

A Paisagem carioca: tempo e espaço dos painéis de Leandro Joaquim

Lenice da Silva Lira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
lenice_lira@yahoo.com.br

Nas últimas décadas do século passado, ocorreu um movimento de valorização da cultura, que passou a ser considerada, nos estudos de Geografia, como um instrumento de análise da produção do espaço e de sua dinâmica, fazendo surgir um profundo debate e reflexões sobre a cultura e sua espacialidade. Nesse contexto de renovação, o estudo da paisagem reaparece como um campo promissor de investigação da realidade, visto que atribui à cultura um papel ativo na produção de espacialidades. A paisagem é construída dentro de um determinado contexto cultural, político, econômico e social. Ela tanto reflete as características desses meios como participa da produção e reprodução dos mesmos.

A análise da paisagem do Rio de Janeiro será realizada a partir da produção visual do artista fluminense Leandro Joaquim (ca. 1738 – ca. 1798) e do sítio que abrigou, inicialmente, parte de sua obra: o Passeio Público do Rio de Janeiro, para o qual obras do artista colonial foram feitas para decorar o interior do Pavilhão de Apolo do parque. Trata-se, portanto, de uma tentativa de delimitar a origem da paisagem e identificar o sentido da relação entre a natureza, a sociedade e o espaço, que é abrigo dos elementos de reconhecimento de uma dada sociedade – sua identidade – para si mesma e para o outro.

A paisagem é o elemento estruturador e unificador das reflexões sobre o espaço da cidade do Rio de Janeiro, contido na pintura de Leandro Joaquim e na obra arquitetônica do Passeio Pública. A obra de Leandro Joaquim é um marco na construção/invenção da paisagem carioca e, muito provável, de uma paisagem brasileira, assim como o Passeio Público.

Dessa maneira, o Passeio Público é um exemplo da apreciação estética da natureza, constituindo uma das representações – jardim – essenciais para a existência da paisagem em uma dada sociedade, um dos elementos instauradores da paisagem. Para Berque uma sociedade é dita paisagística quando apresenta as seguintes representações: a palavra ou termo que a designe, uma literatura que a tenha como tema, a pintura de paisagem, os jardins. Elas indicam um outro modo de percepção da natureza, um outro olhar, que referenciam uma dimensão estética da vida. A natureza deixa de ser selvagem e desordenada e torna-se domesticada e ordenada: bela. Portanto, objeto de apreciação e deleite.

É a partir das obras de Leandro Joaquim que é possível traçar o percurso, o processo de invenção da paisagem carioca e brasileira; assinalar, indicar, delimitar essa origem da paisagem é um dos propósitos dessa pesquisa. Os painéis do artista não são apenas o registro visual de uma localidade, mas uma expressão desse novo modo de ver e pensar o mundo e que atua como peça fundamental na construção dessa nova visualidade, de um imaginário social, que constitui um conjunto de imagens que permite a leitura do mundo por meio de idéias e objetos.

É esse registro visual que nos permite falar de um começo da paisagem carioca e de um dos começos da paisagem brasileira, pois não podemos esquecer a paisagem do Nordeste brasileiro imortalizada nas obras dos artistas holandeses. E a partir daí reconhecer os efeitos da invenção da paisagem na sociedade e na produção do espaço da época e seus indícios na época atual. É nesse sentido que a paisagem pode ser apropriada como conceito operacional, que permite a interpelação da realidade, e, ao mesmo tempo, é o objeto dessa investigação – enquanto real e representação.

1. Leandro Joaquim: tempo e espaço de seus painéis

O artista / artesão Leandro Joaquim foi um dos poucos artistas mulatos que, à sua época, obteve destaque na arte brasileira. O pintor, cenógrafo e arquiteto pertenceu à Escola Fluminense de Pintura.

Nasceu, viveu e morreu no Rio de Janeiro, então capital do Brasil colônia. A data de seu nascimento é desconhecida; estima-se que tenha sido no ano de 1738; a sua morte ocorrera em 1798.

A sua vida e obra foram estudadas a partir do século XIX. Segundo Amandio dos Santos (1994), os seus analistas se detiveram em suas imperícias técnicas; apesar de reconhecerem o virtuosismo de suas pinturas, não reconheceram a importância de sua obra como uma das pioneiras no processo de laicização das artes plásticas do Rio de Janeiro. Gilberto Ferrez, por exemplo, ressaltava a falha na perspectiva de suas pinturas, o que demonstrava o pouco domínio do artista do gênero pintura de paisagens. Já Araújo Porto-Alegre atribuía a Leandro Joaquim *pinxel suave*.

