

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

KÁSSIA PEREIRA DA COSTA

A ARTE DE MARIANNE NORTH:  
Entre tempos e histórias do século XIX.

Rio de Janeiro

2015

*Dedico essa dissertação à minha família e  
à professora Dra. Cláudia Maria das Graças Chaves  
que acreditaram nesse projeto de pesquisa quando ele ainda era apenas  
um pré-requisito na seleção de mestrado da UFOP e da UNIRIO.*

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida que me propiciou as condições materiais necessárias.

À professora Dra. Heloisa Meireles Gesteira, que se dispôs a orientar este percurso com grande generosidade, apoiando nos momentos de dúvidas com sábias orientações e paciente leitura.

Aos professores Dr. Pedro Caldas e Dra. Lorelai Kury, pela gentileza em aceitar o convite para participarem da banca de qualificação e terem contribuído com este trabalho fazendo importantes sugestões através de seus conhecimentos e experiências.

Agradeço, em especial, à professora Dra. Alda Lucia Heizer por compor a banca de defesa e pelas sugestões ao trabalho quando conheceu uma prévia da pesquisa na apresentação do 14º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, sugerindo analisar a galeria para o seu próprio tempo.

À minha família que, mesmo distante, sempre me apoiou e me incentivou.

Ao Alexssander, meu namorado, pelo apoio de todas as horas, com quem dividi as angústias da escrita. E pela revisão do texto dissertativo e traduções.

Aos amigos que ajudaram a tornar esta caminhada menos penosa, fazendo dela mais leve e divertida. Em especial: Bárbara, Beth, Marconni, Laura, Elvis, Vivi, Ana e Carlos. E, aqueles que mesmo distante, fizeram-se presentes: Joca, Mari, Rita, Francisco, Libiane, Ana Eliza, Cacau e Emanuel.

Ao Juan Carlos Thimotheo, pelas indicações bibliográficas em História da Arte e as oportunidades concedidas na minha formação que eu sempre lembro com grande gratidão.

Ao Danilo Barcelos pela indicação da leitura de Jaques Derrida, que me abriu um novo olhar sobre a coleção e a galeria do personagem.

Aos funcionários do departamento de pós-graduação em História da UNIRIO; a Florentina, bibliotecária do MAST; a Lorna, Julia e Alicia do arquivo do Jardim Botânico Real de Kew, que contribuíram tornando acessíveis fontes manuscritas e livros, bem como, prestando informações.

## RESUMO

Esta dissertação procura compreender a produção artística de Marianne North referente ao período em que ela esteve no Brasil, entre 1872 e 1873. Procuramos analisar não apenas as técnicas de pintura, como também as correntes estilísticas e epistemológicas que poderiam estar associados ao contexto de trabalho da britânica. Aspectos que influenciaram no modelo representativo da natureza na época, observando que o tema por excelência presente em seus quadros era o mundo natural em detrimento do social. As discussões presentes nessa pesquisa partiram da leitura do artigo de John Dickenson, *Marianne North: uma naturalista do século dezenove no Brasil?* (2000) que, concluíram que a personagem não foi reconhecida com excelência em nenhum dos dois campos que abordou em seus quadros: arte e ciência botânica. Contudo, uma bibliografia recente sobre o trabalho de North reconheceu contribuições da britânica para ambos os campos. Diferentes desses pesquisadores, nosso trabalho não se preocupou em investigar as contribuições da obra de North, pois, reconhecemos que essa abordagem é mérito de outros autores, portanto, a problemática que desenvolvemos se refere à relação da personagem e sua obra com as pessoas e os lugares que a cercavam, e, de como isso refletiu nas pinturas. Por isso, articulamos a formação da pintora com seu repertório, a coleção com seu local de abrigo, a produção artística com a experiência de campo de Marianne North como resultado do encontro com o outro. E, por se tratar de um objeto que emerge de um entre lugar, a análise também teve que permutar por teorias e metodologias para compreendê-lo, não se trata de uma análise necessariamente interdisciplinar, mas, preferimos não nos filiar a um campo para aprofundar na fluidez das fronteiras das experimentações de Marianne North na arte e na ciência.

Palavras-chave: Marianne North, colecionismo, representação da natureza e jardim botânico.

## ABSTRACT

This master thesis aims to comprehend the Marianne North's artistic production referring to the period in which she had been to Brazil, between 1872 and 1873. Not only do we try to analyze the painting techniques, but also the stylistic and epistemological currents that could be associated to the British working context. Aspects that could have influenced the representative model at that time, observing that the theme for excellence present in her paintings was the natural world in the detriment of the social world. The discussions present in this research started from the reading of an article by John Dickenson, *Marianne North: uma naturalista do século dezanove no Brasil?* (2000), that has concluded that the character was not acknowledged with excellence in any of both fields she boarded: art and botanic science. Nevertheless, a recent bibliography about North's work has acknowledged contributions of the British woman to both fields. Unlike those researchers, our work was not concerned about inquiring North's work because we know this approach is of other authors merit. Therefore, the problematic that has been developed refers to the relation of the character and her work with the people and places that surrounded her and how it had been reflected in the paintings. Thus, we have articulated the painter's formation with her repertory, the collection with her lodge, the artistic production with Marianne North's field experience, result of the meeting with the other. And for being an object that emerges from a double orientation, the analysis also had to exchange through theories and methodologies to comprehend it. It is not about a necessarily interdisciplinary analysis, but we prefer not to affiliate with a field to go deeper in the fluidity of the bounds of Marianne North's experimentation in art and science.

Keywords: Marianne North, collecting, nature representation, botanic garden.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
CAPÍTULO I - O encontro da arte e da ciência botânica a partir de dados biográficos de Marianne North .....	18
1.1. A família e a prática de viagem.....	19
1.2. Técnica, gosto e sociabilidade.....	28
1.3. A galeria instalada no Jardim Botânico Real de Kew.....	38
CAPÍTULO II - Os jardins e a arte na construção do conhecimento em História Natural e no fortalecimento do poder imperial.....	43
2.1. O império britânico e seus domínios no século XIX.....	44
2.2. Os jardins e coleções.....	47
2.3. Colecionismo e imperialismo.....	56
2.4. A parceria entre ciência e arte no domínio da natureza.....	61
CAPÍTULO III – Uma análise do uso de cores e palavras no registro da natureza do Brasil de Marianne North.....	72
3.1. Entendendo a coleção de pinturas de Marianne North.....	72
3.2. Os etilos de representar e a obra artística de Marianne North.....	77
3.3. A experiência da alteridade no olhar artístico e na formação de coleção.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIA DE FONTES.....	104
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	105
ANEXOS.....	113

## INTRODUÇÃO

Nossa proposta de pesquisa elegeu como objeto de estudo a produção artística da britânica Marianne North (1830-1890) sobre o Brasil, resultado da visita da artista à região na segunda metade do século XIX. Estas imagens são parte do acervo de pinturas da Galeria Marianne North, aberta ao público em 1882; uma exposição composta de 848 pinturas a maioria referente ao conjunto de viagens realizado por North sobre o globo terrestre e que compõe o patrimônio do Jardim Botânico Real, em Kew, na Inglaterra. A chegada de Marianne North ao Brasil ocorreu através de um navio-correio<sup>1</sup>, com um breve desembarque em Pernambuco, em 28 de agosto de 1872, seguido por outro no Rio de Janeiro, destino final da britânica. Contudo, a lista dos lugares visitados durante a permanência da viajante no Brasil se estendeu pela ilha de Paquetá, Juiz de Fora, Barbacena, Morro Velho (Nova Lima), Congonhas, Ouro Preto, Mariana, Caeté, Curvelo, Cocais, Santa Luzia, Sabará, Lagoa Santa, Petrópolis e Teresópolis; percurso que terminou com o desembarque em Southampton, em 14 de setembro de 1873. A artista escreveu em seu relato de viagem que a oportunidade de conhecer o interior do Brasil ocorreu através do convite do inglês Gordon que vivia em Morro Velho. Uma viagem que a princípio duraria três semanas, mas que se prolongou por oito meses.

O título dessa dissertação: *A arte de Marianne North: entre tempos e histórias do século XIX*, assim como as discussões presentes nessa pesquisa, partiram da leitura do relato da viagem ao Brasil escrito por North e do artigo de John Dickenson<sup>2</sup>. O último diagnosticou que a obra artística de Marianne North estava em um entre lugar, pois “a maioria dos historiadores da arte e da ciência a veriam como marginal nos dois campos” (DICKENSON, 2000, p.147). Quanto aos críticos da arte botânica, o geógrafo partiu de textos como o de Wilfred Blunt, que relatou a “impressão desagradável” provocada pelos quadros sem sensibilidade e “permanentemente afetados”<sup>3</sup>, e Richard Mabey que mais recentemente

---

<sup>1</sup> Marianne North em seu relato de viagem registra que o navio-correio recebia o nome de Neva e também menciona a data de partida, dia 9 de agosto de 1872, mas não cita o local de embarque. Cf. North, 2001, p. 68.

<sup>2</sup> Membro do Departamento de Geografia da Universidade de Liverpool, na Inglaterra. DICKENSON, J. Marianne North: uma naturalista do século dezenove no Brasil? In: *Cadernos Pagu*, n. 15, 2000, pp.145-164. Disponível para download em [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51345](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51345). Acesso em: 20 set. 2012.

<sup>3</sup> BLUNT, W. *The Art of Botanical Illustration*. 3ª Ed. Londres: Collins, 1955. p.237. Citado por DICKENSON, 2001, p. 149.

destacou a “sensação de afetação e bidimensionalidade”<sup>4</sup> assim como a falta de habilidade da pintora na obra. Contudo, se o mérito artístico era questionável, Dickenson argumentou que os botânicos não a consideravam mais do que uma artista. Pois, a problemática do quadro estava na dificuldade de separar a arte da botânica, já que, diferente da ilustração científica que individualiza a planta, Marianne North costumava representar em conjunto o *habitat* natural, ou seja, a paisagem envolvia a espécie tornando menos objetivo o olhar e, conseqüentemente, a produção de conhecimento a partir do que era apresentado. Para o inglês, essa situação marginalizada ainda era nutrida pela limitada literatura publicada sobre North, que se restringia a fazer reedições da autobiografia e dos relatos com fartas apresentações de suas pinturas<sup>5</sup>. Por isso, o geógrafo se propôs a realizar um trabalho preliminar inserindo a obra desta artista no contexto recente de análise de “gênero em geografia, arte botânica, história natural e ciência.” (DICKENSON, 2000, p.147). No referido artigo, pôde-se perceber a questão do gênero na pintura de botânica se sobrepondo às demais análises.

Nosso primeiro passo, portanto, foi conhecer a literatura citada por Dickenson, na qual confirmamos a crítica do geógrafo. Atualmente, ainda compartilham da questão de gênero os trabalhos de Ana Lúcia Almeida Gazzola (2001)<sup>6</sup> e de Monica Anderson (2003)<sup>7</sup>. A primeira é autora da introdução crítica sobre a vida e o relato da viagem de Marianne North ao Brasil que faz parte da publicação da Fundação João Pinheiro, organizada por Gazzola. Nesta introdução, discutiram-se as características do olhar feminino e estrangeiro de North sobre o Brasil. Já a pesquisadora Anderson manteve a análise de gênero, ao mostrar que Marianne North rompia com a expectativa de atividades para as mulheres no século dezanove, a autora contribuiu também com uma crítica à galeria ao desenvolver o argumento de que as pinturas de North estavam inseridas no contexto de uma visão feminina que prezava pelas modalidades geográficas, semelhantes à arrumação dos quadros na exposição que se divide de acordo com a região a que pertence, defendendo assim, que a artista objetivava construir conhecimento

---

<sup>4</sup> MABEY, R. *The Flowering of Kew*. Londres, Century, 1988, pp.169 e 176. Citado por DICKENSON, 2001, p. 149.

<sup>5</sup> Cf. PONSONBY, Laura. *Marianne North at Kew Gardens*. Londres, 1990; MORGAN, Susan. Introduction. In: NORTH, M. *Reflections of a Happy Life*. Charlottesville, Webb and Bower, 1993.

<sup>6</sup> GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida (orgs.) *Lembranças de uma vida feliz*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001.

<sup>7</sup> ANDERSON, Monica. A Monumental Autobiography: Marianne North's Gallery at Kew Gardens. In: *LIMINA: um jornal de estudos históricos e culturais*. Austrália: Universidade de Western, v. 9, 2003. p. 59-77. Disponível online em <http://www.archive.limina.arts.uwa.edu.au/data/page/186577/4Anderson.pdf>. Acessado em 16 de novembro de 2012.

para si e para seu público através do registro do que ela viu nas viagens, comparando a galeria a uma sala de estar aberta ao público.

