



XIX ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR
Blumenau - SC - Brasil

URBANISMO IMPERIAL, NATUREZA E ROMANTISMO: VIDA E OBRA DE MANUEL DE ARAÚJO
PORTO-ALEGRE

Rafael Teixeira Vidal (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urb) - rafaeltvidal@gmail.com

Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de São João del-Rei. Doutorando em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR (UFRJ). Pesquisador do Grupo de Estudos em Território e História Urbana (GESTHU), coordenado pela professora Dra. Fania Fridman.

Urbanismo imperial, natureza e romantismo:

Vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre

RESUMO

Na esteira da teoria crítica ao neoclassicismo e ao romantismo, investiga-se as construções culturais empreendidas para a criação da imagem do Brasil Imperial, dando enfoque principal à construção de uma imagem de natureza tropical e moralmente imaginada, conforme representada na pintura oficial do Estado, à qual pertencia o arquiteto, pintor e vereador da cidade do Rio de Janeiro entre 1848 e 1850, Manuel de Araújo Porto-Alegre. Ver-se-á que, através da pintura como fato cultural disseminado pelo Estado, a natureza colonial, “selvagem e primitiva”, toma lugar sublime na história nacional, influenciando a própria construção da cidade, dos jardins, passeios e de novas questões urbanas.

INTRODUÇÃO

A historiografia urbana ressalta as mudanças ocorridas na cidade do Rio de Janeiro desde o primeiro anúncio sobre a chegada da Corte Imperial Portuguesa na virada dos anos 1807 e 1808. De melhorias físicas nas habitações e no espaço urbano do Rio de Janeiro à construção de residências e, até mesmo, despejos de algumas moradias, uma série de medidas foram tomadas imediatamente por vice-reis e governadores. Os objetivos dessas medidas, segundo as interpretações históricas, eram, por um lado, pragmáticos e funcionais, a fim de alocar a família real em aposentos dignos de uma corte europeia; e, por outro lado, morais e estéticos, no sentido de construir uma nova ordem social e cultural que assegurasse a imposição e validação do título de cidade imperial ao Rio de Janeiro.

Do ponto de vista da forma urbana, a chegada da corte acarretou a expansão dos limites físicos da cidade, a criação de novos bairros de estrangeiros, alguns com expansão para os morros da cidade, e ofereceu incentivos fiscais para a criação de novos bairros urbanos, como o bairro Cidade Nova, investigado no trabalho de Fania Fridman (2009). Também o comércio no espaço urbano sofreu enorme impacto com a possibilidade de entrada de estrangeiros com a abertura dos portos, ocasionando uma nova dinâmica sociocultural. O fato é que o cenário era de mudanças intensas, conflituosas e, muitas vezes, críticas, a ponto de autores como Fania Fridman (2010) e Kirsten Schultz (2008) sugerirem uma crise habitacional histórica no Rio de Janeiro do início do século XIX.

Uma outra interpretação da historiografia urbana sobre o período imperial, paralela àquela sobre as dimensões físicas e econômicas da cidade do Rio de Janeiro, sugere essa virada histórica como o início da incorporação da modernidade do século XIX nos trópicos brasileiros. A partir da própria inflexão e elevação da colônia à metrópole, autores como Roberta Delson (1997) e Schultz (2008) sugerem uma virada de consciência política e ética que motivou a reformulação cultural da cidade, que envolvia o embelezamento e a transformação da antiga imagem de capital da colônia.

Kirsten Schultz (2008), por sua vez, sugere, a partir de um relato de época, que o desafio de construir a corte real no Novo Mundo e garantir que o Rio se tornasse a “mais sossegada das cidades” incluía responder “à *la question de toutes les questions*” (SCHULTZ, 2008.p.168) relacionadas à forma da cidade colonial, aos hábitos citadinos, a construção de habitações e reformulações do espaço urbano do Rio de Janeiro. E para transformar e resolver, apressadamente, a “todas as questões” da cidade colonial em um império digno, eram necessários grandes socorros estéticos, revisitando-os sob uma ótica europeizada e, sobretudo, apagar, ainda que autoritariamente, o passado colonial.

Vale lembrar, a partir de Paulo Santos (1968) e Gilberto Freyre (2003), que a cidade colonial se assemelhava a um tecido de retalhos nem sempre bem alinhavados. A cidade colonial, ora planejada sob preceitos da ordem política eclesiástica, ora com espacialidades renascentistas e, até mesmo, mulçumanas e medievais – mas sempre executada por técnicas milenares incorporadas pela mão de obra negra escravizada e indígena –, criava um todo territorial formado por fragmentos muitas vezes desencaixados. E para se equilibrar todos esses antagonismos coloniais em uma ordem pública afeita aos novos tempos imperiais era inaugurado um projeto civilizador autoritário de ordem policial monárquica (Schultz, 2008) e, acrescente-se, de ordem cultural no que diz respeito à criação de novos repertórios sobre a imagem do território enquanto capital da corte.

Essa nova ordem cultural se ligava aos impulsos de civilização dos trópicos coloniais para receber a corte que apressadamente fugia da metrópole europeia. E, uma vez estacionada nos trópicos, o projeto de civilização e rompimento da imagem do Brasil colônia contaria com novos imaginários e narrativas sobre seus reis e rainhas, sobre a memória imperial. E, para limpar a imagem colonial da sociedade recém emancipada como sede da coroa portuguesa, nada melhor do que ter à disposição uma boa iconografia para produzir representações oficiais de Estado sobre a grandeza de seus governantes e seus territórios.

Interessa, portanto, investigar o projeto civilizador e de transformação sociocultural da colônia portuguesa em império, seus atores, objetos discursivos e articulações políticas que tentaram mudar a imagem cultural da colônia. Compreende-se que muitas vezes a dimensão cultural, enquanto agenda política oficial paralela e fundamental às práticas de planejamento das cidades não é privilegiada nos estudos históricos sobre os períodos colonial e imperial. No entanto, na contramão dessa corrente, o trabalho aqui proposto encontra diálogo e pistas em autores seminais da história urbana, como o texto de Luciana Martins e Mauricio Abreu (2004) sobre os paradoxos da modernidade no império e o trabalho de Fania Fridman (2009) sobre as reformulações urbanas no império.