Autor de vários retratos, painéis sacros e cenas do cotidiano do Rio de Janeiro colonial. Leandro Joaquim foi pintor oficial do Vice-Reino, retratista de D. Luis de Vasconcelos, coadjuvou Mestre Valentim em várias obras. O artista / artesão foi, muito provavelmente, o primeiro pintor de paisagens e cenas de costumes do Rio de Janeiro. Entre as suas obras destacam-se os seis painéis elípticos, pintados para o Pavilhão de Apolo no Passeio Público do Rio de Janeiro, e aquelas elaboradas para a documentação iconográfica do incêndio e reedificação do prédio do Recolhimento do Parto: *Vista da Igreja e da praia da Glória* (fig. 1), *Vista da Lagoa do Boqueirão* (fig.2), *Romaria Marítima*, *Pesca da Baleia na Baía de Guanabara* (fig. 3).

Amandio dos Santos (1994) ressalta a sensibilidade de Leandro Joaquim em incorporar elementos naturais em formas livres. As suas pinturas apresentam uma organização geométrica ora perspectivada e ora cósmica. Para o autor, as suas obras têm uma influência do barroco-rococó, manifesta na organização dos grupos de figuras, nas atitudes e na composição geral, contudo o artista fluminense transgride este modo de ver, fazendo aparecer sempre uma dualidade entre a natureza e o artifício, entre a ficção e a documentação, entre o instantâneo e o cenográfico.

Rodrigo Naves (1997) afirma que a pintura brasileira caracterizava-se pela temática religiosa copiada das estampas vindas da Metrópole até o século XVIII. Assim, o pintor colonial, quando recebia da irmandade a encomenda de um painel parietal ou de forro de teto, tomava as estampas religiosas como modelo de conteúdo e forma de sua composição. Em suma, ampliava ou mesmo modificava as estampas, estas muitas vezes eram escolhidas pelas próprias irmandades. Daí decorrem nas nossas pinturas coloniais certas "anomalias" no eruditismo da composição com o empirismo da técnica. E, de qualquer modo, deve-se levar em conta o modelo como valor de empréstimo,

dilema que encontrou várias saídas na arte latino-americana do século XVIII entre as quais, uma nova invenção de iconografias que correspondeu a preocupações ideológicas regionais, já afeitas ao crescente poder da sociedade civil sobre o religioso e do processo de laicização urbana, ainda que em sua maioria, pelas mãos do Estado.

Amandio dos Santos, analisando a obra de Leandro Joaquim, descreve-a como inovadora:

Forma uma atitude distinta na qual se acentua a tendência na superação da bidimensionalidade física da representação das imagens oriundas das estampas. A construção de um espaço tridimensional é sugerida por atenuadas intenções de perspectiva e de trabalho em volume, que se conjuga a uma estrutura por superposições planimétricas. E as figuras e o cenário, em que se desenvolve a narrativa, exploram e superam a limitação do suporte. Reforça-se ainda que este processo é acompanhado por um movimento de dimensão psicológica, executado por uma gama de impressões. Desta maneira o artista buscou uma expressão de acordo com sua própria realidade e incorporou as estampas às suas necessidades expressivas, afastando-se da repetição dos modelos. (...) (1994: 133).