Um grupo de pesquisadores mais recentes tem abandonado a questão de gênero e analisado as técnicas de pintura e as contribuições para história natural e história da arte. O artigo de Anka Ryall (2008)<sup>8</sup> defendeu o esforço de North para se distinguir dos amadores de sua época através da sua rede de sociabilidade na Europa, contatos com botânicos, naturalistas e seu constante exercício de mesclar o conhecimento adquirido dessas relações com suas observações de campo. No entanto, ao mesmo tempo reconheceu que era difícil desassociar North da artista, da viajante e da escritora. Por isso, embora North tenha insistido na precisão da botânica, os quadros foram construídos sob a perspectiva de uma artista. Quanto às pesquisas que priorizaram os aspectos artísticos do trabalho de Marianne North, podemos destacar Michelle Payne (2011)<sup>9</sup>, Julio Bandeira (2012)<sup>10</sup> e Lynne Helen Gladston (2012)<sup>11</sup>. Esses pesquisadores trouxeram em comum uma discussão sobre a formação artística de North, relatando as lições de pintura e as técnicas empregadas. Payne, que trabalhou por vários anos como editora do departamento de publicação do Jardim Botânico Real de Kew, foi a responsável por divulgar informações inéditas sobre as técnicas artísticas que foram descobertas através da restauração das pinturas da Galeria Marianne North, iniciada em 2008 e concluída em 2011. Os dados reunidos por Payne também foram utilizados nas pesquisas dos historiadores da arte Bandeira e Gladston, assim como fazem parte dessa dissertação, pois relacionam-se ao ideal de representação da artista. Nessas últimas pesquisas, podemos perceber que além das contribuições com dados biográficos sobre a instalação da galeria e a inclusão de testemunhos e cartas, os pesquisadores apresentaram particularidades nas propostas. Por exemplo, Bandeira comparou Marianne North aos artistas viajantes que estiveram no Brasil. Já Gladston desenvolveu a hipótese de que a pintura de North recebeu

---

<sup>8</sup> RYALL, Anka. The World According to Marianne North, a Nineteenth-Century Female Linnaean. In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, vol. 29, n. 1 & 2, 2008. Disponível online em: <http://dpc.uba.uva.nl/cgi/t/text/get-pdf?idno=m2901a12;c=tvv> Acessado em 22 de novembro de 2012.

<sup>9</sup> PAYNE, Michelle. *Marianne North: a very intrepid painter*. Richmond: Kew Publishing Royal Botanic Gardens, 2011.

<sup>10</sup> BANDEIRA, Julio. *A viagem ao Brasil de Marianne North (1872-1873)*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

<sup>11</sup> GLADSTON, Lynne Helen. *The hybrid work of Marianne North in the context of nineteenth-century visual practice(s)*. Tese de doutoramento - Faculdade de Artes/ Escola de Línguas e Culturas Modernas. Nottingham: Universidade de Nottingham. 2012. Disponível online em: <http://eprints.nottingham.ac.uk/12653/> Acessado em 16 de março de 2013.

influência da fotografia e contribuiu para a representação visual que usa de colagem-montagem no início do século XX.

Esses autores e suas análises sobre o personagem Marianne North demonstraram um exercício de compreensão dela enquanto artista, naturalista e como escritora de literatura de viagem, e suas pesquisas contribuíram com informações e hipóteses que justificavam a importância da obra e as injustiças cometidas sobre a competência da produção artística de North, trazendo novas perspectivas sobre a fonte. O historiador da arte Jorge Coli ao defender que a pintura não é apenas experiência estética, mas também pensamento, e que “esses ‘pensamentos’, incapazes de serem formulados com conceitos e frases pela própria obra, provocam comentários, análises e discussões, que se alteram ao infinito”<sup>12</sup>, explica porque ocorrem diferentes abordagens sobre a obra artística, pois, cada um extrai certas informações, e outras mais, em que as perguntas são constantemente reformuladas, de acordo com as interrogações do presente sobre o passado. Uma característica marcante e comum aos trabalhos citados era defender o objeto para um campo de análise - arte ou ciência, sem o objetivo de desqualificar outras pesquisas, mas com o intuito de apresentar um lado que havia sido pouco explorado.

Diferente desses pesquisadores, nosso trabalho não se preocupou em levantar as fronteiras para argumentar o quanto a obra de North contribuiu para um dos dois campos, pois a dificuldade de separação dos aspectos científicos e artísticos nos quadros, pareceu-nos ser o acontecimento do qual North participava, levando em consideração o seu próprio tempo e espaço onde as pinturas ficaram expostas. Portanto, decidimos aprofundar na fluidez da fronteira, argumentando que a permeabilidade colaborava para que o trabalho de North não pudesse ser considerado um fruto do meio ou obra de genialidade, mas da combinação da experiência do indivíduo com o coletivo no seu tempo, tanto aquelas vividas no seu país de origem quanto nos locais visitados. Por isso, a problemática que desenvolvemos tratou arte e ciência botânica em conjunto priorizando a relação da personagem e da obra com o que as circundavam. Desta forma, articulamos a formação da pintora com seu repertório; a coleção com seu local de abrigo para compreender a apropriação das pinturas pelo Jardim Botânico Real, em Kew; e a produção artística com a experiência de campo de Marianne North para explorar o encontro da britânica com o desconhecido.

---

<sup>12</sup> COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. In: *19&20*, Rio de Janeiro, vol. V, n. 3, jul. 2010. Disponível online em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>. Acessado em: 06 de julho de 2014.

Ao fazermos nossa própria sugestão de pesquisa mantivemos diálogo com os pesquisadores citados para desenvolvermos a problemática, pois compartilhamos de algumas análises propostas por eles e as pesquisas serviram como fontes secundárias, contribuindo com dados que não estavam nos relatos das viagens ou na autobiografia de Marianne North. No entanto, desassociar da separação entre a arte e a ciência foi fundamental para tratarmos em conjunto os distintos enunciados<sup>13</sup> - artístico e científico - no mesmo tempo e espaço. E para que a arte e ciência botânica fossem tratadas em conjunto foi necessário considerar os quadros representações da natureza, assim como Julio Bandeira e Lynne Gladston fizeram em seus trabalhos, pois, isso permitiu argumentar que não havia filiação do quadro a uma das áreas e aprofundar na discussão sobre a relação deles com as correntes de pensamento que discutiam formas de apropriação da natureza pelo homem.

Quanto ao conceito de enunciado que utilizamos trata-se daquele desenvolvido por Michel Foucault na obra *Arqueologia do Saber*, que possui o mesmo significado de acontecimento. O filósofo francês estabeleceu que, sendo o enunciado um acontecimento, ele é único e ao mesmo tempo passível de repetição. Isso permitiu propor que Marianne North seguia um modelo representativo da natureza associado às ideias de Alexander von Humboldt, que propôs integrar ao espécime com seu *habitat* natural sob a influência do romantismo alemão do século XVIII. No entanto, também verificamos que os quadros integravam aspectos do século XIX, ou seja, do seu próprio tempo de produção, servindo a comunidade científica da época interessada em botânica, pois mesmo não sendo uma ilustração científica, havia precisão no desenho. A proposta de Foucault se distancia de uma explicação psicológica do enunciado pois este não estaria aliado à intenção do sujeito. Compartilhamos dessa ideia porque permite trabalharmos com relações ao contrário de interpretações, uma perspectiva que utilizamos para analisar os dados biográficos de Marianne North, pois articulamos a subjetividade da artista com seu tempo, afastando-nos de uma dimensão inconsciente, como proposto por Sigmund Freud, ou das condições subjetivas do sujeito autocentrado de René Descartes. Entretanto, para compreender a circularidade do conhecimento e a interação entre os saberes que estavam presentes na produção artística de North, recorreremos às propostas de Ludwik Fleck, Bruno Latour e Krzysztof Pomian. O primeiro, pela defesa da importância do social/coletivo para o desenvolvimento da ciência. O segundo contribuiu com o conceito de

---

<sup>13</sup> Cf.: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 34-35.

redes de circulação e, o último, porque em seus estudos sobre colecionismo tratou da relação entre o local de recebimento e os valores atribuídos aos objetos de coleção. Ainda sobre os interesses que movem sociedades a reunir objetos, o texto “mal de arquivo” de Jaques Derrida foi fundamental para trabalharmos com a ideia de testemunho e autoridade dos centros de coleções. Já para pensarmos a experiência de campo de Marianne North, trouxemos para a discussão as propostas de Mary Louise Pratt, “zonas de contato”, e a perspectiva de Ernst Gombrich sobre a representação pictórica. Para um objeto que emerge do entre lugar, a análise também teve que permutar por teorias e metodologias para compreendê-lo. Não se trata de uma análise necessariamente interdisciplinar, mas preferimos não nos filiar a um campo para aprofundar na fluidez das fronteiras das experimentações de Marianne North.

O diálogo com esses interlocutores se fez necessário porque o trabalho de Marianne North pode ser incluído na iconografia produzida por viajantes nos anos oitocentos, que faz parte do processo de circulação e construção de saberes e práticas científicas. Entretanto, não podemos considerar “viajantes” um grupo homogêneo. Entre eles, estavam botânicos, zoólogos, artistas, naturalistas, geólogos, mineralogistas, coletores e muitos sem formação especializada. O olhar do viajante, portanto, articulava-se à instituição da qual ele provinha, do meio social ou epistêmico. Isso provocava heterogeneidade entre eles e contribuições diferentes, como descoberta de novas espécies de plantas e animais; mapeamento e desenho topográficos dos lugares visitados; e etnografia. Resultados ambicionados de acordo com o financiamento das expedições – instituições científicas, Estado ou particular – e com o destino dos trabalhos – colecionadores, museus, jardins botânicos, casa de famílias burguesas, palácios, etc. Seria ainda um grande equívoco considerar o grupo de viajantes formado apenas por estrangeiros. Diogo Ramada Curto (2009)<sup>14</sup>, em seus estudos sobre a circulação de saberes, propôs, por exemplo, que a prática de viagens científicas no Brasil não pode ser considerada um fenômeno puramente estrangeiro e do século XIX. O conhecimento científico foi buscado por toda a extensão do Império Português. Portanto, foi alvo da Coroa, de missionários, fruto de uma articulação entre os saberes eruditos e os saberes produzidos pelas comunidades ou informantes locais.

---

<sup>14</sup> Sobre esse tema conferir: CURTO, Diogo Ramada. *Cultura imperial e projetos coloniais (séculos XVI a XVIII)*. Campinas: Editora Unicamp, 2009. GESTEIRA, Heloisa. “O Recife-holandês: História Natural e Colonização Neerlandesa (1624 – 1654). *Revista da SBHC*, Rio de Janeiro, vol 2, n. 1, jan-jun 2004, p 6 – 21. KURY, Lorelai. “Homens de Ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780- 1810). *História, Ciência, Saúde – Manginhos*. Rio de Janeiro, vol. 11 (suplemento 1), 2004, pp. 109-29.

O estudo de Luciana de Lima Martins<sup>15</sup> compreende a representação feita pelo viajante como um processo problemático na produção de saber. Questões como: possíveis usos para as imagens, estrutura, compartilhamento e ressignificação, são pertinentes para serem feitas, tanto para uma abordagem que trate do olhar estrangeiro quanto para as consequências daquela imagem para o povo local, já que os desenhos eram utilizados como contemplação artística e conhecimento sobre o outro (mundo natural ou social), articulando contextos de produção e de recepção. Com relação à representação da natureza podemos perceber que há uma correspondência na relação do homem com o mundo natural e a forma como ele o representa, por exemplo, a ordenação das plantas e sua taxonomia através da objetividade passaram a ser um ideal a ser alcançado no final do século das luzes e refletiu nos modelos representativos da ilustração científica que ambicionava maior exatidão, pois, “a escolha do problema também determina a maneira de enxergá-lo na observação do objeto.”<sup>16</sup> A imagem, portanto, estava incorporada ao processo de construção do conhecimento, a saber, que se constituía através dos movimentos de acumulação dos objetos naturais, práticas científicas e correntes de pensamento. Contudo, os pensamentos não se constituem de forma única, porque os conhecimentos “peregrinam no interior da comunidade, são lapidados, modificados, reforçados ou suavizados, influenciam outros conhecimentos, conceituações [...]” (FLECK, 2010, p.85). Isso porque, como afirmava Fleck, “os pensamentos circulam de indivíduo a indivíduo, sempre com alguma modificação, pois outros indivíduos fazem outras associações” (Id. Ibidem, p.85). A obra artística de viajantes, portanto, é um campo especialmente fértil para reflexão dos saberes que estavam sendo formados. Por isso, nossa análise sobre a arte da também viajante Marianne North objetiva pensar nos conhecimentos que nela estavam apresentados ou em conflitos.

