à Chateaubriand, pela beleza úmida e fulgurante da paisagem carioca, nela se inspirando para poemas e quadros onde a massa de vegetação, a névoa das cascatas, o céu rútilo, aparecem tratados com movimento novo”. (CANDIDO, 1997, vol. I, p. 262). De forte acento academicista nas vistas do Rio de Janeiro, tão bem representado pelo avô Nicolau Taunay, os traços de Alfredo Taunay estarão impregnados dos elementos que *a posteriori* fornecerão a matéria-prima de sua composição narrativa.

Como franco-brasileiro, Alfredo Taunay ampliou a noção de paisagem, não nos desenhos, pois não se exercitou no pincel, mas nas descrições. Em sua obra caracteristicamente de cunho nacional, a natureza adquire estatuto de personagem, a exemplo, principalmente, de *A retirada da Laguna* (1868) e *Inocência* (1872). Pode-se dizer que são representações de práticas culturais que produzem imagens simples na complexidade das experiências intersubjetivas. Portanto, forças díspares e singulares que fazem parte de mecanismos de articulação do poder em configurações que extrapolam a mera composição decorativa. Não há interesse em emocionar o leitor, mas pela sensibilidade da percepção dos olhares diferenciados em diferentes espaços temporais, imprimir a noção de um Brasil possível para os interesses da época; aos olhos de hoje, a (im)possibilidade da unidade na diversidade.

Tal interpretação liga-se não só no que a obra traz de paisagem brasileira, mas de como Taunay reorienta a visão da natureza no século XIX e registra a contemplação romântica como expressão subjugada à emoção estética. Visto desta forma, Taunay estaria exercendo um papel preponderante nas (re) discussões do Romantismo nacional visto em confronto com suas fontes e suas referências no Romantismo internacional, formando o complexo de ordenação estrutural dos processos de composição literária.

Colocado nessa perspectiva, os processos românticos europeus eram impossíveis para nós, pois as particularidades brasileiras não se encaixavam nos padrões europeus, mas essa multiplicidade fecundou imagens que transformaram o modo de ver e de sentir, e o escritor brasileiro, exaurido da imitação estática de uma experiência que não era a dele, deslizou nessa imitação. E na experiência, até certo ponto frustrada, de imitar o europeu o brasileiro encontrou caminhos para buscar a tão sonhada identidade. O Romantismo brasileiro, desvencilhando-se dessa fidelidade, falha na cópia e consegue recriar um Brasil próprio, bem na esteira do que propôs Ferdinand Denis no *Resumo da História Literária do Brasil*, de

1826.

A obra de Alfredo Taunay pode ser vista como um exemplar dessa tentativa de caracterizar a terra brasileira. E, ao reinventar o Brasil, reinterpreta e descobre Mato Grosso durante a viagem.

Seu olhar adquire, assim, matizes diferenciados. Há nele, uma mudança de postura na noção de *realidade* e de *mimesis* porque, vivenciando a relação do homem com o espaço, constrói motivos para o desenvolvimento das sensações, tanto as causadas pelo exercício da memória, quanto pelas experiências pessoais. Esses dois elementos entram na edificação da imagem do Brasil que causa certa sensação do lugar, pela fruição da vista e pela inscrição pictórica na literatura. A iconografia, auxiliar da escritura, alargou essa experiência de alcance visual, vazada pelo estético, que fornece a dimensão da unidade (natureza) e do indivisível (paisagem).

Em Alfredo Taunay, esses dois elementos compuseram a imagética de Mato Grosso como uma espécie de sensação de apreensão do lugar, que é uma forma de conhecimento, e de um olhar que constrói representações do real, criando imagens, a partir do desenho e/ou da escrita. Tocado pelo conjunto equilibrado da “dilatadíssima superfície” dos espaços visitados, elementos como o sertão e o sertanejo, a bipolaridade das estações oscilando entre a seca e as cheias, o exotismo da paisagem, a tormenta da fome, das doenças e dos insetos, funcionarão em seu espírito como laboratório. Uma natureza não só observada, mas vivida. E esse aspecto se colocará como fundamental em toda a sua obra, o que parece confirmar a minha hipótese de que Taunay constrói imagens para além da mera reprodução do natural. Imprime-lhes uma visão plástica, não só seguindo os preceitos de arte do seu tempo, mas indo além deles. Utiliza-se de recursos pictóricos, que conhecia tão bem, para compor quadros descritos pela linguagem, suscitando a visão do novo na impressão de uma tela esboçada a partir da escritura.

Sabe-se que Taunay escrevia suas obras de memória, no retorno da viagem. Entretanto o *croqui* é esboçado segundo os programas de anotações que permitiam elaborar posteriormente os textos, como faziam os viajantes das expedições naturalistas.