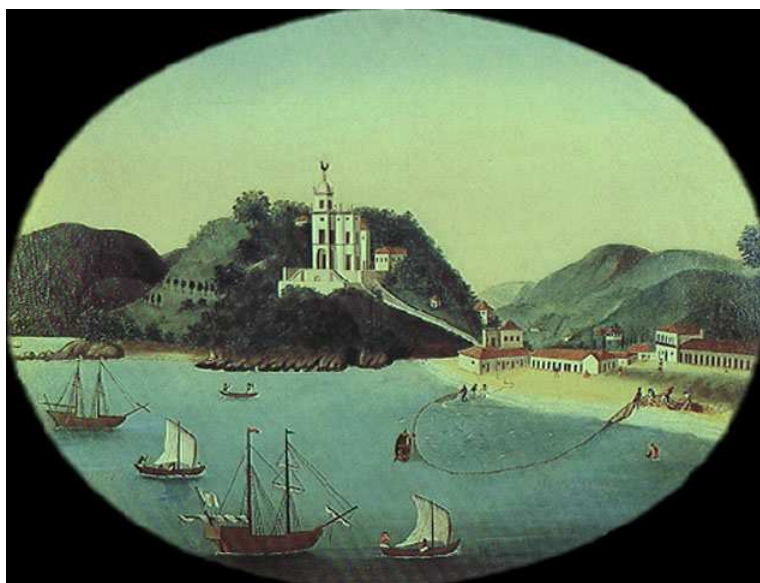


Fig. 1 - Vista da Igreja e Praia da Glória, fim do séc. XVIII

Leandro Joaquim (ca.1738 - ca.1798)

Óleo sobre tela (83 cm x 113 cm)

Museu Nacional Histórico (Rio de Janeiro, RJ)

Em uma análise inicial da tela acima *Vista da Igreja e Praia da Glória* (figura 1), podemos observar que a paisagem é composta pelos elementos Igreja da Glória, baía de Guanabara, figuras humanas (pescadores), morros, embarcações e edificações. A presença desses elementos indica o entrelace entre o artifício e o natural, entre cultura e natureza, que guarda uma harmonia. Remete a um evento comum da vida na cidade do Rio de Janeiro, em que a religiosidade guarda e protege a cidade e seus habitantes. No

primeiro plano avistamos duas embarcações na baía de Guanabara: a da direita de pequeno porte, na qual se identifica um provável pescador, a outra de porte médio, com velas recolhidas. O segundo plano também apresenta embarcações (à esquerda da imagem) e a prática da pesca de arrastão. A imagem sugere um papel para a baía de Guanabara: ela é responsável pelo fluxo de vida da cidade como fonte de alimentação e como uma via de movimentação de pessoas, que chegam e saem da cidade. O terceiro plano é composto pela Igreja da Glória, que ocupa o centro da imagem, o que lhe garante uma posição privilegiada, indicando a importância da religiosidade na cidade do Rio de Janeiro; à esquerda temos morros já com a vegetação devastada; à direita encontra-se o casario que margeia a linha da praia.

Essa pintura de Leandro Joaquim, em cada traço e pincelada, nos mostra e esconde uma cidade, a cidade real e a cidade ideal, a cidade da época e a cidade do futuro.



Fig. 2 – Lagoa do Boqueirão (circa 1785)

Leandro Joaquim (1738-1798)

Óleo sobre tela (112 cm x 131 cm)

Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ)

De acordo com Amandio dos Santos, esta imagem foi executada anteriormente a 1783, visto que esse ano marca a inauguração do Passeio Público, projetado por Mestre Valentim, construído no aterro da Lagoa do Boqueirão no governo do Vice-Rei Luis de Vasconcelos e Sousa. “À esquerda no alto, o Convento de Santa Teresa e embaixo a torre da Igreja de N. Sra. da Lapa. À direita no alto, vê-se parte do morro de Santo Antônio. As casas que são avistadas na frente, à margem da Lagoa, correspondem à atual Rua do Passeio, segundo informação do cenógrafo Eduardo Canabrava Barreiros e que começaram a ser edificadas a partir de 1790”. Ao fundo temos o Aqueduto da Lapa. As figuras humanas indicam as atividades que eram praticadas no local: a lavagem de

roupa – representada pelos escravos carregando cestos pesados de roupa na cabeça, a pecuária – um rapaz negro conduz a travessia do gado pela Lagoa.

A cena possui um dinamismo impressionante, proporcionado pelas figuras, que sugerem uma movimentação que extrapola o próprio quadro e atinge o espectador. Elas parecem querer nos dizer algo de sua vida: a fadiga do trabalho, a pausa para um lazer – a conversa descontraída dos dois personagens que ocupam o centro do primeiro plano.



Fig. 3 – Pesca da Baleia (circa 1785)

Leandro Joaquim (1738-1798)

Óleo sobre tela (112 cm x 131 cm)

Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro, RJ)

Nesta pintura, diz Santos, pode-se observar no primeiro plano a ilha de Villegaignon, seguindo-se várias embarcações que vão à caça de baleias. À esquerda, a fábrica de extração de óleo das baleias, onde se vê, com detalhes, o processamento das várias fases desta operação. Esta “indústria” floresceu desde o século XVIII, quando os contratos de armações de baleias constituíam fonte rendosa para a Fazenda Real.