Autores como Luciana Martins e Mauricio Abreu (2004) se referiram ao período do império português como uma “modernidade paradoxal”, caracterizada por três temporalidades simultaneamente em choque: a do governo absolutista, a da economia liberal capitalista e dependente da Grã-Bretanha e a colonial escravocrata. Em diálogo com o trabalho dos autores Luciana Martins e Maurício Abreu (2004), o período do absolutismo português no Brasil era apoiado pelo liberalismo comercial britânico, na intensificação da mão de obra escrava e, acrescente-se aqui, em uma nova visão culturalista

reposicionada diante do passado colonial e de matriz francesa que se estende até meados do século XIX com a estadia da Colônia Lebreton no Brasil.

Busca-se, portanto, estabelecer uma conexão entre a produção de artefatos culturais da pintura imperial com a produção de novas imagens, narrativas históricas e projetos para a cidade do Rio de Janeiro. É patente analisar as grandes representações produzidas no do Brasil que consagraria a imagem da natureza exuberante do território, criaria novos monumentos históricos, praças e eternizariam a imagem da natureza selvagem nos trópicos. Entende-se o período de criação de uma nova imagem da colônia a partir da pintura imperial como o momento de forjar uma memória nacional interessada aos projetos da coroa e realizada oficialmente no bojo do Estado sob muitos esquecimentos dos povos e dinâmicas sociais que assolavam o Brasil.

Esse elemento cultural, portanto, é fundamental para se apreender as dinâmicas do contexto histórico e os projetos de transformação das representações e práticas culturais da colônia para o modelo de cidade imperial. Se de um lado havia a missão francesa no Brasil com pintores e cientistas interessados em trabalharem no Brasil, e de outro uma corte recém chegada nos trópicos e carente de uma representação oficial e de espaços tão grandiosos com imagem e semelhança de sua grandeza, vale investigar os produtos artísticos da época como signo de um impulso de civilização que perpassa o projeto de reformulação da cidade sede da corte e da imagem da nação que recebia o império português. Como se dava o projeto de uma cultura oficial do império, tanto no sentido de produção de sua imagem, quanto no sentido de criação de novas representações e espaços?

Longe de pretender esgotar aqui a problemática, é preciso abrir frentes de interpretações sobre essa inflexão de projeto cultural empreendida por artífices das artes que rebatem também na produção do urbanismo imperial. Vale lembrar que à época os mesmos artífices do urbanismo imperial atuavam também na pintura da época e artes em geral. A própria Colônia Lebreton concentrava o trabalho de arquiteto, urbanista, pintor e escultor em torno de seus artífices como Grandjean de Montigny. A arte, sobretudo a pintura acadêmica, se colocou emparelhada ao Estado para forjar novas narrativas sobre o território nacional, para louvar as práticas burguesas e imperiais em ascensão e esconder o uso da mão de obra negra da paisagem colonial.

Em paralelo às mudanças físicas ocasionadas pelo urbanismo imperial na cidade, empreendeu-se uma mudança na imagem cultural da colônia; sugerindo uma continuidade entre práticas de representações oficiais pela pintura de Estado e a prática do urbanismo imperial convergida nos interesses da Colônia Lebreton, da Academia Real de Belas Artes e a corte. É a arte oficial e acadêmica do período, posta como uma representação verdadeira sobre a nação e como uma forma de conhecimento indissolúvel, que ressignifica os mesmos signos tradicionais da colônia e que reformula a imagem da natureza, da cidade, de parques e paisagens.

Natureza, paisagem, cotidiano e força de trabalho seriam novamente representados, mas, dessa vez, articulados e tacitamente reformulados pelas novas representações da pintura acadêmica. É em busca das novas imagens da cultura nacional que, naquele momento, tratou-se de transformar a natureza como símbolo nacional, atribuindo-a novos aspectos e articulando-a à grandeza

dos projetos nacionais. As transformações na representação da natureza como objeto cultural da nação são privilegiadas neste trabalho. Para tanto, observar-se-á que pintores neoclássicos, influenciados pela Colônia Lebreton e articulados aos órgãos oficiais do império, tornam-se verdadeiros agentes autorizados a forjar as novas imagens culturais do Brasil imperial.

Dentre esses artífices da Colônia Lebreton e da Academia de Real de Belas Artes citados nesse trabalho, aprofunda-se na pintura neoclássica do brasileiro Manuel de Araújo Porto-Alegre, entendendo-o, a partir de Fania Fridman (2017), como uma importante evidência do movimento neoclássico imperial e do “socialismo romântico” no Rio de Janeiro, que expandiu e transformou as questões urbanas em pautas públicas do Brasil imperial. A figura de Manuel de Araújo Porto-Alegre, vereador, pintor acadêmico, poeta, reformador urbano e político é privilegiada aqui, a fim de evidenciar as continuidades entre um projeto urbano e cultural no período imperial.

Interessa que, em paralelo às transformações urbanas, econômicas e jurídicas empreendidas pelo Estado imperial, uma outra ação estatal, de ordem cultural, se instalou no período imperial. Trata-se do poder das iconografias e das imagens produzidas pelo Estado imperial, através de seus artistas patrocinados que, na figura de expoentes como Manuel de Araújo Porto-Alegre, tentaram construir e mediar uma nova lente cultural sobre a vida, a natureza e o cotidiano real do período imperial. Isso significou que, naquele momento da história, o resultado da ação planejada em representar e reconfigurar o território brasileiro, sua natureza, seu povo e seu governo, através das iconografias oficiais, cristalizou valores, fundamentou as práticas de remodelação urbana e de formação de uma nova imagem sobre o Brasil e mais interessada à consolidação do Império.