Durante a análise das pinturas observamos que a natureza era o tema que mais chamava a atenção de Marianne North, a presença de plantas, animais, insetos e paisagens naturalistas eram predominantes em decorrência de pessoas ou construções, qualificando o olhar da artista sobre o Brasil menos etnográfico e mais naturalista. Contudo, mais do que uma simples representação da vida do homem ou registro da natureza, as telas de Marianne

---

<sup>15</sup> Em seu livro: *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*, Luciana Martins analisa imagens do Rio de Janeiro feitas por viajantes britânicos na primeira metade do século XIX. O objetivo da pesquisadora era demonstrar que imagens gráficas se lidas e compreendidas como um instrumento de trabalho, ferramentas do olhar e como linguagem, abrem um campo de pesquisa ainda bastante inexplorado na academia brasileira. Contudo, Marianne North não foi objeto de estudo de Luciana Martins.

<sup>16</sup> SCHÄFER, Lothar; SCHNELLE, Thomas. Introdução. In. FLECK, Ludwik. *Gênese e desenvolvimento de um facto científico*. 2010, p.14.

North são construções de perspectivas sobre o mundo natural e estrangeiro. Uma visão que dialogava com a pintura pitoresca, a apropriação das paisagens tropicais, o registro da natureza que recebia influência do nativo e dos conhecimentos prévios de North sobre os locais; aspectos que fazem parte da produção artística e foram abordados nessa pesquisa. Nossa primeira tarefa foi, então, tentar responder a essa curiosidade de Marianne North pelo mundo natural a partir de uma análise da sua formação e da sua experiência de vida na Inglaterra, ou seja, relacionando obra e autor. O principal documento utilizado nessa abordagem foi a autobiografia da pintora e, como lembrou Silvia Figueirôa, os fatos relatados não servem como verdade sobre uma vida, porque mesmo os textos autobiográficos são produtos de uma seleção que podem configurar a construção de imagem do personagem.

Essa preocupação com a imagem proposta por Figueirôa fica evidente quando Marianne North relata sobre a última participação do pai, Frederik North, na eleição para Parlamento inglês. A britânica admite que o resultado da votação foi contestado através de uma petição para depô-lo do cargo logo após o término da eleição, como podemos verificar nessa passagem: “[...] foi humilhante para o coitado do meu pai, que tinha lutado a vida toda contra o suborno. É melhor não escrever mais nada sobre o assunto, pois isso iria apenas aborrecer os leitores e prejudicar meu humor.” (NORTH, 2001, p.67). Contudo, o fato de o pai ter sido denunciado por práticas corruptas afetava as lembranças felizes que ela havia associado à imagem paternal e do que ela gostaria de preservar para o seu público, pois se preocupava com a expectativa do leitor como demonstrou o trecho. Diferente de uma abordagem preocupada em questionar a veracidade da biografia, optamos por manter a autoimagem da personagem, como se as lembranças de North fossem pontas de icebergs para pensar os interesses artísticos e científicos que formaram o repertório da artista.

Retomar a biografia foi um exercício para entender as escolhas da personagem, por exemplo, a opção pela pintura a óleo e a preferência pelo registro da paisagem tropical, de forma a compreendê-la na sua circunstância indissociável de viajante, artista e amadora de botânica. Por isso, o primeiro capítulo tratou de apresentar a personagem e sua rede de sociabilidade, a formação como pintora e como conhecedora de plantas; além de trazer as viagens que a artista realizou pelo globo terrestre.

A partir dessa análise, sugerimos que a prática de viagem não surgiu como um desejo pessoal, mas que foi constituída em família e recebida como herança. Assim como o interesse pela jardinagem, as plantas e a região tropical, já que esse contato com o mundo natural foi

incentivado pelo pai, figura de maior importância para a artista segundo o texto autobiográfico. Essas informações e a argumentação construída a partir delas serviram para compreendermos a Marianne North viajante, porém, assim como Anka Ryall (2008) reconheceu, era difícil desassociar a viajante, da artista e da escritora. Nessa dissertação preferimos manter somente a associação entre a viajante e a artista, pois é o ponto de encontro da coleção de pinturas. Afinal, como lembrou a irmã de North, ela não viajava apenas para passar o tempo, havia um objetivo que motivou e comprometeu a artista-viajante até terminar sua obra. Foi com o objetivo de detectar a motivação da artista que também tratamos da rede de sociabilidade, pois através dela poderíamos identificar as ideias compartilhadas pela artista. Como consequência dessas amizades tem a abertura da Galeria Marianne North no Jardim Botânico Real em Kew, na Inglaterra.

Entretanto, a abertura da galeria em um espaço público não poderia ocorrer puramente por resultado de amizade; por isso, no segundo capítulo investigamos os interesses do local sobre a coleção de pinturas. A obra artística completa de North abordou vários países que se localizam, principalmente, entre os Trópicos de Câncer e Capricórnio, região que coincidia com as áreas que pertenciam ao Império Britânico ou eram zonas de influências da Grã-Bretanha. Essa correspondência foi tratada por nós não como uma mera coincidência, mas como um estudo individual de North que estava em harmonia com o coletivo de pensamento que a artista participava, principalmente, pela importância de conhecer e se apropriar das riquezas naturais daqueles locais.

A apropriação da natureza pelo homem passou por diversas transformações ao longo do tempo. Demonstramos isso através da pesquisa de Keith Thomas (1988), em *O Homem e o mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*. O pesquisador britânico argumentou que interesses econômicos, românticos e ecológicos estiveram envolvidos na ação do homem sobre o mundo natural, variando conforme o lugar e a época. Esses fatores interferiam na transferência do quê, para quê e para onde transportar e cultivar espécimes e sementes. A presença de plantas nos quadros fez com que direcionássemos essas perguntas para as representações, por isso, nossa abordagem preocupou-se com o local de recebimento da coleção de pinturas, pensando o espaço como orientador dos interesses envolvidos sobre as pinturas.

O Guia oficial descritivo das pinturas expostas na galeria era um documento que inicialmente não estava na seleção de análise de fonte, mas pareceu-nos importante introduzi-

lo porque colaborava para a compreensão dos motivos que levaram à construção de uma galeria permanente no Jardim Botânico Real em Kew, durante a direção de Joseph Danton Hooker, pois propusemos que a exposição e a preservação das pinturas de North em Kew foi um processo de atribuição de valor ao objeto, por isso, discutimos como a obra artística de North estaria relacionada ao que Ludwik Fleck chamou de “estilo de pensamento”, produzido pelos “coletivos de pensamento”, de acordo com seu tempo e espaço. No caso da obra artística da britânica, relacionado com os projetos científicos, imperiais e estéticos da Inglaterra no século XIX.

O Jardim Real Botânico, em Kew, além de reunir várias espécies de plantas representando um grande centro de conhecimento é referência no estudo da ciência botânica, devido ao acervo cultivado e explorado pela Inglaterra. Há ainda, a função de apreciação estética para o visitante. Podemos observar isso no paisagismo do jardim e na própria abertura da Galeria Marianne North em 1882. E, assim como outras instituições, possui sua própria história que se relaciona às correntes de pensamento e aos ideais de seus administradores em cada época. Por isso, preferimos tratar a ampliação e a estruturação do jardim em uma análise de longa duração, pois através desse histórico era possível relacionar o jardim com a política, a economia e as ideias filosóficas de seu tempo; contextos que poderiam estar de acordo com os objetivos dos gestores. Por conseguinte, nos anos oitocentos podemos relacionar ciência e império, em que, através das informações adquiridas pelos coletores para o jardim transformava o espaço em um braço do império. Através do colecionismo, da transferência de espécimes, animais e de ilustrações científicas ocorria o desenvolvimento do poder universal do centro em detrimento da periferia. Assim, o domínio da natureza também se dava através da parceria entre a ciência e a arte já que a imagem poderia ser utilizada para trazer até o centro as plantas e paisagens que não poderiam ser transportadas, como descrito por Bruno Latour, para “aumentar a capacidade de dominar visualmente todas as plantas da Terra.” (LATOURE, 2011, p. 351).

Assim, passamos a compreender o local de recebimento como um centro de acumulação empregando o conceito de Latour, em que a reunião das pinturas de Marianne North não ocorria apenas pela beleza estética, mas também, porque fazia parte da estratégia de dominação. Pois como Bruno Latour propôs, “eles [os objetos] assumem a forma de uma superfície plana de papel que pode ser arquivada, presa a uma parede e combinada com outras; todos ajudam a inverter o equilíbrio de forças entre quem domina e quem é

dominado.” (Id. *Ibidem*, p.355). Por isso, um estudo sobre a composição da coleção e os significados atribuídos aos objetos quando deslocados de seu contexto de origem foi necessário para observar em que medida estava em harmonia com ideal de conhecimento a ser alcançado e dominado.

Através dos estudos dos historiadores Eric Hobsbawm, Leslie Bethel e Roslyn Russel, que tratam respectivamente das ações do Império Britânico nas zonas de influência, do desenvolvimento do império informal e da importância dos objetos de coleção para a Grã-Bretanha, percebemos que a montagem e arquivamento de exposições públicas, como no caso da Galeria Marianne North, ofereciam o mesmo culto aos amadores e profissionais, articulando presente e futuro. Já que, como propôs Krzysztof Pomian, a arte nas coleções possuía um papel privilegiado nas coleções, pois trazia durabilidade ao mundo visível, isso fazia do artista “instrumento insubstituível para aqueles que aspiram à eternidade” (POMIAN, 1987, p.50). Entretanto, inicialmente a coleção de Marianne North não pretendia servir ao Jardim Botânico Real em Kew. Como foi desenvolvido no capítulo um, a entrada das pinturas no jardim ocorreu por iniciativa e financiamento próprio da pintora após uma exposição de sucesso na Inglaterra. A independência da artista com relação à instituição fez com que ela compusesse uma coleção particular que posteriormente foi tornada pública, assim, o estudo da coleção também disse sobre a colecionadora, ou melhor, da experiência adquirida pela artista nas suas viagens durante a prática do colecionismo.

Ao analisarmos a produção artística e confrontá-la com a literatura de viagem de Marianne North, percebemos que ocorria participação do morador local na composição das telas da pintora. Uma atividade comum era as pessoas levarem insetos, legumes, frutas e plantas para que ela pintasse ou coletasse, e mais, as paisagens dos quadros coincidiam com as lembranças de North, é possível acompanhar o movimento dos pincéis através das palavras da pintora. Por isso, no terceiro capítulo ao tratar das pinturas sobre o Brasil exercitamos o confronto do texto com a imagem, em que o resultado da coleção contribuía para o estudo de plantas tropicais, mas também, servia como pintura pitoresca ao tentar retratar o típico do local. Ainda fizeram parte da discussão, as distintas formas de se representar o mundo natural: ilustração científica e pintura de botânica, trazendo assim a teoria de Alexandre von Humboldt e de como o contato com o morador local influenciou nas produções artísticas de North.

As propostas desenvolvidas nessa dissertação não pretenderam dar conta da completude de problematizações que envolvem o objeto de análise, já que, esse estudo está focado na compreensão do desenvolvimento da produção artística de Marianne North com base em três eixos norteadores: repertório do personagem, local de recebimento da coleção e o olhar da artista sobre a natureza brasileira. As ações da britânica fazem parte de um contexto maior que envolve histórias e peculiaridades que não foram abordadas nessa pesquisa, restringimo-nos a demonstrar aspectos da obra que se relacionavam com o seu tempo e espaço, acreditando que essa perspectiva pode servir para outros pesquisadores em outras abordagens.

## **Capítulo I - O encontro da arte com a ciência botânica a partir de dados biográficos de Marianne North**

Os estudos em História podem priorizar um ou mais aspectos para analisar a fonte de pesquisa, uma seleção que pode estar condicionada às hipóteses sugeridas para compreender o acontecimento, mas também com a linha teórica que cada pesquisador pretende se filiar. Sendo assim, nesse primeiro capítulo também definimos alguns pontos para abordar a documentação, cujo conteúdo trazia informações autobiográficas e os relatos das viagens. Isso para compreender a autora da obra artística, ou seja, partimos das experiências particulares e do modo de vida da personagem Marianne North para investigar a participação do sujeito na obra.