Era comum, nesse período, a presença das baleias do Atlântico Sul, que vinham procriar na baía de Guanabara. Esse fenômeno ocorreu até o surgimento do navio a vapor. As baleias, diz Santos, tiveram uma grande importância na vida do rio colonial, visto que delas provinha o azeite que iluminava a cidade. Além disso, utilizava-se nas paredes das edificações argamassa feita com óleo de baleia, usado como cimento nas épocas colonial e imperial.

Na tela, segundo Santos, observa-se diante da fortaleza de Villegaignon uma frota mercante inglesa, pois apresentam a bandeira britânica – white ensign – aparecendo, nos mastros, galhardetes da mesma nacionalidade. Os navios salvam e são

respondidos por uma única fragata portuguesa que está na extremidade esquerda da tela. Vê-se também a fortaleza de Gragoatá, a ilha de Boa Viagem com sua igreja, Juruçuba e montanhas do Estado do Rio de Janeiro. A fragata, assim como as fortalezas e um pequeno veleiro no primeiro plano, desfraldam a bandeira portuguesa.

2. O Passeio Público do Rio de Janeiro

O Passeio Público do Rio de Janeiro foi construído durante a gestão do vice-rei D. Luis de Vasconcelos e Sousa (1779 – 1790). O vice-rei preocupado com os problemas de insalubridade e abastecimento d'água da cidade decide por esse trabalho monumental, que foi o primeiro local de lazer do carioca que expressa o desejo de integração do espaço da natureza ao da cidade, com expressão artística (Anna Maria de MONTEIRO CARVALHO, 1983).

O Passeio Público é uma obra projetada e executada por Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim. O jardim é uma expressão plástica do contexto cultural do Brasil-Colônia que se afirma como capital do Vice-Reino. Monteiro Carvalho chama a atenção para o fato da obra apresentar indícios de uma singularidade artística e de uma consciência nacional, apesar da importação dos modelos europeus.

Segundo Monteiro Carvalho, a cidade o Rio de Janeiro, de sua fundação em 1565 a meados do Setecentos, se desenvolve em torno do binômio Igreja / Estado, marcado por uma ideologia político-religiosa que tem na divulgação da cultura luso-católica e na defesa territorial a garantia da manutenção, por parte de Portugal, da Colônia. No campo da expressividade plástica e urbana, essa ideologia se manifesta na arte monumental das Igrejas e Conventos das Ordens Primeiras e nas construções fortificadas, rivalizando com a modéstia das casas urbanas, as ruas estreitas e sinuosas e a insalubridade da cidade.

Quando a cidade se torna expressiva aos olhos da Coroa, as questões urbanas passam também a ser consideradas pelos governantes. Essa expressividade resulta do crescimento econômico da região das Minas Gerais e da afirmação do porto do Rio de Janeiro como principal escoadouro da produção de minério. Outro fator relevante foi a elevação da urbe carioca à sede de Governo e à capital do Vice-Reino em 1763. Este evento traz mudanças político-administrativas significativas na vida do Rio de Janeiro colonial; além de engendrar transformações de ordem social e cultural.

O modelo de Capital adotado será aquele que é expressão de um poder absoluto, esclarecido e iluminado. É nesse contexto que ocorre a incorporação do estilo barroco monumental, expressão do poder do Estado, e do estilo rococó, arte galante e refinada. Tais modelos foram adotados pelas principais capitais européias: Roma e Paris.

Desta maneira, o monumental e o requintado passam a fazer parte do cotidiano carioca a partir de obras implementadas pelos poderes civil e militar.

Pode-se, então, observar no espaço urbano do Rio de Janeiro o aparecimento de ruas retilíneas, com traçado em xadrez e abertura de largos, executada com o intuito de proporcionar uma maior aeração e luz à cidade. Essas características, como afirma Monteiro Carvalho, evidenciam “uma estrutura plástica e urbana racionalizante, em que está presente a proposta iluminista com os conceitos de civilidade, higienização, bem-estar social, progresso científico e crença nas realizações humanas, incorporada à sonolência da proposta barroca” (1983: 68). Esse processo é evidenciado na gestão de D. Luis de Vasconcelos com a construção do Passeio Público. Essa obra, diz Monteiro

Carvalho, faz com que “o monumental desça do altar à rua, consagrando o ‘povo’ na figura de seu benfeitor. O artista fica, assim, esquecido, reconhecido, apenas, pela tradição popular...” (1983: 68).