UM SOCIALISTA ROMÂNTICO NOS CIRCUITOS CULTURAIS DO IMPÉRIO

No bojo das inovações trazidas pela instalação da corte no Brasil e todo o novo repertório reformista que a acompanhava através das figuras de cientistas e artistas, destacaram-se os de origem francesa. Os “francesismos”, como ficaram conhecidos os artistas e os novos hábitos e protocolos culturais na corte portuguesa, fizeram diversas intervenções na cidade, de projetos pontuais a reformulações infraestruturais, passando por atenuações dos problemas sanitários e pelo embelezamento das cidades por jardins e passeios (FRIDMAN, 2009). Embora a transformação do Rio de Janeiro em Corte Real fosse inspirada por um reformismo urbano moldado pela Colônia Lebreton, a ponto de ser reconhecido como “urbanismo imperial” (FRIDMAN, 2009), para o sucesso de suas ações, demandava-se também certo reformismo moral em transcender um passado colonial e civilizar o novo mundo, reformando hábitos provincianos e imaginários primitivos.

Evidentemente, existe ampla literatura sobre tal virada cultural operacionalizada pelas instituições de Estado que surgiam à época, como o Jardim Botânico, a Academia Real da Marinha e de Belas Artes, a Imprensa Régia e a Biblioteca Real. Autores como Lilia Schwarcz (2008), Fania Fridman (2009) e Marco Morel (2005) analisaram o impacto da Missão Francesa, da Colônia Lebreton e de seus respectivos artífices na reformulação da cultura, das cidades e dos hábitos sociais nos trópicos. Ainda assim, essa bibliografia

privilegia as transformações físicas ocorridas em função do espírito de progresso e mudança que entrou no país a partir da presença de cientistas, como Saint-Hilaire, de cronistas, como Ferdinan Denis, ou de artistas acadêmicos, como Jean-Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay e Grandjean de Montigny.

Um dado importante a se destacar é que tais artistas franceses e cientistas traziam em suas bagagens o ápice do movimento da arte neoclássica europeia, cujo modelo implicava buscar na Antiguidade os lastros de glórias perdidas e os modelos de virtude; além de conhecerem, por fim, a rigidez da estrutura acadêmica francesa, imbatível na sua tentativa de dar rigor às artes e de centralizá-las como fortes imagens culturais. Disseminaram e cristalizaram aqui, portanto, o neoclassicismo que, passados alguns anos, seria uma corrente expressivamente institucionalizada na corte, na Academia Real de Belas Artes e na Escola Nacional de Belas Artes – a ponto de essas instituições influenciarem artistas, artesãos e políticos brasileiros e de se instalar o estilo neoclássico em edifícios públicos, como se fosse um verdadeiro estilo e empreendimento da Coroa.

Dentre as propostas de desenvolvimento moral e cultural na transição do Brasil colônia para capital do império, as práticas de planejamento que caracterizaram o “urbanismo imperial” envolviam expansões da cidade, destruição de casas, alargamento de ruas, dentre outras soluções que buscaram marcar uma nova imagem da capital digna para receber a corte (FRIDMAN, 2009). Tudo sob os princípios neoclássicos de harmonia, racionalidade e universalidade das formas inspiradas na Antiguidade. Assim, muitos dos franceses que aportaram no Brasil pareciam querer, pois, redescobrir um local descoberto e habitado há muito tempo e reinventar a imagem da cidade e de sua cultura.

Para tanto, articular-se-iam as práticas de arrumação urbana, de desenho de praças e ruas possibilitadas por reformas urbanas empreendidas por personagens do planejamento urbano imperial, como o engenheiro e marechal de campo Henrique Beaurepaire Rohan, mentor do plano máximo do período imperial, o Relatório de Obras Públicas de 1843. Aspectos detalhados sobre a prática do *urbanismo imperial* no Rio de Janeiro são desenvolvidos em Fridman (2009).

No entanto, é em estudo posterior sobre outros agentes das práticas de planejamento no período imperial que Fania Fridman (2017), no artigo intitulado “Socialismo romântico e a cidade do Rio de Janeiro”, desenvolve, para além dos planos e reverberações, quais projetos de cidade estavam em disputa no Rio de Janeiro Imperial. À luz da autora, que explora os ideários dos socialistas românticos para as causas sociais em paralelo e em disputa com a causa técnica do urbanismo, é possível vislumbrar o que se busca explorar nesse trabalho: contornos dos projetos oficiais para a moral e a cultura da nação na época. São esses brasileiros românticos que, em busca do progresso, de mudanças e com seus ímpetos colonizadores, mudariam a imagem da colônia, mas também se deixariam contaminar pelo desejo de transformar a paisagem, a vida e as questões sociais do Brasil recém transformado em capital do império.

O trabalho de Fridman (2017) é crucial para se compreender que diferentes concepções e planos envolvendo a cidade foram postos e disputados à época. Por mais que a historiografia urbana confirme a hegemonia da prática

técnica e científica do urbanismo a partir do século XIX, Fridman (2017) permite alargar a história desse período. No trabalho da autora compreende-se que, em paralelo ao urbanismo à consolidação da “[...] dimensão técnica e normativa com aparente caráter universal [...]” (FRIDMAN, 2017.p.34), havia uma base politizada dos planos reformadores incluindo aspectos sociais e humanistas para a capital da nação. Até mesmo a abolição da escravatura, conforme aponta Fridman (2017), foi proposta por esses artífices do socialismo romântico articulados às práticas de reformulações da cidade e da vida social e cultural da capital do império.