Sobre os textos biográficos, concordamos com o argumento de Silvia Figueirôa em seus estudos na História da Ciência sobre as biografias de cientistas que, a partir das propostas dos historiadores dos *Annales* Jacques Le Goff e Pierre Nora sobre História e memória, identificou: “aquilo que o próprio indivíduo (ou seus próximos), guarda como parte do seu passado visa, com maior ou menor grau de consciência, à construção de uma imagem pública e/ou privada.” (FIGUEIRÔA, 2007, p. 3). Por isso, “jamais será a verdade de uma vida” (Id. Ibidem, p.2), porque sempre usa de uma seleção que “esconde ou evidencia” acontecimentos, e é ainda um exercício de reescrita da história, por se relacionar com seu período de produção. Esses aspectos também fazem parte do texto autobiográfico de Marianne North, já que a pintora ao escrever sua biografia e seu relato das viagens trouxe suas lembranças para o papel, igualmente realizando seleções e destaques. Concluimos que nesse tipo de texto havia ainda a presença da subjetividade da autora, pois a linguagem se localiza entre sujeito e subjetividade, compondo uma forma de expressão do sentir do sujeito. E se concordamos que o sujeito é uma construção sócio-histórica também consideramos essa mesma circunstância para a subjetividade. Assim, a subjetividade se condicionava de acordo com a temporalidade e com o mundo que circunscrevia Marianne North, podendo refletir nas obras da britânica. Nossa proposta, portanto, neste capítulo foi tratar os dados biográficos apresentados por North como objetos de análise da subjetividade da artista, sem a ambição de compilar informação para mudar uma versão biográfica ou de aprofundar na discussão psicanalítica, mas

compreendendo a subjetividade como uma expressão da relação do indivíduo com as coisas no seu tempo, ou seja, sua relação com a arte, a viagem e a ciência botânica<sup>17</sup>.

A autobiografia de Marianne North e seus relatos das viagens foram editados e organizados pelo casal Janet Catherine North Symonds<sup>18</sup> e John Addington Symonds. E com a ajuda de Joseph Hooker, que negociou com a editora, ocorreu a publicação póstuma do texto em 1892. Os textos ainda foram revisados por William Botting Hemsley, responsável pelo herbário do Jardim Botânico Real, em Kew, quem corrigiu os erros de botânica nas narrativas. Segundo Janet Catherine Symonds, irmã de Marianne, o processo de escrita ocorreu no período em que a artista viveu em Alderley (1886-1890), localizado no Condado de Gloucestershire, na Inglaterra; onde North alugou uma propriedade e resolveu ali se estabelecer para cuidar do seu novo jardim, cujo desenvolvimento deveu-se ao recebimento de novas plantas e flores todos os dias. Muitas delas doadas por Kew e amigos floristas, que se interessavam pelo sucesso do empreendimento da amiga Marianne North.

A fase como escritora coincidiu com o fim das viagens da artista, que ocorreu em 1885. Entretanto, Janet Symonds afirmou que faltou tempo para Marianne realizar todos os planos que sonhava para aquele jardim, pois a doença avançava sobre ela. Um mal-estar que a viajante relatou nas suas últimas viagens: Ilhas Seychelles e Chile. A artista reclamava de vozes humanas que costumavam dizer palavras de insulto; especialistas da época chamavam de “problemas dos nervos” e receitavam Brometo de Potássio, o que na visão da artista não solucionava o incômodo. Apesar de saber que as vozes eram ilusões, esses sintomas só melhoraram quando a doença do fígado (outono de 1888) se desenvolveu e em pouco tempo levou a óbito (agosto de 1890).

### 1.1. A FAMÍLIA E A PRÁTICA DE VIAGEM

Marianne North nasceu em 24 de outubro de 1830 e faleceu em 30 de agosto de 1890. Através da autobiografia da pintora podemos sugerir que a cidade de Hasting, no Sudeste da Inglaterra, foi por muito tempo o seu lar e o provável local de nascimento, já que há vários

---

<sup>17</sup> Além da literatura de viagem e da autobiografia alguns dados biográficos foram encontrados em bibliografia secundária e fontes primárias, como jornais da época e cartas. No caso de conflito de datas, nomes de locais e pessoas, privilegiamos as informações que estão contidas na autobiografia e no relato das viagens.

<sup>18</sup> Janet Catherine North Symonds era irmã de Marianne, contudo, havia uma meia-irmã filha do primeiro casamento da mãe que também recebeu o nome Janet. Para diferenciá-las Marianne costumava tratar a primeira apenas por Catherine e a segunda por Janet, esta se casou com Dr. Kay, um grande educador na época.

relatos da infância que fazem referências à cidade citada. Neste mesmo texto a artista faz questão de iniciar a sua narrativa através da sua árvore genealógica, retomando histórias de parentes distantes, como o quarto bisavô Jacobite Roger North (1653-1734)<sup>19</sup>. Segundo Marianne North, ele foi procurador-geral do Rei Jaime II<sup>20</sup> e autor das biografias dos irmãos, entre os quais estava *sir* Dudley North, comissário do Tesouro do rei Charles II, e *sir* John North, diretor do *Trinity College Cambridge*<sup>21</sup>. A artista registrou que os retratos dos irmãos famosos do tetravô e do avô deles na sala de jantar causavam-lhe um deslumbramento infantil. Provavelmente, o fascínio derivava das carreiras ilustres que esses homens construíram, já que a britânica não teve a oportunidade de conviver com eles. A presença desses nomes no texto autobiográfico sugere proximidade da família com a política e intelectuais por longa data, assim como, o interesse de Marianne North em apresentar essas relações sociais, pois, na escrita, ao tratar das pessoas a narrativa trazia resumos sobre a importância delas na sociedade ou para a própria britânica. Uma análise sobre os nomes que aparecem na autobiografia, conclui-se que o personagem que mais marcou a infância e a vida adulta da artista foi o pai, a quem ela seguiu até o último dia de vida. Informação que foi confirmada pelo testemunho da irmã Janet Catherine Symonds no posfácio dos relatos de viagens. Como as histórias de vida dos dois se complementam é impossível compreender a carreira de Marianne North sem passar pela do pai; por isso, retomamos um breve histórico do grande inspirador da pintora.

Frederick Francis North, o avô de Marianne, foi o primeiro da família a passar a vida toda na cidade de Hasting, onde ele constituiu família e forneceu o que a neta chamou de “educação precoce” aos filhos. O pai da artista, *sir* Frederick North, por exemplo, foi

---

<sup>19</sup> Sobre a história do bisavô Jacobite Roger North (1653-1734) e o pai Francis Frederik North (1800-1869) no Parlamento britânico, conferir: <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1820-1832/member/north-frederick-1800-1869>.

<sup>20</sup> Jaime II representou o segundo reinado da dinastia Stuart sobre o País de Gales, a Inglaterra e a Escócia. Seu governo foi marcado pelo absolutismo monárquico e a devoção ao catolicismo. O casamento com Mary, natural de Modena na Itália, representou maior aproximação da família real ao catolicismo, pois sua segunda esposa também seguia a religião católica. Mary de Modena e Jame II reinaram de 1685 a 1688, mas fugiram para a França durante a Revolução Gloriosa (1688-89), que coroou Guilherme de Orange. Charles II antecedeu Jaime II no trono e também possuía tendências absolutistas de governo.

<sup>21</sup> O *Trinity College Cambridge* que esteve sob direção do irmão do quarto avô de Marianne, *sir* John North, foi fundado em 1546 na cidade de Cambridge. Uma instituição voltada para o ensino e pesquisa em nível superior, que, no presente destaca-se nas áreas de ciência e economia. O reconhecimento também se deu pelo sucesso dos ex-alunos, como o filósofo Francis Bacon, o físico Isaac Newton, o historiador George Otto Trevelyan, entre outros.

mandado para *Harrow*<sup>22</sup>, depois para *St. John's*<sup>23</sup>, em Cambridge, onde recebeu o título de Operador Sênior, e estudou francês na Suíça. Marianne North mencionou ainda que, o pai deu início à carreira de advocacia quando retornou à Inglaterra, mas não confirma se terminou o curso, pois coincidiu com o momento que ele conheceu a esposa Janet Marjoribanks, jovem viúva e filha mais velha de John Marjoribanks, deputado de Berckweshire na Escócia, e futura mãe de Marianne North.

A autobiografia de North relatou que o pai tornou-se membro do Parlamento inglês em 1830, eleito pelos “homens livres”<sup>24</sup> de Hasting, e classificou-o como um liberal. Por razão da participação do patriarca na política, a família costumava se revezar entre Hasting e Londres durante o ano; o inverno na primeira e a primavera na segunda. O posicionamento político de Frederik North estava relacionado a uma lembrança da filha que, no texto autobiográfico, escreveu sobre um suposto jantar grandioso oferecido para comemorar a aprovação da *Reform Bill*<sup>25</sup>, pela qual o pai havia votado a favor e participado de várias discussões acaloradas em Londres. Entretanto, boa parte da infância da artista foi vivida em Hasting; por isso, ela também registrou as relações sociais estabelecidas na cidade, como a participação na Igreja Metodista local. Além da aula de catecismo, a mãe de Marianne também montou um curso noturno para rapazes. Segundo a artista, “poucos habitantes da região sabiam ler ou escrever” (NORTH, 2001, p. 51), por isso o curso serviu bem a população até a criação de uma escola.

---

<sup>22</sup> Marianne cita o nome do Dr. Butler como o diretor da escola na época em que o pai tornou-se capitão em Harrow; a partir desse dado podemos concluir que se trata do colégio privado para meninos, fundado em 1512, por John Lyon através de permissão concedida por Carta Régia da Rainha Elizabeth I. O *School Harrow* existe nos dias atuais como parte da *John Lyon Foundation*, e, já naquela época atraía alunos de todo o mundo. A escola ficou famosa pela excelência de ensino, a alta disciplina aplicada aos alunos, e, pelo sucesso dos alunos em carreiras ilustres, como Primeiro Ministro do Parlamento e poetas.

<sup>23</sup> Acreditamos que o local onde o pai cursou faculdade é abreviação de *Saint John's College University of Cambridge*, fundado em 1511 por Margaret Beaufort, mãe do rei Henrique VII, para o ensino de graduação, atualmente, também oferece cursos de pós-graduação.

<sup>24</sup> Um “Freeman” ou homem livre era um membro do condado, cidade ou estado que tinha o direito de votar nas eleições.

<sup>25</sup> A “Reforma Bill” foi aprovada pelo Parlamento em 4 de junho de 1832. A lei ampliou a concessão eleitoral no Reino Unido através da inclusão de novas cidades que passaram a compor o eleitorado, transformadas em “área elegível”. Na prática essa lei significou um aumento de 18% no eleitorado masculino, mas ainda restringia o acesso à política, como a participação das mulheres ou da classe social menos favorecida, já que outros aspectos da eleição foram mantidos. A artista reconheceu que as pessoas afirmavam ser praticamente impossível essa memória, haja vista a idade de Marianne North que era de apenas quase dois anos. Um dado correto é que a aprovação da reforma foi bastante discutida, marcada por oposição dentro do Parlamento. Pode-se conferir um trecho dessa reforma de 1832 no site: <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/21cc/struggle/chartists1/historicalsources/source2/reformact.html>

Sobre a cidade de Hasting, a britânica relatou que apesar da importância do porto que abrigava “não passava de uma pequena vila de pescadores” e que “não havia nem meia dúzia de hospedagens” (NORTH, 2001, p.48.) quando os pais da artista se conheceram. As características do lugar somadas às relações sócio-políticas da família podem explicar o porquê da propriedade dos North estar sempre cheia de hóspedes, pois como a artista relatou: o pai “sempre conhecia as principais pessoas que passavam por lá” (Id. Ibidem, p.62). Esse histórico familiar relacionado à política refletiu ainda nas relações sociais da família, por exemplo, a viagem à Escócia ocorreu porque o pai precisava cuidar da propriedade de seu tutelado John Marjoribanks<sup>26</sup>, por esse motivo a família teve que viajar de Londres para Edimburgo, capital da Escócia.<sup>27</sup>

Há relatos de outras viagens pela Inglaterra para visitar amigos, porém para nossa análise, priorizamos a discussão sobre a forma como elas eram realizadas em detrimento dos destinos. Marianne North destacou que não havia muitas hospedagens pelo caminho e, nas poucas estalagens que existiam, eram tratados como “velhos amigos”. Outra característica destacada pela artista era a descontinuidade das estradas férreas naquele período, que obrigava a família a percorrer longas distâncias até alcançar as estações. Essas contingências tornavam os passeios mais longos e construíam várias histórias vividas pelo caminho, resultado das redes sociais da família. A título de exemplo temos as viagens para Norfolk, em que a longa duração da viagem era compensada pela parada em Cambridge, onde eles visitavam alguns lugares conhecidos e levavam uma carga de livros: “livros que não conseguíamos encontrar em nenhum lugar” (North, 2001, p.53).