Desta forma, o escritor utiliza-se da pena como um pincel. Há uma tentativa de depuração do ambiente observado em relação à posição do observador que, colocado à distância, afina o olhar a cada objeto, a cada ser, a cada elemento vivo. A relação homem/paisagem se dá um plano esteticamente válido para a experiência do artista. As descrições dão conta dos gêneros de plantas observados, o trânsito das tropas, os pousos, pontos intermediários necessários à dificultosa e delongada viagem:

Do lado da província brasileira de Mato Grosso, ao norte, as operações eram infinitamente mais difíceis, não apenas porque milhares de quilômetros a separam do litoral do Atlântico, onde se concentram praticamente todos os recursos do Império do Brasil, como também por causa das cheias do rio Paraguai, cuja porção setentrional, ao atravessar regiões planas e baixas, a transborda anualmente e inunda grandes extensões de terras. (TAUNAY, 1997, p. 36).

O geográfico e o humano marcam o ponto de encontro entre as situações-limites vivenciadas durante a viagem e o conflito armado. Os pântanos são sombrios, as planícies, em sua amplitude, são plenas de encantamento, grava-se na memória numa oscilação de sentimentos que “realçavam a mais admirável perspectiva, tão bela que ainda permanece viva em nossa lembrança. Aqueles eternos esplendores da natureza tornavam ainda mais doloroso o sentimento de nossa ruína iminente”. (TAUNAY, 1997, p. 214).

A observação supera a fantasia e a paisagem assinala um acordo com o sentimento das personagens do texto. Pode-se dizer que a relação do homem com o espaço amplia o poder de contemplação e desenvolve as sensações, tanto as impulsionadas pela memória, como pelas vivências pessoais.

Desta forma, localidades, usos e costumes, além da natureza, constituem figuras centrais dos quadros traçados por Taunay.

Como esse quadro passa pelo olhar do escritor?

Inicialmente compara, fica impotente, esquadrinha os espaços e os sujeitos. Descreve a desolação, a distância, os horrores e a beleza de uma natureza “jamais vista”. As imagens, entretanto, não são acúmulos de sensações e impressões, mas a união do diverso em harmônica composição que resultam em figurações emblemáticas do interior brasileiro.

Além de prover a arte brasileira da sua sensibilidade de escritor, Taunay atende aos ideários românticos de elevação do espírito e de relação homem/natureza, cujas ressonâncias fazem parte de uma experiência pessoal e intransferível. Podemos dizer que Taunay é “prisioneiro do pitoresco” para trazer as idéias de Ferdinand Denis (1978, p. 37) que em seu tratado sobre a literatura brasileira apregoa a observação como o único guia para o pensamento que “deve alargar-se com o espetáculo que se lhe oferece”. E ensina os brasileiros a penetrarem na grandeza da natureza “muito favorável ao desenvolvimento do gênio”.

Assim, seus postulados estéticos ancoram-se na tradição clássica sem estar preso a ela. Seu objetivo é recriar a tradição a partir dos estudos e

da experiência da viagem, compondo a visão que define o *caráter* da paisagem pelo exercício da memória.

A capacidade de captar tipos e pintar cenas faz de Taunay um dos mais fecundos escritores do século XIX, possivelmente revisitado por Euclides da Cunha e Mário de Andrade no Modernismo brasileiro.

Referências

- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. da USP, 1999.
- CANDIDO, Antonio [1957]. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 2 Volumes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CLARK, Kenneth [1949]. **Paisagem na arte**. Trad. Rio de Almeida. Lisboa: Ulisséia, 1961.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Seventh printing, London: MIT Press, 1996.
- DENIS, Ferdinand [1826]. Resumo da história literária do Brasil. In: Guilhermino César. **Historiadores e críticos do Romantismo**: a contribuição européia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos; São Paulo: Ed. da USP, 1978.
- FONSECA, João Severiano da. **Viagem ao redor do Brasil 1875-1878**. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro, 1880.
- GOMBRICH, E. H. A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem. In: **Norma e forma**: estudos sobre a arte da renascença. Trad. Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 141-160.
- RILKE, Rainer Maria. **Da Paisagem**. Trad. interna do original "Von der Landschaft". Frankfurt: Insel-Verlag, 1965. p. 516-522.
- ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris, Gallimard, 1997.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SIMMEL, Georg. A filosofia da Paisagem. Tradução de Simone Carneiro Maldonado (DCS-UFPB). Programa de pós-graduação em Sociologia. **Revista Política e Trabalho**, nº 12, set.1996. p. 15-24.
- TAUNAY, Alfredo [1868]. **A retirada da Laguna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TAUNAY, Alfredo [1872]. **Inocência**. São Paulo: FTD, 1982.
- TAUNAY, Alfredo [1890]. **Memórias do Visconde de Taunay**. São Paulo: Melhoramentos, 1948.