Em “Anticapitalismo romântico e natureza”, Robert Sayre e Michael Löwy (2021) apontam que, para além do que se considera como “período e estilo romântico literário” do final do século XVIII e início do século XIX, o romantismo é uma *cosmovisão*, ou seja, uma visão cultural “[...] contra a civilização industrial e capitalista moderna [...] e se estende desde Rousseau – uma figura fundadora particularmente importante – até o presente, ou seja, da segunda metade do século XVIII até o início do século XXI” (SAYRE; LÖWY, 2021.p.8). O amplo estudo dos autores interessa aqui na compreensão do romantismo como uma forma de pensamento cultural, uma “mentalidade fundamental” que, em diálogo com as contribuições de Fridman (2017) sobre os desdobramentos dessa *cosmovisão* no Brasil, permite aprofundar no seu conjunto de aspirações, ideias e representações que indivíduos, políticos e intelectuais ligados ao movimento romântico produziram no período estudado.

O romantismo enquanto crítica cultural se inspirou em valores culturais, religiosos, pré-capitalistas e na nostalgia de um Paraíso perdido, normalmente ligado a um ideal de passado nostálgico consagrado em plena harmonia entre homem e natureza e seus produtos (SAYRE; LÖWY, 2021). No Brasil, com a formação de cooperativas de trabalhadores, com a expressiva expansão das cidades e da degradação da natureza, os ideários românticos tomaram, como contribui Fridman (2017), certa feição socialista ao contestarem a escravidão, reivindicarem a demarcação de terras indígenas, o controle das doenças por remédios homeopáticos e pela melhor relação com o ambiente.

Para Sayre e Löwy (2021), o ideário romântico se formulava por uma percepção da natureza em constante interação com o homem. Ainda que muitas vezes idealizada, essa perspectiva sobre o natural trazia formulações ligadas ao impacto da ação humana sobre o meio. Nos socialistas românticos do Brasil, essa matriz discursiva pode ser apreendida a partir do Fridman (2017), que traz a preocupação dos românticos com a higiene, ou seja, de se ter um ambiente salubre, sem lixo, livre de esgoto e dejetos. Sobre a situação do ambiente da cidade do Rio, a publicação de um romântico trazida por Fridman (2017) associa a prática de despejo do esgoto com a imagem da corte: “[...] despejo noturno [...] na verdade um tal uso desacredita a nobreza desta corte que aliás se acha em tantos apuros, quer dizer, civilizada e desenvolvida até certo ponto”? (A Marmota na Corte, 2/10/1849, p. 1 *apud* FRIDMAN, 2017, p.28)

Ciente da expressividade do socialismo romântico no Rio de Janeiro, Fridman (2017) aponta para inúmeros nomes que publicaram artigos, cartas públicas, charges e caricaturas críticas e contestadoras da ordem social da cidade. Dentre os socialistas românticos apontados pela autora, um personagem importante pela sua articulação política como vereador, entre 1848 e 1853, suas

inúmeras habilidades profissionais e sua dedicação à reformulação da imagem do ambiente e da natureza na colônia foi Manuel de Araújo Porto Alegre:

Aluno de Debret na Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, seguiu com ele para Paris em 1831 onde permaneceu até 1837 quando entrou em contato com o movimento romântico. Conhecido como “homem-tudo” – pintor, arquiteto, paisagista, cenógrafo, caricaturista, jornalista, poeta, dramaturgo, ensaísta e político –, fez parte da primeira geração romântica brasileira cujo objetivo também era a de fundar simbolicamente a nacionalidade (FRIDMAN, 2017, p. 28).

T Fridman (2017, p. 32) também mostra as medidas de Manuel de Araújo submetidas à Câmara durante sua gestão como vereador: medida de caderneta para “classe de criados”, uma escola para “ensino e aperfeiçoamento dos artesãos e artífices que se ocupam de alvenaria, carpintaria e cantaria” e com noções de “arte de plantear um terreno ou um edifício” e atenção “à salubridade da cidade”.

Guardada a complexidade dessas empreitadas, esses dois últimos planos são emblemáticos por tocarem em dois aspectos caros a este trabalho: o primeiro da dimensão física do meio das cidades, as condições de seus rios, natureza etc.; e o segundo da educação cívica e cultural dos construtores que transformariam a imagem cultural da capital. Com isso em mente, é importante ressaltar que Manuel de Araújo Porto-Alegre foi importante artífice da história nacional, foi diretor da Academia de Belas Artes, trabalhou pela salvaguarda de obras artísticas nacionais, isso bem antes de a prática de preservação se tornar um serviço de Estado, e publicou diversos livros sobre a pintura carioca, dentre eles o “Memória sobre a antiga escola de pintura Fluminense, lida pelo sócio effectivo o sr. Manuel de Araújo Porto-Alegre”, lançado na revista do Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1841.

Isso permite sugerir que não só seus projetos como vereador da cidade do Rio buscavam a transformação física e cultural da capital, mas também suas práticas cotidianas de construção de discursos e imagens, dentre eles o discurso a partir de suas pinturas, serviriam ao seu projeto de reformulação da imagem nacional. Colocando-o enquanto importante agente de sua *cosmovisão* socialista romântica, interessa aqui que, além das cartas e planos empreendidos por Manuel durante sua gestão como vereador, o socialista romântico “homem-tudo”, como lembra Fridman (2017), pintou, nessa mesma época, quadros que compõem a obra neoclássica artística ligada a temas da paisagem romântica e do cotidiano.

Fridman (2017) detalha cuidadosamente as asserções dos planos de Manuel de Araújo. Os ideais de “melhoramento”, de “urgência de transformação”, de “plano”, “aperfeiçoamento”, “harmonia”, dentre outras tópicas racionalizantes são expressivos da prática do então vereador ligado ao romantismo. É importante reforçar que o ideário de “uniformidade”, “razão” e “harmonia”, presente no discurso desse socialista romântico articulado à corte e às recém consolidadas elites burguesas, advinda da matriz *neoclássica* que fundou nos trópicos a noção de progresso, de futuro e de arrumação cultural e física da nação.