As viagens, com o passar do tempo, se estenderam para além do Reino Unido. A primeira foi o passeio a Heidelberg, em agosto de 1847, na Alemanha, onde a família alugou uma casa e permaneceu por oito meses. A partir dessa, realizaram uma turnê pela Europa. North relatou: “meu pai sempre me levava em excursões, começando com trens e depois mergulhando em florestas, sobre montanhas e vales, onde encontrávamos lindos veados, lebres ou raposas, e colhíamos enormes buquês de lírios-do-vale.” (Id. Ibidem, p.53). Essa narração do percurso demonstra que desde a juventude a britânica acostumou-se a ter um

---

<sup>26</sup> Há registro de um membro do Parlamento de mesmo nome eleito em 1820 e falecido em 1833, que na sucessão dos herdeiros a herança ficou com a criança John (1830-84), filho de Willian, segundo filho de Marjoribanks. Para mais informações conferir: <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1820-1832/member/marjoribanks-sir-john-1763-1833>.

<sup>27</sup> Não há precisão da data que ocorreu a viagem, a única informação é que foi realizada após o casamento da meia irmã Janet com o educador James Kay, em 1842.

contato com a natureza local nos destinos escolhidos para passear, provavelmente por meio de incentivo do pai, já que ela destaca o papel dele como guia dessas viagens. A excursão continuou por cidades alemãs como: Munique, Slazburg, Viena, Baaden, Neustadt; italianas: Sammering, Ischl, Gratz (Graz), depois retornaram para o antigo Sacro Império Romano Germânico, cidades como: Brunn, Praga, Dresden, Berlin, Putbus, Hagenow, Hamburgo, e, por fim, Bruxelas. Na última cidade, permaneceram por seis meses até retornarem à Inglaterra em 1850, concluindo assim um período de três anos fora da Inglaterra.

Cinco anos após o retorno da família para a Inglaterra, em 17 de janeiro de 1855, a mãe de Marianne North faleceu. Este evento deu início a um novo ciclo de viagens e de novas relações sociais, pois a família passou a residir em Londres. A artista narra que a vida na capital se distinguia da vida no interior. Enquanto a casa em Hasting estava sempre cheia de hóspedes, o mesmo não ocorria com o apartamento em Londres<sup>28</sup>. Podemos perceber assim, uma mudança nas narrações autobiográficas de North. A vida londrina está repleta de vida social no espaço público, aparecem mais eventos, como: idas ao teatro, recepções no Palácio, visita à Grande Exibição de 1851, aos parques e aos jardins. Essa modificação pode ser justificada pelo contexto espacial, pois sempre que Londres aparece nas lembranças de North a narração ganha essa característica pública em detrimento do privado, o que nos leva a concluir que isso estava relacionado com a vida urbana, em especial ao desenvolvimento das cidades após a industrialização. As transformações urbanas no século XIX favoreciam a existência de uma vida noturna, assim como, permitia a construção de espaços públicos de lazer para a sociedade, como jardins e parques.

No leito de morte, a mãe de Marianne fez a filha prometer que jamais abandonaria o pai, o que ela cumpriu. A partir desse ponto, a prática de viagem se intensificou. Enquanto as irmãs e o irmão casaram-se, Marianne passou a acompanhar cada novo destino e dividir os planos do pai. Já que Frederick North havia sido reeleito deputado em 1854 e novamente em 1868, ele usava os recessos da Câmara para viajar com os filhos, inicialmente para as cidades de Hasting e Rougham<sup>29</sup>. Entretanto, em 1859, expandiu as fronteiras começando por Pirineus

<sup>28</sup> Para mais informações sobre a cidade e sociedade de Londres no século XIX conferir o artigo de José Emerson Tavares de Macêdo. Disponível online em: [http://eduep.uepb.edu.br/alpharrabios/v2-n1/pdf/A\\_CIDADE\\_DE\\_LONDRES.pdf](http://eduep.uepb.edu.br/alpharrabios/v2-n1/pdf/A_CIDADE_DE_LONDRES.pdf)

<sup>29</sup> Rougham é uma cidade no Condado de Norfolk, onde a família de Marianne North possuía uma casa e terras, provavelmente herança do pai, pois ao apresentar a árvore genealógica paterna, ela escreveu que quando o quarto bisavô Jacobite Roger North saiu de Hasting por causa de assuntos políticos foi para descansar na “antiga mansão de Rougham”. A propriedade parece ter sido diminuída em relação à antiga fortuna do bisavô, mas, continuava a ser utilizada pela família de Marianne. Após o casamento de Charles, irmão da artista, a

e Espanha, depois seguiu pela Itália, Trieste, Pola, Fiume, Constantinopla, Smyrna, Atenas e Marselha<sup>30</sup>; sempre com interrupções porque era preciso retornar a Inglaterra quando o recesso terminava. Em 1865, o pai não conseguiu ser reeleito o que permitiu uma viagem mais longa. Foi quando apenas Marianne e o pai viajaram pelo Mar Adriático, Síria, Palestina, Egito, Norte da África, Alpes Suíços e Áustria. Por causa do tempo que a família permaneceu fora da residência Frederick North alugou a propriedade de Hasting, e sobre esse período Marianne North produziu um relato das viagens que foi publicado com o título de *Some Further Recollections of A happy life: selected from the journals of Marianne North* (1893).

Após a morte do pai em 29 de outubro de 1869, Marianne North escreveu na autobiografia que as lembranças eram dolorosas, e que a saída encontrada foi se afastar dos amigos e parentes; para isso, ela se mudou para Londres e partiu para a Sicília, viajando por cidades italianas, enquanto a propriedade de Hasting ficou aos cuidados de um amigo da família. No verão de 1870, a britânica já estava de volta à Inglaterra, mas escreveu: “[...] aprender a viver sem o seu sorriso ou ouvir a sua voz era muito difícil” (NORTH, 1883, p.313)<sup>31</sup>. Suzanne Le-May Sheffield argumentou que Marianne North havia chegado aos 40 anos vivendo a vida do pai, assim, a artista não tinha constituído uma vida própria com filhos ou marido; por isso a morte a afetou como uma tragédia. Neste contexto, a pesquisadora propôs que a pintura da natureza surgiu como uma opção de carreira para Marianne North: “ela decidiu que queria estudar de perto a flora do mundo, não apenas a flora de um jardim inglês, e isso significava que ela teria de continuar a viajar.” (SHEFFIELD, 2001, p.85)<sup>32</sup>. Por isso, como bem lembrou Janet Catherine Symonds, a Sicília foi apenas o começo de uma jornada de 16 anos (1870-1886), pois, em sequência, a britânica aceitou o convite da amiga Mrs. S<sup>33</sup> para passar o verão nos Estados Unidos, iniciando uma viagem pelos cinco continentes do mundo nos seguintes países: Canadá, EUA, Jamaica, Brasil, Tenerife, Japão,

---

propriedade ficou com ele. Segundo a britânica, a família costumava revezar os verões indo para lá ou para a casa da meia-irmã, Janet, em Lancashire.

<sup>30</sup> A obra *Some further recollections of a happy life, selected from the journals of Marianne North, chiefly between the years 1859 and 1869*. London: Macmillan and CO, 1893; contém os relatos dessas viagens. Disponível online em: Archive - University of Toronto libraries, Canadian Libraries. <http://archive.org/stream/somefurtherrecol00nortia#page/n9/mode/2up>

<sup>31</sup> “[...] to learn to live without seeing his smile or hearing his voice was very hard”

<sup>32</sup> “She also decided that she wanted to study closely the flora of the world, not simply the flora of an English garden, this meant that she would have to continue to travel.”

<sup>33</sup> Marianne North não escreveu o nome completo da amiga, e, também não encontramos informações desse personagem na bibliografia secundária. No entanto, há uma senhora a Mrs. Skinner de Boston, que North e o pai conhecem durante a viagem ao Egito, o encontro é relatado no livro *Some further recollections of a happy life selected from the journals of Marianne North, chiefly between the years 1859 and 1869*. (1893) que pode ser a referência dessa abreviação.

Singapura, Sarawak, Java, Sri Lanka, Índia, Sarawak, Austrália, Tasmânia, Nova Zelândia, Havaí, África do Sul, Ilhas Seicheles e Chile. O tempo em cada país não costumava ser longo, no máximo um ano; isso porque habitualmente ela retornava à Inglaterra para encontrar com os amigos e fazer um repouso antes de partir para o seu próximo destino. Era possível também a artista visitar mais de um país no mesmo ano antes de voltar para o país de origem, ou estar mais de uma vez no mesmo local, como ocorreu com a Jamaica e os Estados Unidos, lugares onde ela esteve no início da jornada e retornou no fim do circuito das viagens.

A proposta de Sheffield sobre as viagens realizadas por Marianne North é de que a artista teria feito uma escolha para a vida, o que explica, em parte, porque ela não desistiu de cumprir sua jornada. A irmã de Marianne, Janet Catherine Symonds, também defendeu que todo amor e energia que Marianne devotava ao pai foram transferidos para a pintura e isso fez das viagens a sua tarefa, pois “seu trabalho vinha sempre na frente: por isso ela viajava, não para passar o tempo, como muitos dos meros *globetrotters* fazem, nessa época de locomoção fácil: para terminá-lo ela lutou bravamente contra uma fraqueza crescente [...]” (SYMONDS, 2001, p.119) A irmã levantou essa hipótese porque, mesmo quando a doença já atormentava Marianne, a artista não desistiu e continuou as viagens.

Acreditamos que a importância do pai, como a própria artista escreveu na autobiografia: “ele foi do começo ao fim o maior amigo e ídolo de minha vida [...]” (NORTH, 2001, p.48) influenciou também na forma com que a britânica cumpriu sua jornada pelo mundo. O destaque para as viagens feitas na companhia do pai está na forma como ele realizava as viagens. Marianne North relatou que, o peso dos baús era cuidadosamente calculado, “não passavam de 150 libras que eram permitidas pelas companhias ferroviárias do continente [Europa]” (NORTH, 2001, p.64). Ela também escreveu: “passeávamos por passos fáceis, com apenas o necessário facilmente carregado nas costas de algum carregador [...] até darmos boas vindas aos nossos baús [...]” (Id. *Ibidem*, p. 64) O mais provável é que esse modelo de viagem foi escolhido porque facilitava a caminhada quando era necessária. O importante desse padrão é que ele foi reproduzido por Marianne na viagem ao Brasil<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> De acordo com as fontes que foram analisadas não podemos afirmar que o modelo tenha se repetido em todas as expedições que Marianne North realizou, porque nossa pesquisa não abrangeu toda a documentação das viagens, sendo necessário estender o campo de análise para além do Brasil para comprovar a hipótese, uma questão para futuras análises.

Antes de Marianne North iniciar o passeio a Minas Gerais, outros amigos a convidaram para ir a Paquetá e ela aceitou. Como já estava acertada a viagem para Minas ela procedeu da seguinte maneira:

No dia 25 de outubro mandei minhas três malas em uma carroça puxada por oito bois e eu mesma segui no dia seguinte, debaixo de chuva para o Rio [...] cruzei a baía e suas adoráveis ilhas para Mauá, onde um trem estava esperando para nos levar sobre o pântano até o pé da serra de Petrópolis. (Id. *Ibidem*, p.75)

Uma vez chegado a Petrópolis, partiram para Juiz de Fora na manhã seguinte, foi quando a britânica deixou aos cuidados da Sra. Miles uma lata e uma sombrinha, diminuindo assim a carga que a artista somente reviu quando retornou a Petrópolis, já no fim de sua jornada ao Brasil (1872-1873). A britânica escreveu que sentiu falta do conteúdo daquela caixa velha, sapatos e meias pareciam ter ganhado um valor extraordinário, porém, ela também apontou alívio ao deixar a sombrinha de algodão, pois o guarda-sol não era suficiente para o sol do Brasil. Portanto, assim como o pai ensinou, a filha viajava com o necessário nas terras brasileiras, alternativa justificada pelos meios de locomoção que eram comuns no país naquela época, predominando o uso de mulas, carroças, carruagem e até a caminhada dependendo do trecho. Com relação ao meio de transporte no Brasil, Marianne não costumava reclamar do tempo da viagem, pelo contrário, quanto mais devagar mais tempo ela teria para observar o caminho e ter contato com a natureza. A artista escreveu no relato da viagem que os amigos riam quando ela reclamava que as mulas estavam indo muito depressa.