Monteiro Carvalho reconhece quatro elementos que definem o Passeio Público de Mestre Valentim, assim elencados:

- 1) O conceito iluminista de saúde pública, presente na escolha do sítio - que possuía como qualidade a liberação de ar puro e luz à população;
- 2) A ciência, que é evidenciada no preparo e proteção da área e pelo desenvolvimento tecnológico, visto que essa foi a maior obra de engenharia realizada no Vice-Reinado;
- 3) As raízes árabe e medieval de Portugal ainda presentes na composição formal do Passeio Público, cujos traços são percebidos na oposição da idéia de fusão do espaço da natureza ao urbano (espaço barroco) à idéia da natureza ‘revelada’ por detrás de um muro e de um portão;
- 4) A composição formal barroca é suporte de uma decoração barroca de tendência classicizante: o sentimento nativista de Valentim se estrutura na poética da obra, caracterizado pela preocupação em mostrar a flora local; essa preocupação também é o resultado do espírito da investigação científica da natureza, próprio do iluminismo.

No contexto do Passeio Público e do projeto iluminista, inserem-se as obras de Leandro Joaquim que foram produzidas para ornamentar um dos pavilhões do jardim. Contudo, para além da ornamentação, a obra do pintor fluminense se afirma como uma das protagonistas de um capítulo da história do Brasil e da invenção da paisagem brasileira, e, especificamente da paisagem carioca.

A afirmação da paisagem brasileira representa o desejo de formação de uma identidade territorial e cultural. Essa proposta está presente tanto no projeto de construção do jardim como do desenvolvimento do gênero pintura de paisagens introduzido pelos pincéis de Leandro Joaquim. A pintura e o jardim são expressões artísticas que permitem transgredir o já estabelecido e, assim, anunciar o nascimento de uma nação que não pretende mais ser imitação de outros povos. Mas se auto-afirmar como origem.

A identidade associada à paisagem implica em um reconhecimento imagético dos elementos que tornam um povo o que ele é. No caso do Brasil, somos o resultado do conflito entre natureza e cultura. O olhar de fora situa o nativo como pertencente ao mundo natural – selvagem – e incapaz de se autodenominar, de fazer suas próprias escolhas, o que era interessante para o projeto colonizador. Já o olhar do nativo buscava o reconhecimento de seu caráter artificial, de sua capacidade criativa, de sua liberdade; forjando, desse modo, uma civilização.

Leandro Joaquim e Mestre Valentim imprimem em suas obras singularidades traços pessoais; impõem aos seus trabalhos a sua presença, e com ela evidenciam que uma nação está em vias de se formar.

É o habitar que dá personalidade ao espaço, que o transforma em lugares, em territórios, regiões, paisagens. De outro modo, as paisagens são as pessoas, assim como os lugares, os territórios, as regiões.

3. Referências bibliográficas:

- BERQUE, Augustin. *Les raisons du paysage. De la Chine Antique aux environnements de synthèse*. Paris: Éditions Hazan, 1996.
- _____. "Paysage-empreinte, paysage-matrice. Eléments de problématique pour une Géographie Culturelle". *L'Espace Géographique*, 13 (1), 1984.
- CHIAVARI, Maria Pace (1999). *A Baía de Guanabara: imagem e realidade*. Rio de Janeiro, trabalho inédito.
- CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.
- COSGROVE, Denis. Worlds of meaning: Cultural Geography and the imagination. In: FOOTE, Kenneth E. *Re-reading the Cultural Geography*. Austin: University of Texas, p. 387-395, 1994.
- COSGROVE, Denis & DANIELS, Stephen. *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 17, p. 219-237, 1969.
- NAVES, Rodrigo (1996). Debret, o neoclássico e a escravidão. In: *A forma difícil*. São Paulo: Ática, p. 41-129.
- ROGER, Alain. Le paysage occidental: retrospective et prospective. *Le Débat*, 65, 1991.
- SANTOS, Amandio Miguel dos. Os painéis elípticos de Leandro Joaquim na pintura do Rio de Janeiro setecentista. *Gávea*. 11 (11), abril 1994.