Se os franceses trouxeram a corrente e o ímpeto glorioso da arte nacional, fato histórico detalhadamente explorado por Scharwz (2008), seriam os artistas

e artífices nacionais, influenciados pelo neoclassicismo, que dariam o tom, o tema e o material para a construção das obras de arte. O neoclassicismo introduzia-se no país pela corrente francesa, mas, na falta de conhecimento do território, de técnicos e de profissionais, acabava sendo reelaborado por artistas nacionais e pelos auxiliares escravizados. Em especial na pintura de paisagem, gênero artístico menos valorizado no período Neoclássico, a decisão sobre o que representar e por onde começar a construir a narrativa nacional seria definido pelos profissionais neoclássicos brasileiros influenciados pela Missão Francesa e formados na Academia. Era a novidade dos trópicos: uma mata poderia valer como um belo monumento.

É, portanto, também através das aptidões técnicas de Manuel de Araújo Porto Alegre com a pintura que se busca complexificar a *cosmovisão* romântica, sua dimensão política ligada às práticas de reforma cultural da colônia e às práticas do urbanismo imperial. Ao constatar a ruptura com o passado colonial e a continuidade de uma imagem de natureza nacional a ser produzida pela pintura e o urbanismo, a própria construção do urbano, de seus parques urbanos, jardins e passeios encontraria na pintura sua gênese.

Dentre os quadros de Manuel de Araújo, dois estão na Academia Nacional de Belas Artes e foram analisados aqui à luz da literatura iconoclasta ligada à análise discursiva que considera as visões de épocas como representações ajustadas às empreitadas e às posições práticas dos artífices da história, considerando seus instrumentos, objetos e distintos textos como documentos históricos. Conforme sugere Anne Cauquelin (2007), encara-se aqui uma iconologia como uma representação cultural voltada à narrativa de projetos e imaginários empreendidos por Manuel de Araújo durante seu período como vereador.

Vale destacar que a obra de Manuel de Araújo é vasta e encontra-se arquivada em diferentes instituições, dificultando assim sua apreensão global. Além do Museu de Belas Artes, o Instituto Moreira Sales (IMS) possui 59 itens da obra visual de Araújo Porto-Alegre em seu acervo, dentre eles retratos, cenas históricas, registros da flora brasileira, caricaturas e estudos de cenas mitológicas. Devido ao limite deste artigo, optou-se por analisar sua obra preservada pela Academia Nacional de Belas Artes, locada no atual Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. As datas atribuídas às obras de Manuel de Araújo pelo Museu coincidem com o período em que o pintor foi também vereador do Rio de Janeiro, momento importante para este trabalho.

À arte articulada ao Estado, não faltava trabalho. Fosse para criar imagens inaugurais de um império nos trópicos, agraciado com as alegorias clássicas que viriam a legitimar sua permanência, ou estabelecer uma nova visão sobre a natureza idílica e distante da devastação pelo capitalismo da classe burguesa, a arte de Manuel de Araújo Porto Alegre se colocou a serviço da criação de narrativas interessadas a seus projetos políticos para a nação. A natureza, a paisagem e o cotidiano provinciano continuaram a ser representados, mas seus significados, uma vez articulados aos âmbitos de governo, seriam tacitamente reformulados.

É nesse momento que se tomou consciência da natureza como símbolo nacional, objeto de interesse deste trabalho. A saída é, portanto, realizar um paralelo com a pintura neoclássica do brasileiro Manuel de Araújo Porto-Alegre,

entendendo-o como uma expressão do socialismo romântico articulado ao neoclassicismo cultural do império e à expansão e transformação da urbanização do Brasil imperial, a fim de retomar impasses, continuidades e expor um conflito sensível e estrutural entre cultura e natureza, homem e natural. Nas telas de Manuel de Araújo Porto-Alegre, era a elevação da natureza à sublimação que acolhia a corte, fundava o nacional e seu avesso; criava uma imagem da natureza mediadora das relações sociais e plausível à recente experiência de construção do urbano no Brasil.

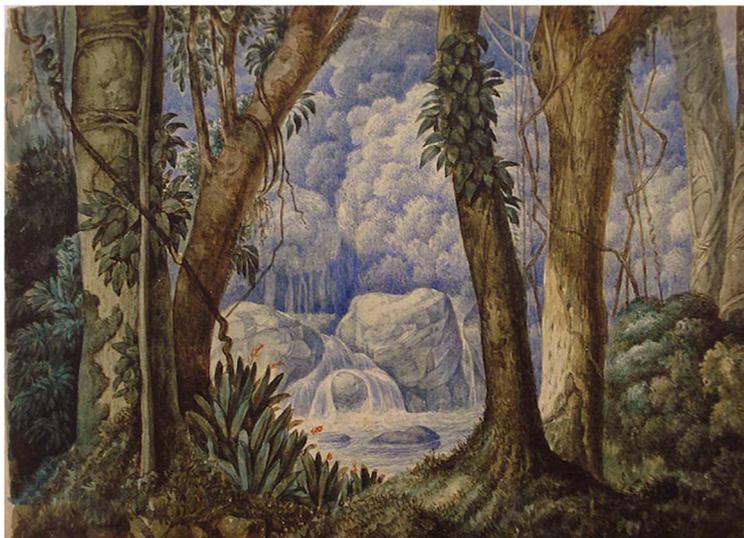
TRANSFORMAR A NATUREZA, MUDAR A IMAGEM DA NAÇÃO: AS PINTURAS DE MANUEL DE ARAÚJO

Manuel de Araújo Porto-Alegre teve múltipla atuação profissional. Foi pintor, arquiteto, precursor da arte da caricatura e, até mesmo, historiador da arte carioca. Participou do movimento socialista romântico brasileiro, além de ter trazido notoriedade nos meios culturais no Brasil como Diretor da Academia Imperial de Belas Artes, entre 1854 e 1857. Foi discípulo de Jean Baptist Debret e grande entusiasta da missão Francesa no Brasil, como reescreve Schwarz (2008) a partir do próprio texto de Araújo no livro sobre Debret, publicado em meados do século XIX:

Novo futuro se abre; o Rio de Janeiro se enfeita com ornatos de uma outra Atenas; [...] galerias, arcadas, arenas erguem-se e os monumentos inspirados pelos Le Brun e os Bernini são eclipsados. Quem poderia imaginar então que um tal desenvolvimento não fosse ilimitado?" (SCHWARZ, 2008, p.240).