Acreditamos, que as viagens com a família também serviram para a formação de um repertório para Marianne North. Referências que compunham a organização da viagem, pois assim como os pais, ela mantinha uma boa relação com o morador local. Na chegada a Heidelberg, na Alemanha, por exemplo, a artista narra que no dia de Natal a família do professor van Mohl, juntou-se a eles em torno de uma árvore incandescente. A família, então, passava a conhecer e a desfrutar da vida local, como em Salzburg, em que um ‘cavalheiro austríaco’ levou o irmão de Marianne para conhecer um esporte local praticado na floresta,

Eles amarravam uma coruja em um poste, com o sol batendo em seus olhos, e ela piscava tanto que todos os pássaros vinham vê-la. Então, os caçadores atiravam neles de um tipo de cabana de galhos que eles tinham feito para se esconder. (Id. *Ibidem*, p.54).

A aproximação entre o visitante e o visitado, particularmente no período que corresponde à presença da artista no Brasil, será desenvolvida no terceiro capítulo quando

relacionada à formação da coleção de pinturas de North. Acreditamos que o repertório de Marianne North adquirido nas viagens também serviu para as comparações entre paisagens, uma forma de aproximar o novo do conhecimento já adquirido. É comum a aparição no relato da viagem ao Brasil colocações, como da cidade de Petrópolis: “[...] cheguei a conclusão de que Petrópolis era um lugar odioso, uma imitação ruim de uma estação de águas alemã de segunda classe [...]” (Id. *Ibidem*, p.76), ou de Barbacena: “a horrível estrada pavimentada que levava até ela [a cidade] não servia nem pra homem nem para animal, e lembrava o norte da Itália. Essas abominações parecem uma praga comum a todas as nações latinas.”(Id. *Ibidem*, p.83) Ou ainda, de Ouro Preto: “ao longo da estrada toda existem velhas minas de ouro - algumas fundas, outras rasas, mas todas abandonadas. Esse vale, parecendo uma colmeia, me lembra Ipsica, na Sicília.” (2001, p.96). Essa característica comparativa também estava presente em as outras viagens, por exemplo, em Java. A artista escreveu: “Java é um magnífico jardim de exuberâncias, superando o Brasil, Jamaica e Sarawak tudo combinado [...]” (NORTH, 1883a, p.255).<sup>35</sup>

As considerações de Marianne North não se limitavam às paisagens urbanas, mas também tratava da política, do clima, dos hábitos alimentares e morais locais; e, principalmente, observações sobre animais, insetos e plantas. Este último aspecto com maior predomínio nas observações feitas durante as viagens que a britânica realizou sem a companhia da família ou do pai, na qual nossa pesquisa aprofunda a discussão. Isso porque, é o ponto de convergência entre a literatura de viagem e as pinturas expostas na galeria no Jardim Botânico em Kew, na Inglaterra. Neste tópico tratamos da prática de viagem como uma herança familiar, não apenas pelo aspecto financeiro, mas também os valores que foram herdados pela artista. Nas páginas seguintes a proposta é apresentar possíveis referências de saber em botânica e de competência em pintura, que formaram a experiência de North. Conhecimentos que foram importantes para o trabalho de reconhecimento das plantas e procura de espécies inéditas, um trabalho que articulava conhecimento científico e técnica de pintura.

---

<sup>35</sup> “Java is one magnificent garden of luxuriance, surpassing Brazil, Jamaica and Sarawak all combined [...]”

## 1.2. TÉCNICA, GOSTO E SOCIABILIDADE.

O momento da turnê pela Europa com a família coincidiu com o fim dos estudos de North na escola, aos 16 anos. A literatura publicada que trata sobre a vida e obra da artista aponta que ela não teve uma educação em estudos de ciência ou cursou escola de arte. Em sua autobiografia sobre a educação escolar, encontramos apenas a referência ao período em que ela frequentou a escola da madame Anne de Wahl<sup>36</sup>, em Norwich no Condado de Norfolk. Sobre o ensino escolar na Inglaterra, a pesquisa de Anísio Teixeira demonstrou que na primeira metade do século XIX havia “extrema inadequação e deficiência da escola primária” (TEIXEIRA, 1971)<sup>37</sup>. O argumento desenvolvido por Teixeira era de que a educação inglesa, por muito tempo, estava relacionada ao *status* social do aluno. O pesquisador observou que o processo de transformação educacional foi lento, havendo uma intensificação na segunda metade do século XIX devido às revoluções democráticas e industriais; isso resultou na obrigatoriedade da educação elementar. No entanto, poucas cidades possuíam escolas e a frequência escolar era baixa, média de 2 anos. “Somente em 1893, a obrigatoriedade se estende até 11 anos. Em 1899, até 12 e em 1900, a permissão de ficar até 14 anos” (Id. *Ibidem*). Reforçando a ideia da participação por classe social no ensino, o pesquisador identificou três níveis de escolarização:

O primeiro à classe superior e à média-superior, com um curso até os 18 anos de educação liberal e preparatória à universidade e às profissões antigas; o segundo, às classes médias, com um curso até os 16 anos, preparatório para o Exército, o serviço civil e as profissões mais novas; o terceiro, à classe média-baixa, com um curso até os 14 anos, visando ao preparo de pequenos fazendeiros, comerciantes e artesãos superiores. (Id. *Ibidem*)

O surgimento das leis e a diferenciação por nível como Teixeira apontou, sugerem que a educação agia como instrumento de poder ao dividir o ensino, definindo os espaços para cada classe. Ideia que se relaciona com as análises de Michel Foucault em *Vigiar e Punir*: “na

---

<sup>36</sup> Anne de Wahl (1804-1869) era irmã de Elizabeth Righby (Lady Eastlake). Foi casada com Carl George de Wahl de Wattel, na Estônia, porém, em 1837, divorciou-se do marido e voltou para a Inglaterra para cuidar de uma sucessão de escolas para meninas em Norwich e Londres. Ela é autora do livro *Practical Hints on the Moral, Mental and Physical Training of Girls at School* [Sugestões práticas sobre a instrução moral, mental e física de meninas na escola] (London: John W. Parker, 1847). Mais informações sobre madame Wahl e sua irmã podem ser conferidas nas cartas que Righby, que em 2009 foram transcritas pela Universidade de Liverpool, devido à importância de Lady Eastlake. Disponível online para download em: <http://www.oapen.org/search?identifier=389225>.

<sup>37</sup>O texto completo do autor pode ser conferido online, mas não possui numeração de página. Cf. referências bibliográficas.

disciplina, os elementos são intercambiáveis, pois cada um se define pelo lugar que ocupa na série, e pela distância que os separa dos outros.” (FOUCAULT, 2004, p. 125). No entanto, a disciplina, para o filósofo, não precede a distribuição dos indivíduos no espaço. Pelo contrário, ela surge como uma estratégia de organização da multiplicidade que compõe os espaços, para através da ordem manter o controle sobre o corpo visando torná-lo mais útil. A obrigatoriedade da escola elementar identificada por Teixeira está relacionada às propostas de Foucault porque é o momento em que a educação abrangeu maior parte da população. Os argumentos defendiam que "da rápida provisão de educação elementar depende nossa prosperidade industrial". (FESTER *apud* TEIXEIRA, 1971), relacionando educação à utilidade, em especial, à produtividade.

Sobre a instrução “elementar” no século XVIII, Foucault estabeleceu que o ensino fundamentava-se no princípio do manual dos soldados, em que “gestos simples, posição dos dedos, flexão das pernas, movimento dos braços - que são no máximo os componentes base para os comportamentos úteis [...]” (FOUCAULT, 2004, p.134). Estratégia de ensino que migrou para as escolas, porque era parte do ideal de disciplinar o corpo. Segundo Foucault, “a disciplina é uma anatomia dos detalhes” (Id. *Ibidem*, p.120), assim, o controle minucioso fazia parte do processo de excelência do indivíduo.

Os registros de Marianne North sobre o ensino que desfrutou na escola da Madame Wahl descreveram que pareciam longos os meses vividos na escola, pois a britânica não gostava da vida lá, segundo a artista, “o ensino era uma rotina puramente mecânica, e as meninas, com uma exceção, não eram interessantes” (NORTH, 2001, p. 53). Acreditamos que ela tenha participado de um ensino elementar direcionado para a sua classe e gênero. Maria da Conceição Monteiro, a partir da sua pesquisa sobre a educação das mulheres vitorianas argumentou que,

Uma lady deveria ostentar determinados *accomplishments*, que incluiriam: falar francês (e, se possível, italiano), tocar piano, dançar e mostrar proficiência no trabalho com a agulha. O problema seria como e onde a mulher adquiriria tais *accomplishments*. As mulheres da alta classe média já não queriam ou não podiam ensinar seus próprios filhos, pois isto poderia comprometer o *status* de que gozavam e, além disso, nem sempre estavam suficientemente preparadas para fazer um *syllabus* elaborado. A solução imediatamente encontrada foi recorrer aos pensionatos da moda, cuja tarefa precípua era revestir a mulher de certo verniz cultural.” (MONTEIRO, 1998, p.62)

Marianne North escreveu na autobiografia que, foi mandada para Norwich porque disseram à mãe que ela era “muito pouco educada”. A britânica chegou a concordar com a crítica. Essa afirmação pode estar relacionada ao que a historiadora Monteiro tratou como “determinados *accomplishments*” que as moças deveriam ter e que faltava a Marianne na visão da sociedade, já que a adolescente não permaneceu por muito tempo no colégio. Um dado interessante são as características da escola. Pelo que a viajante relatou, assemelhava-se a um pensionato, pois ela afirmava: “os únicos dias luminosos eram quando meu pai vinha para as sessões do tribunal, ou qualquer outro assunto, e me levava com ele.” (NORTH, 2001, p.53) A descrição de Marianne somada ao fato de que a família residia em Hasting ou Londres dependendo da época do ano, permite concluir que não havia convivência com a família durante o período escolar; outro dado é que a artista não menciona meninos, o que reforça a ideia de que nas escolas da Madame Wahl a entrada só era permitida para meninas. Sendo assim, os poucos meses que lá passou não parece ter sido para um aprendizado científico, mas para uma instrução moral adequada a sua classe e condição de gênero.

Ana Lúcia Almeida Gazzola escreveu, “como tantas jovens inglesas de seu nível social, aprendeu canto e piano, e desenvolveu sozinha, desde muito cedo, sua aptidão para a pintura.” (GAZZOLA, 2001, p. 27). Uma referência semelhante aparece na pesquisa de Michelle Payne, quem destacou as viagens pela Europa como oportunidades para o desenvolvimento em música e arte através das relações sociais que a família estabelecia. O argumento de Payne pode ser confirmado na autobiografia de North, quando a artista relata as aulas com a professora de canto em Gratz, que ficou conhecida em Praga como a “Rainha da Noite” (NORTH, 2001, p.56); com ela, North estudou as óperas e missas de Mozart, tocava o piano e por intermédio da mestra assistia as aulas de canto com os alunos da galeria do órgão na catedral. Portanto, o aprendizado nas belas artes se deu por meio de mestres e não de escola especializada, característica que também está presente na pintura.

O desenvolvimento na pintura pode ser verificado através das relações sociais estabelecidas pela família a partir das viagens pela Europa, o contato com alguns artistas podem ter influenciado na formação de North, por exemplo, próximo a Dresden a família de North costumava visitar Moritz Retsch<sup>38</sup>. A britânica descreveu como seus desenhos originais

---

<sup>38</sup> Friedrich August Moritz Retsch (1779-1857) recebeu fama por ser um excelente desenhista e também teve o reconhecimento dos críticos da arte pela invenção do “outline style”, mesmo que fossem apenas esboços a lápis, sem o subsidio das tintas, as imagens conseguiam passar uma dimensão dramática psicológica através da ilustração essencial da cena. Devido a sua habilidade foi convidado para ilustrar livros, foi o caso do poema

foram produzidos: “eram feitos a lápis, sombreados com extrema delicadeza, e diferiam muito dos traçados ousados que tinham sido gravados, e pelos quais seu nome se tornou conhecido no estrangeiro” (NORTH, 2001, p.58). Nessa época, também conheceram o pintor Johan Christian Dahl, quem se tornou conhecido por suas pinturas de paisagem no estilo romântico alemão. Esse contato com a arte germânica pode ser entendido como uma introdução da artista à arte, pois foi quando ela teve a oportunidade de acompanhar a produção da obra e a relação dela com o artista. Por exemplo, ela lembra como Retsch se referia aos seus desenhos como crianças e contava “as histórias maravilhosas sobre elas” (Id. Ibidem, p.58). Assim, North foi além do conhecimento sobre técnicas de pintura, ela pôde estar acompanhar os artistas e saber como eles se relacionavam com suas obras.