Como pintor, tinha forte acento para pintura neoclássica de paisagem. Vista como inferior entre os gêneros do campo da arte, a pintura de paisagem era definida como uma representação seletiva do mundo natural; uma experiência visual, aprazível e vinculada ao cenário rural (SCHWARZ, 2008). O mais interessante no trabalho de Manuel de Araújo é que o pintor retratava, além dos ambientes idílicos e campestres, a mata mais fechada e misteriosa e a natureza sombria de grotas e costões. A natureza de Manuel de Araújo, portanto, como uma representação, serviria à idealização do selvagem e, nesse contexto, como se discute aqui, dependia pouco da realidade.

Em *Selva Brasileira* (1850), de Manuel de Araújo Porto-Alegre, há uma figuração exemplar da contemplação voltada para a paisagem externa, natural. O que chama a atenção nessa "selva" de Araújo Porto-Alegre é o exercício de sintetizar a luz, a sombra, o contraste entre os elementos do mundo natural tropical, enquadrando-o em uma síntese sob a denominação de "selva". A natureza passa a ser forjada por um novo entendimento: o exercício e o artifício de pintura e de técnica de Manuel Porto-Alegre, transfigura algumas formas naturais em representações humanas meio espectrais. O elemento natural é assim alegorizado, fazendo, no caso da "selva", perder o seu caráter primeiro de Natureza, mas, por outro lado, produzir uma imagem síntese da compreensão humana sobre a selva brasileira.



Selva brasileira, Manuel de Araújo Porto Alegre (1850). Fonte: Acervo Museu Júlio de Castilhos

O nascimento conjunto da leitura do meio natural, da pintura e da expressão pictórica da paisagem se transforma no que Anne Cauquelin (2007) denominou de “fato-pintura natural”. Para Cauquelin (2007), a imagem síntese da compreensão humana sobre o natural, posta em uma pintura, cria um consenso de que a imagem atribuída àquilo que é representado tem um estatuto de verdade, a ponto de a imagem da pintura (técnica) passar a se transformar no registro da Natureza.

Nesse sentido, segundo a autora, nenhum elemento retratado nos quadros neoclássicos restava como pormenor; tudo ganhava valor simbólico e poderia ser lido como tal. Uma presença humana, geralmente um colonizador em reduzida escala, sinalizava a grandeza da natureza e, ao mesmo tempo, a necessidade de sua conquista, assim como a atmosfera brumosa elevavam o medo do selvagem a um estado sublime e sóbrio. A sobriedade das formas era, porém, a característica dominante do retrato neoclássico, e nele se representava a natureza com base em sua elevação moral. Destacava-se sempre o caráter do monumental, elevando-a às virtudes morais da civilização imperial.

Em sua obra *Floresta brasileira* (1853), Araújo de Porto Alegre parece elevar a natureza a uma “lenda” antiga. Com a atmosfera misteriosa, o pintor dava à natureza mais banal uma aura poética, quase etérea. Toda a paisagem é quase misteriosa, tal a bruma que a envolve, e mais parece uma alusão à nacionalidade que se criava nos trópicos. A natureza é que surgia como símbolo possível de identidade, uma vez que o trabalho era associado à escravidão. O período colonial e a dependência econômica da Grã-Bretanha também não poderiam ser elevados à narrativa histórica.

Vale acrescentar que esse trabalho de Manuel de Araújo foi amplamente divulgado no início do século XX com as empreitadas de criação de uma identidade moderna brasileira. Além do próprio quadro se tornar patrimônio nacional, estampou uma série de livros de história, arte e cultura brasileiras. O “fato-pintura natural”, conforme os termos de Anne Cauquelin (2007), confirmam-se aqui: tamanha a reprodução da imagem técnica que a tira de seu circuito de

origem como uma figuração, uma representação, que ela toma estatuto de verdade sobre o natural do país.



Floresta brasileira, Manuel de Araújo Porto Alegre (1853). Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes

Sob pretexto de elevar o caráter moral da tela, Manuel de Araújo opta por apresentar a floresta com dimensões aumentadas. No centro surgem minúsculas duas figuras humanas, colonizadores que serviam à dominação do selvagem. A diversidade da mata quase finda os recursos técnicos das pinceladas do artista, de modo a obrigar o autor a resolver o volume da natureza com grandes volumes redondos.

Por contraposição à vida burguesa e urbana, forjada pela civilização, surgia na obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre a natureza intocada pelos homens. Aí estava a construção paradoxal da invenção da natureza nacional: ao mesmo tempo em que a imagem da natureza selvagem era construída, paradoxalmente, ela deveria ser superada pelo modo burguês de vida. O modelo discursivo nas imagens produzidas por artífices da cultura imperial aliava, como típico paradoxo romântico, sempre os opostos: a existência do real e o futuro ideal. As telas de Manuel trazem essa dicotomia, entendida aqui como um paradoxo fundador do modo cultural romântico com que se encara a natureza brasileira.

Como se debateu no primeiro tópico, uma manifestação romântica, segundo Sayre e Löwy (2021), muitas vezes se inspira em formas regressivas, ligadas a um retorno imaginário ao passado, e, paradoxalmente, com retornos revolucionários que avançam para uma futura utopia, passando por um desvio do passado. Esse desvio do passado, como sugerem os autores, são formas paradoxais do romantismo que, para se opor a um presente crítico e urgente aos seus olhos românticos, criam sua antítese em um passado forjado. Esse passado justifica a ação de contestação romântica no presente e dá sustentação à prática de um futuro também idealizado, ainda que ambos, futuro e passado, sejam representações carregadas de valores do presente.