Ela não registrou se teve aulas com esses artistas famosos, mas foi após retornar da viagem para Inglaterra que deu início às aulas de pintura. Em Londres, 1850, tomou aulas de pintura de flores com Magdalen von Fowinkle<sup>39</sup>, uma artista holandesa com quem a britânica aprendeu “noções de arranjo de cor e de agrupamento” (Id. Ibidem, p.60); ideais que estão presentes nas telas de Marianne North. Antonio Huxley argumentou que algumas das pinturas de North parecem ter sido inventadas devido à disposição das plantas, apesar de reconhecer que o tratamento na imagem foi muito bem feito; e identificou uma expressiva presença de pintura de flores, ou ainda, aplicação de molduras de flores nas vistas panorâmicas. Podemos concluir que ocorria uma articulação da técnica aprendida com o gosto da artista, tendo em vista que, a atenção dedicada às flores pode ser tratada como um aspecto subjetivo da obra, já que ela procurou pelas aulas nessa área, mas também, trata-se dos primeiros modelos de representação que a artista aprendeu. Um aspecto que pode ter influenciado no trabalho de North, justificando as escolhas do que pintar e de como representar, já que esse tipo de representação identificada por Huxley era comum entre os holandeses no século XVII e XVIII, mas não entre os ingleses no século XIX.

---

“Fausto, uma tragédia”, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe; mas também ilustrou obras de Schiller e Shakespeare. Esses trabalhos deram a dimensão internacional, influenciando artistas ingleses, foi o caso da obra *Gallerie zu Shakespeare [Outlines to Shakespeare]* de 1828, que foi um sucesso na Inglaterra e possuía como característica a presença de legendas em inglês e alemão. Na obra literária *Analysis of Goethe's Tragedy of Fausto, in illustration of Retsch's series of outlines, engraved from the originals by Henry Moses* (1820), pode-se conferir algumas ilustrações desse artista. Disponível online em: <https://books.google.com.br/books?id=sm8HAAAAQAAJ&pg=PP14&lpg=PP14&dq=moritz+retzsch+biografia&source=bl&ots=OAdIYOnHt7&sig=w6q-hwCevphjrf6URi8hHOI0dCs&hl=pt-BR&sa=X&ei=QxAxVfKKBIXpsAXd4YDoCg&ved=0CEsQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false>  
 P.S.: Pode-se encontrar uma grafia diferente para o último nome do ilustrador, Retzsch. Contudo, mativemos a escrita escolhida por Marianne North.

Em 1851, Valentine Bartholomew, quem mais tarde tornou-se pintor da Rainha Victoria, ensinou pintura floral em aquarela a Marianne North. A pesquisadora Michelle Payne identificou que a primeira pintura de paisagem de North foi feita em Pirineus e Espanha, entre 1859 e 1860. Provavelmente, tratava-se de uma aquarela como exercício do seu aprendizado. Já na cidade italiana de Macugnaga, North narrou um experimento de técnica que ela classificou como heterodoxa e original: “adaptando o clima instável, desenhado e terminado o primeiro plano, depois a igreja e a trigueira, finalmente, as montanhas pouco a pouco.” (NORTH, 1893, p.33)<sup>40</sup>. Através da descrição, podemos concluir que o experimento tratava-se de uma reprodução da imagem em planos, trazendo informações sobre a estratégia adotada pela artista para conseguir profundidade na pintura. Quanto a esse tipo de conhecimento, apesar dela não registrar lições sobre essa prática, a ideia de pintar em planos pode ter partido do contato com Edward Lear<sup>41</sup>, artista que se instalou como inquilino na casa do jardineiro da família de North, onde segundo a britânica, terminou “seus grandes desenhos das pedreiras de Siracusa e das Termópilas [...]” (NORTH, 2001, p.62). É observando o trabalho de Lear que North descreve a pintura a partir de planos (1°, 2°, 3°), diferenciando a divisão da paisagem, já que a especialidade de Lear era vistas. O que atraiu Lear para a propriedade de Hasting foi o jardim que, devido às viagens da família pela Europa (1847-1850), estava tomado por ervas daninhas, porém muitos arbustos cresciam graças ao clima temperado do local e, murtas, loureiros e figueiras floriam. Essas características, em especial as duas últimas, despertaram o interesse do pintor.

Sobre as habilidades de Marianne North na pintura, Janet Symonds relatou que a irmã,

[...] não tolerava “regras” em coisa nenhuma (a não ser, talvez, na música) e era extrema e desdenhosamente crítica quanto às regras na arte: por exemplo, as limitações e leis de composição na pintura. Ela pintava como uma criança esperta, tudo o que achava bonito na natureza, e teve pouquíssimas aulas de arte. (SYMONDS, 2001, p.122)

Contudo, as técnicas abrangem mais do que a estrutura da imagem, soma-se a isso a escolha do material empregado para conseguir o efeito desejado, no caso de Marianne North o uso da tinta a óleo. Segundo Payne, as lições de pintura a óleo foram dadas pelo australiano Robert Hawker Dowling, em 1867, após o artista passar o Natal com a família North.

<sup>40</sup> “suited to the unstable weather, drawn and finishing the foreground, then the church and moraine, finally the mountains as it came out, bit by bit.”

<sup>41</sup> Era desenhista, pintor e escritor; autor dos livros: *Books of Nonsense*. Na pintura ilustrou vistas, topografias e história natural. Mais informações sobre vida e obra do pintor conferir: [http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2020/n%202/10-Dirce%20Amarante.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2020/n%202/10-Dirce%20Amarante.pdf)

Marianne North descreveu sua experiência com a pintura a óleo: “um vício como de um alcoólatra, quase impossível deixar de fora uma vez que toma posse de um” (NORTH *apud* PAYNE, 2011, p.14)<sup>42</sup>. A recente restauração da galeria e dos quadros também enriqueceu com informação sobre o procedimento da composição da pintura, como,

Uma restauradora, durante o tratamento de sua primeira pintura (número 366) descobriu uma pintura inteira abaixo da placa de apoio que ela estava trabalhando para remover. A pintura redescoberta é muito semelhante à outra na coleção, variando apenas na sua orientação. Diante disso, parece provável que Marianne estava descontente com a composição desta pintura original e escolheu pintá-la posteriormente usando a parte de trás do original para uma pintura inteiramente diferente. (PAYNE, 2011, p. 93)<sup>43</sup>

Outra conclusão trazida pela restauração é que a técnica de esboçar antes de preencher com pintura a óleo era mais comum para Marianne North do que parecia. Esboços inteiros foram encontrados no verso dos quadros, além de notas sobre plantas, cores, paisagens e animais. Isso eliminaria a ideia de que as pinturas foram feitas somente *in loco*, mas os reparos também revelaram que “fibras de roupas, cabelo de escovas e, possivelmente, até da própria Marianne North. Casos de sementes e até mesmo pedaços de insetos foram encontrados presos na pintura, indicando claramente que algumas pinturas foram concluídas no Campo” (Id. *Ibidem*, p.94)<sup>44</sup> Um estudo microscópico das telas mostrou que Marianne North utilizava tintas naturais (origem vegetal), mesmo que na época já estivessem sendo introduzidas as sintéticas. A distinção entre tinta natural e artificial teve início em 1856 quando se obteve uma tinta feita somente por compostos químicos manipulados em laboratório. Contudo, a principal diferença ocorria no resultado final do quadro, o uso do óleo no processo de manipulação a partir do pigmento natural no ateliê, além de garantir a cremosidade a gosto do artista, os óleos utilizados podem ajudar a evitar o amarelamento da imagem com o passar do tempo, ou seja, ajudam na conservação.

Apesar das aulas de pintura, North não chegou a ser aprendiz de nenhum pintor que pudesse apresentar alguma filiação artística, mas através dos relatos da britânica podemos identificar algumas apreciações estéticas. A vida em Hasting proporcionou encontros com

---

<sup>42</sup> “a vice like dram-drinking, almost impossible to leave off once it gets possession of one.”

<sup>43</sup> “One conservator, while treating her first painting (number 366) discovered an entire painting beneath the backing board she was working to remove. The rediscovered painting is very similar to another in the collection, varying only in its orientation: given this, it seems likely Marianne was unhappy with the composition of this original painting and chose to repaint it, later using the back of the original for an entirely different painting.”

<sup>44</sup> “Fibres from clothing, hair from brushes and possibly even from Marianne North herself. Seed cases and even pieces of insects have been found stuck in the paint, clearly indicating some painting were completed in the Field.”

outros artistas ingleses famosos que causaram alguns comentários, foi o caso de William Holman Hunt (1790-1864)<sup>45</sup>, ele costumava ir para a cidade e Marianne North declarou que adoraria ter tido aulas de pintura dele, pois ela o admirava e considerava seu trabalho o mais “absolutamente fiel a natureza” (NORTH, 2001, p.61). O destaque desse encontro está no elogio que North fez ao trabalho de Hunt e em como sua obra viveria para sempre. O reconhecimento da excelência estética do artista através das ideias de eternidade e fidelidade à natureza mostra como esses conceitos eram valiosos para a britânica e deveriam estar presentes na arte. Não podemos afirmar que ela em algum momento sentiu-se realizando um trabalho fiel ao de Hunt, mas podemos propor que ela almejava o mesmo ideal.

Além da técnica empregada e da escolha pela base das tintas a óleo natural podemos adicionar à composição do quadro o tema representado. A presença predominante da natureza nas telas pode ser tratada como um tema de interesse para a artista, mesmo que ela não tivesse formação profissional como naturalista ou botânica o estudo do mundo natural a atraía. Sobre o conhecimento de Marianne North em botânica, trazemos as considerações de Janet Catherine Symonds sobre a irmã, no prefácio do livro *Recollections of a happy life, being the autobiography of Marianne North*, ela escreveu: “minha irmã não era botânica, no sentido técnico do termo, seus sentimentos em relação às plantas na sua bela personalidade era mais parecido com o que todos nós temos para com amigos humanos (SYMONDS, 1894a, p. VI)<sup>46</sup>. Ou ainda, nas palavras de North,

Nas clareiras frescas vi muitas flores novas e lindas, assim como alguns velhos amigos, incluindo a planta graciosa do norte da Itália, com a qual se colore vinho de Pádua e Verona [*Phytolacca decandra* Ed]. Como é que ela chegou a dois lugares tão distantes? Cada vez mais eu sentia falta de alguém conhecedor de botânica para responder a minhas perguntas. (NORTH, 2001, p. 91)

Essas passagens indicam aspectos importantes, o primeiro que apesar da britânica se interessar pelo mundo natural, em especial pelas plantas, como afirmou a irmã, isso não fazia dela uma especialista. A própria artista reconhecia seus limites quanto à avaliação de algumas plantas, caracterizando-a como uma amadora no campo da ciência botânica. Porém, seus

---

<sup>45</sup> Fundou juntamente com Dante Gabriel Rossetti e John Everett Millais, em 1848, a Irmandade Pré-Rafaelita. Rossetti defendia retomar ao espírito dos mestres medievais, o que levaria a uma representação fiel da natureza. Ernest Hans Gombrich ao se referir aos pré-Rafaelistas argumentou que “o anseio de inocência dos mestres vitorianos era por demais contraditório para conseguir êxito” (1999-2001, p.512)

<sup>46</sup> “My sister was no botanist in the technical sense of the term: her feelings of plants in their beautiful living personality was more like that which we all have for human friends.”

interesses direcionavam seu olhar. Por isso, mesmo que não conseguisse compreender completamente o que via, ela descrevia e buscava por informação, uma das estratégias para adquirir conhecimento era procurar por naturalistas locais.