O natural inventado no neoclássico foi o que cabia para os moldes do pensamento da época, já que a realidade escravocrata, a economia de dependência e a monarquia não eram louváveis o suficiente para servirem de

insumos às construções neoclássicas. Nesse sentido, a natureza, criada discursiva e imagetivamente através da pintura, toma tamanho estatuto de verdade, como se representasse o real, que reverbera nos circuitos educativos e de imprensa sobre o Brasil. Essa construção, por sua vez, reverberaria nos modos de produção do urbano, na formação das cidades; fosse da natureza como monumento, ou como paisagens criadas nos moldes franceses. Basta lembrar os trabalhos de reformas urbanas planejadas por Grandjean de Montigny, artífice da Missão Francesa, bem como seus jardins para o Passeio Público do Rio de Janeiro, todo planejado para figurar uma natureza que é concomitantemente selvagem e idílica, à disposição dos prazeres de seu desbravador.

O que a pintura de paisagem funda na agenda e na percepção cultural do urbanismo imperial é, portanto, uma nova imagem sobre a nação encontrada no meio natural racionalizado, monumentalizado e elevado aos louvores da Antiguidade. A pintura de Manuel de Araújo Porto Alegre representa essa nova nação racional, de natureza idílica e à disposição do colonizador, que transforma o selvagem em paisagem. Toma tamanha adesão que circula pelos circuitos culturais do império e se torna patrimônio nacional quando finda o século XIX.

É pela pintura que a natureza, também incorporada pelo urbanismo imperial, sobretudo em Grandjean de Montigny, transforma-se em paisagem. E através do fato natureza na pintura se revelavam construções sociais acerca do “selvagem”, “do campo romântico” e da flora desconhecida. Fridman (2010) sustenta que a relação entre civilização e território na colônia e no império se deu através de sua urbanização, no sentido do que a autora denomina de “substituição de sua natureza (da vegetação até a presença indígena) por uma outra, que foi um ‘artifício’ feito à imagem e semelhança dos interesses do dominador [...] (FRIDMAN, 2010, p.15)”; ou seja, de produção e planejamento de uma natureza que, por sua vez, se tornasse um díptico articulado, por um lado, pela superação do que existia ali; e, por outro, pela instauração de uma nova consciência de “ambiente natural”.

A construção do urbano imperial, bem como de suas imagens culturais e representações, teve sua feição romântica articulada à imagem cultural do império: mais afrancesada em fachada, mas selvagem em sua estrutura e técnica de construção. Os espaços mais limpos se multiplicaram, assim como os mais lazentos se marginalizavam. A floresta ficou selvagem, ao mesmo tempo em que surgiam os jardins idílicos e aprazíveis aos gostos imperiais e burgueses. São esses paradoxos, suas rupturas e continuidades, bem como espaços e horizontes do passado que se pretendeu remontar aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o universo colonial era “sujo” e “retrógrado” aos ímpetus da racionalidade imperial, por onde os artífices da narrativa começariam a embelezar e a fundar a nova imagem do Brasil? A quais elementos da colônia recém-emancipada da metrópole os artistas deveriam recorrer para construir a imagem da nação?

No Brasil, foi a natureza tropical – exuberante e imensa – que ganhou lugar privilegiado nas telas neoclássicas; aí estava o grande teatro da sua representação. Na falta de passados triunfais e valiosos aos olhos dos artistas

da escola neoclássica, a grandiosidade da nação imperial combinou com a pujança da natureza trabalhada desde a herança de Humboldt. A única maneira de conciliar valores tão altos da ação humana com a realidade que artistas aqui encontraram foi através da objetivação da natureza.

Desde as primeiras viagens de naturalistas, como as do alemão Alexander von Humboldt, o Brasil era narrado como um vasto e intocado continente. Tanto para os que já tinham ouvido falar das Américas quanto para os que aqui fizeram a vida, as narrativas de imagens construídas, desde as primeiras expedições de Humboldt, impregnavam e constituíam seus imaginários sobre o território. O Brasil era o país “exótico”, com seus indígenas, africanos, mosquitos, serpentes e uma natureza em tudo singular e misteriosa; era o país da flora exuberante e da enorme fauna.

O livro de Humboldt intitulado *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne*, publicado no início do século XIX, descreve o novo continente, compreendido hoje como América Latina, e sugere um estabelecimento científico para os conhecimentos sobre plantas, minas, jardins, pintura e escultura. Para Paulo Cesar da Costa Gomes (2017), inaugurava-se a construção de um quadro geográfico da natureza nos trópicos que a tornaria material o suficiente para a construção de imaginários e narrativas históricas posteriores sobre o território. É nesse ponto que a obra de Humboldt interessa aos artistas neoclássicos e românticos: na sensibilização para uma tomada exploratória da natureza e suas novas narrativas sobre a nação como um projeto de governo. Projeto que seria apropriado pela corte recém-chegada nas terras da colônia.

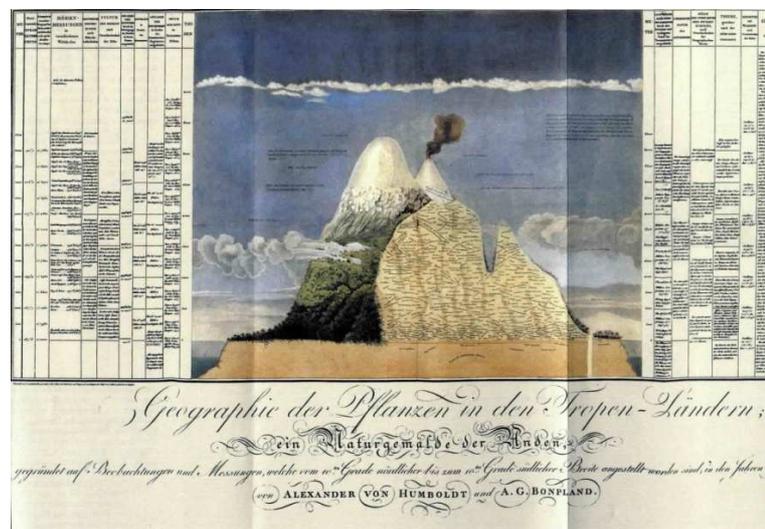
Schwarcz (2008), ao se aprofundar nas desventuras da Missão Francesa no Brasil, reitera o argumento de Gomes (2017), pois, para a autora, Humboldt era membro do *Institut de France* e colega de Joachim Lebreton, o líder do grupo de artistas. Além disso, na hierarquia de gêneros da pintura neoclássica, dominada pela pintura histórica e bíblica, a pintura de paisagem e natureza morta era menos valorizada; o que, por outro lado, permitia aos artistas dessa corrente experimentar e ressignificar, ainda mais, as formas de representação da fauna e flora brasileiras inicialmente narradas em Humboldt.

É importante reiterar que essa estruturação da pintura de paisagem no período imperial estava, surpreendentemente, consonante à estrutura neoclássica e ao pensamento romântico que, baseados na reformulação da relação entre homem e meio, na harmonia e na racionalidade, objetivavam em quadros, representações e formas culturais a imagem da natureza como algo fixo e ideal. Se em Humboldt havia um paralelo entre valores naturalistas e ímpetus iluministas de classificação e controle das virtudes da natureza, mesmo quando seu povo e fauna nativa eram classificadas como “bárbaras” e “exóticas” (GOMES, 2017), os artistas românticos, sob a ótica da pintura neoclássica, as leriam como verdadeiras glórias do território nacional. Tal paralelismo resulta na definição do modelo Neoclássico de pensamento e construção cultural sobre a natureza, discutido neste trabalho, como uma “fato-pintura-natureza”.

Na esteira das lembranças de Humboldt pela Missão Francesa e seus discípulos brasileiros, como Manuel de Araújo Porto Alegre, viu-se que a representação da natureza no projeto cultural neoclássico de Estado ganhou

assim sua nova imagem: a de uma natureza nacional mitológica e fundadora, com a qual as operações pictóricas e urbanas deveriam trabalhar.

Consolidou-se no período imperial, momento histórico muito influenciado pelo Neoclassicismo, uma certa naturalização da técnica, ou seja, o artifício-pintura passou ser a própria produção da natureza, suplantando a própria Natureza ligada a seu estado primitivo. Algo exemplar dessa relação, que se evidenciou neste texto, ocorreu com o exercício da pintura do socialista romântico Manuel de Araújo Porto-Alegre. Ainda que contraditoriamente, o trabalho do romântico Manuel de Araújo, articulado ao Estado Imperial, valeu-se também da pintura como meio de expressão de suas visões culturais e com a prática de planejamento urbano. Além disso, suas imagens enquanto representações oficiais inspiraram e estiveram análogas à criação de jardins urbanos inspirados pela pintura.



Visões da Natureza, Alexander Von Humboldt (1799-1804). Fonte: *Royal Botanic Gardens, Kew* (RU).

O romantismo da pintura de Manuel de Araújo Porto Alegre, portanto, uma vez associado aos circuitos neoclássicos do período imperial, não se tratou apenas de um estilo, mas de um movimento que muda tacitamente a relação entre objeto cultural e sua fruição com o expectador. A natureza, como retratada na pintura de Porto Alegre, deixa de ser um simples bem e passa a ser um objeto cultural, como um ícone poderoso, revelando as lentes e agendas culturais sob o território brasileiro e suas reverberações nos projetos urbanos, de criação de praças e de civilização, domínio e criação da nação.

Sob tais constatações, debateu-se neste trabalho que a natureza, uma vez destacada de sua condição primitiva e atribuída de linguagem e semântica de um regime historicista – seja por uma pintura, aquarela –, ganha estatuto de arte e ícone nacional, valorizada pela sua forma, pelo elogio ao símbolo nacional e qualquer outro valor. Assim, foi debatido que a natureza, através do trabalho de Manuel de Araújo Porto Alegre, se transforma numa imagem de construção da nação e de seus espaços urbanos com feições românticas e neoclássicas.

REFERÊNCIAS

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELSON, Roberta Marx. *Novas vilas para o Brasil-Colônia. Planejamento espacial e social no século XVIII*. Brasília: Editora Alva Ltda, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global Editora, 2003[1936]

FRIDMAN, Fania. Breve história do debate sobre a cidade colonial brasileira. In.: Fridman, F.; Abreu, M.(orgs.). *Cidades latino-americanas. Um debate sobre a formação dos núcleos urbanos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

_____. Uma Cidade Nova no Rio de Janeiro. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, no 1, p. 139-152, jan/jun 2009.

_____. Socialismo romântico e a cidade do Rio de Janeiro. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, número 12, agosto 2017.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *Quadros geográficos uma forma de ver, uma forma de pensar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

MARTINS, Luciana L.; ABREU, Maurício. Paradoxos da modernidade. O Rio de Janeiro do período joanino 1808-1821. In Fernandes, E.; Valença, M. (orgs.). *Brasil urbano*. Rio de Janeiro: MauadEdit., 2004.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos. Imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial. 1820-1840*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2005.

SANTOS, Paulo F. Formação de cidades no Brasil Colonial. *Anais do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1968.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. *Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHWARCZ, Lilia. *O sol do Brasil: Nicolas Taunay e as desaventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Maria Antônia. Era uma vez na cidade. (33-44). In: Silva, José Antônio. *A cidade que dorme: uma visão alternativa*. Natal: EDITORA TAL, 2018.

SILVA, José Antônio. A cidade adormecida. *RBEUR – Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v.12, n.3, 78-91, 2018.