Symonds escreveu que, “quando ela começou a estudar a vida das plantas, leu muito e constantemente sobre as árvores que desenhava e cultivava, sempre com atenção especial aos seus hábitos externos e características” (SYMONDS, 2001, p. 122). Compreendemos “hábitos externos e características” que a irmã de Marianne destacou como os locais onde as plantas cresciam, as culturas que estavam associadas, comparação com plantas semelhantes e características como cor, forma, tamanho e textura. Isso pode ser confirmado através do relato de viagem de North. Já que a irmã não exemplifica o que disse, segue um trecho que elucida melhor o que afirmamos:

[palmeiras-imperiais] que tem sido descrita tão frequentemente. Ela mede pelo menos umas 800 jardas e as árvores tem cem pés, embora tenha apenas 30 anos; parecem-se muito com as palmeiras-repolho das Índias Ocidentais, embora menos graciosas, com as mesmas grandes bainhas verdes em seus talos, que se descascam e caem com as folhas quando maduros; cerca de cinco caíram no ano, e cada uma deixou um anel distinto no tronco liso. A base do tronco era muito inchada e parecia um bulbo gigante. (NORTH, 2001, p. 71)

O trecho foi escolhido não apenas para que pudéssemos verificar as características que a britânica atribuía à planta, mas para que apreciássemos a linguagem que ela utilizava para descrevê-la. O termo “bulbo gigante”, as comparações entre as palmeiras de lugares distintos e o fato de ter mencionado já ter conhecimento da descrição da avenida de palmeiras-imperiais, sugere que a artista não estava em terras brasileiras com completo desconhecimento sobre botânica e sobre o lugar, o que pode ser confirmado porque no início do relato da viagem à América do Norte possui o seguinte trecho: “eu requisitei das cartas de Charles Kingsley<sup>47</sup> sobre o Brasil e as Índias Ocidentais, em seu livro *At Last*, e de outros o estímulo para o meu intenso e ardente desejo por ver os Trópicos.” (NORTH, 1894a, p. 39)<sup>48</sup>. North não deixa claro se ela e Kingsley se conheciam, mas, sabe-se que as cartas dele foram

---

<sup>47</sup> Para se conferir a biografia e detalhes da obra. Obra: MANSFIELD, Charles Bladford. esq. M.A. Paraguay Brazil and the Plate: Letters written 1852-1853. Cambridge, Macmillan, 1856. Disponível online em: [https://books.google.com.br/books?id=fLgbAQAAAMAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=fLgbAQAAAMAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Livro *At Last: a christmas in the West Indies*, primeira edição publicada em 1871. Disponível online em: <https://archive.org/stream/atlastchristma02kinggoog#page/n8/mode/2up>

<sup>48</sup> “I asked Charles Kingsley and others to give me letters to Brazil and the West Indies, his book *At last* having added fuel to the burning of my rage for seeing the Tropics.”

reunidas e publicadas postumamente em 1871, podendo ela ter lido antes de embarcar para o Brasil (1872).

North relatou a compra de dois volumes da senhora Hussey sobre os fungos britânicos. Nas palavras da inglesa, “foram minha diversão favorita durante um verão e me levaram a colecionar e pintar todas as variedades que eu pude encontrar em Roughan, e por cerca de um ano eles foram meu passatempo favorito” (2001, p.52). Isso ocorreu pouco antes de North ser enviada para a escola, portanto, anterior aos 16 anos. Através das fontes primárias e secundárias que analisamos, não foi possível saber o conteúdo desses livros, porém a importância dessa informação reside na demonstração de um interesse precoce pela natureza, que não se limitava a admiração da beleza, mas abrangia também estudo científico que, para ela, naquele momento, significou observação e comparação do que via com o livro. Esse interesse pode ser desenvolvido quando a família se mudou para Londres, após o falecimento da mãe em 1855. A artista costumava acompanhar o pai em visitas aos jardins botânicos de Kew e Cheswick<sup>49</sup>, quando Frederick North tornou-se amigo de Willian Hooker, diretor do *Kew Gardens* na época. Foi Hooker que apresentou as plantas tropicais a Marianne, muitas delas trazidas durante a administração de Joseph Banks (1743-1830), práticas imperiais que foram mantidas pela família Hooker no poder.

Esse contato com o *Kew Gardens* pode ter sido ainda o motivador da reforma que o pai de North idealizou e realizou no jardim da propriedade de Hasting, que antes estava abandonado, mas a partir de 1867 foram construídas três estufas: uma para orquídeas, outra para plantas de climas temperados, e uma bem fria para vinhas e mudas. Da família, somente Marianne e o pai nessa época moravam em Hasting, ela narrou as mudanças:

Instalamos canos de água através de todo o jardim, de maneira que pudéssemos dar às plantas qualquer quantidade de irrigação, e tínhamos todos os tipos de cantos sombreados sob os grandes loureiros, toda espécie de relevo e terreno, e conseguíamos cultivar bem quase tudo. (NORTH, 2001, p.66)

A britânica relatou que apesar do trabalho o prazer em ver crescer as plantas compensava a dor das queimaduras na pele causada pelas constantes trocas de estufas: tropical e húmido para as frias. Por isso, embora não conste registro de uma educação formal em botânica realizada por North, percebemos que através da sua rede de sociabilidade e do

---

<sup>49</sup> O termo está escrito dessa forma na autobiografia de Marianne North, mas aparece na atualidade como Jardim de Chiswick, que fica nas proximidades de Kew, na Inglaterra.

cuidado com o jardim, a artista cultivou o hábito de estudo sobre jardinagem e plantas, o que pode ter influenciado na marcante presença do mundo natural nas suas pinturas sobrepondo o registro iconográfico de impressões sobre o mundo social.

Da rede de sociabilidades de Marianne North podemos destacar também as amizades com o diretor do Jardim Real Botânico de Kew, sir Joseph Dalton Hooker e Charles Darwin. O interesse pelas plantas, portanto, poderia estar relacionado às experiências e contatos que a artista acumulou durante a vida. Hooker e Darwin eram amigos desde o retorno da viagem do diretor do jardim de Kew à Antártida, quando através de uma carta, Darwin perguntou se havia interesse do naturalista em trabalhar na classificação das plantas trazidas de Gálapagos. A relação social da família de North com os diretores do Jardim de Kew favoreceu uma aproximação da artista com o biólogo, quem mais tarde sugeriu que ela pintasse a vegetação australiana para completar sua coleção. Em uma carta de 2 de agosto de 1881 enviada para Marianne North, Darwin elogia seu trabalho:

[...] estou tão contente de ter visto as suas pinturas australianas, tendo sido extremamente gentil de sua parte tê-las trazido até aqui. Desde então tenho sido capaz de lembrar com considerável vivacidade cenas de vários países que visitei, e é uma sensação bastante prazerosa; mas a minha mente nesse aspecto é provavelmente um mero deserto vazio se comparado a sua. (DARWIN *apud* BANDEIRA, 2012, p.35)

A irmã Janet, relatou que nos intervalos das jornadas Marianne trazia numerosos objetos raros e estranhos, assim como uma variedade de pinturas, desenhos, fotografias, etc. Ela vivia também dias prazerosos em Londres, pois estava sempre rodeada de amigos. As relações sociais herdadas da família formaram a base na Europa, enquanto North estabelecia novas redes de contato nas fronteiras, com intelectuais, engenheiros, políticos, naturalistas, entre outros. Destaque para o caso de sir Edward Sabine<sup>50</sup>, que sendo um velho amigo de seu pai se hospedou na casa da família em Hasting por mais de uma vez e foi responsável pelo encontro de Marianne com o Imperador do Brasil, pois Sabine encarregou a artista a tarefa de entregar pessoalmente uma carta para D. Pedro II. No primeiro encontro, a artista registrou suas impressões sobre o Imperador do Brasil:

---

<sup>50</sup>Sir Edward Sabine (1788-1883), Sir Nicholas Aylward Vigors (1785- 1840), Sir Thomas Stamford Raffles (1781-1826), Sir Humphry Davy (1778-1829), Lord Auckland (1784- 1849) fundaram a Sociedade Zoológica de Londres (ZSL) que em 1828 abriu um Jardim Zoológico para membros da Sociedade, aberto ao público, mediante pagamento, somente em 1847. Cf.: Aspectos da história da ornitologia, um vôo ao passado Primeira parte (até 1850). In: *Atualidades Ornitológicas On-line*, nº 140, Nov./ Dez. 2007. Disponível online em: [http://www.ao.com.br/download/ao140\\_53.pdf](http://www.ao.com.br/download/ao140_53.pdf). Acessado em 27 de fevereiro de 2015.

[...] é eminentemente um cavalheiro e cheio de informação e conhecimento geral sobre todos os assuntos. Ele leva mais a vida de um estudante que aquela a que os príncipes em geral se condenam. [...] Ele gentilmente me concedeu um encontro especial pela manhã e passou mais de uma hora examinando minhas pinturas e as discutindo, dizendo-me os nomes e as qualidades das diferentes plantas que eu mesma não sabia. (NORTH, 2001, p. 110)

No segundo encontro, relatou as riquezas da natureza apresentadas pelo D. Pedro II:

[...] o imperador foi muito generoso e me mostrou seu museu, no qual existe uma coleção magnífica de minerais. Ele teve o prazer de me mostrar os espécimes de carvão da província do Rio Grande do Sul que promete ser uma fonte de grandes riquezas para o país, se seus planos para facilitar o transporte tiverem sucesso. [...] Depois ele me mostrou muitos dos livros preciosos de sua biblioteca, algumas vistas do rio São Francisco, etc. (Id. Ibidem, p. 111).

Houve ainda um terceiro encontro, desta vez em Londres, quando D. Pedro II foi visitar a exposição de pinturas de North em 20 de junho de 1877. Ela registrou que “[...] ele olhou para todas as minhas curiosidades e pinturas, e com sua memória maravilhosa me contou sobre os meus amigos de seu país, sem esquecer ninguém que ele achou que eu estivesse interessada em saber”<sup>51</sup> (NORTH, 1892a, p.321). O sucesso das exposições de pinturas de North na Inglaterra refletiu na proposta de criação de uma galeria fixa, discussão que será introduzida no próximo tópico e continuada no capítulo seguinte. O percurso até aqui tentou compreender discutir como o tema da natureza e as pinturas a óleo apareceram para Marianne North, de forma a contemplar as possíveis influências a partir da experiência individual, pois faz parte da análise do quadro artístico tratar da subjetividade do sujeito da obra.

### 1.3. A GALERIA INSTALADA NO JARDIM BOTÂNICO REAL DE KEW.

A inauguração da galeria originalmente chamada de *Marianne North Gallery of Painting of Plants and their Homes*, ocorreu em 7 de junho de 1882, título que também nomeia o Guia Oficial da Galeria. No entanto, a coleção de pinturas de North não estava completa, sendo finalizada em 1886. Por isso, nas primeiras visitas o público apreciava 627 pinturas de botânica a óleo, como registrou o artigo do jornal *Gardens Chronicle*, em 10

---

<sup>51</sup> “he looked at all my curiosities and painting, and told about my different friends in his country, forgetting nobody that he thought I was interested in, with his marvellous memory”

de junho de 1882. Posteriormente, o número se elevou para 832 quadros retratando mais de 900 espécies de plantas<sup>52</sup>. Sobre a abertura, os jornais da época noticiaram o sucesso da galeria, como o *Pall Mall Gazette*, na sua edição de 9 de junho de 1882. O historiador Julio Bandeira, em suas análises sobre a vida e obra de Marianne North, escreveu que “o número de visitantes que acolheu a nova galeria foi imenso” (BANDEIRA, 2012, p. 22), e identificou 848 quadros que foram para a restauração em 2010. Para análise nessa pesquisa trabalharemos com o número disponível online no site oficial do Jardim Botânico Real, em Kew.

O artigo publicado pelo *Gardens Chronicle* ainda trouxe informações sobre a composição do catálogo, pois além do conhecimento de Marianne North sobre o assunto e os lugares retratados, contou com a contribuição de profissionais convidados por Joseph Hooker para participarem da preparação do catálogo, que ajudaram na preparação dos nomes das plantas, aves, insetos, animais, que apareceram nos quadros. Eles tiveram assim, uma função importante na sistematização científica das pinturas, demonstrando o cuidado que Hooker dedicou à abertura da galeria e também ao conhecimento científico que estava presente nas pinturas. A ideia da instalação da galeria aberta ao público no *Kew Gardens* partiu de Marianne North, a partir do sucesso com a crítica do *Pall Mall Gazette* a uma exposição particular das pinturas de North em Londres em 1879. O jornal sugeria que a coleção de botânica de North merecia receber um espaço permanente em Kew. Segundo North, ela guardou essa ideia por um tempo até que resolveu entrar em ação, começando com uma carta enviada ao seu amigo *sir* Joseph Hooker contendo a seguinte proposta: “[...] perguntei-lhe se ele gostaria de me ceder um espaço no *Kew Gardens* e construir uma galeria para colocá-los [os quadros]. Eu desejava combinar essa galeria com um lugar de descanso e onde se poderiam servir bebidas: chá, café, etc.”<sup>53</sup> (NORTH, 1894b, p.86). E convidou Mr. James Fergusson, o autor de *History of Architecture*, para fazer o projeto e gerir a construção da galeria. Fergusson aceitou o convite e desenvolveu o projeto, que podemos conferir na figura 01.

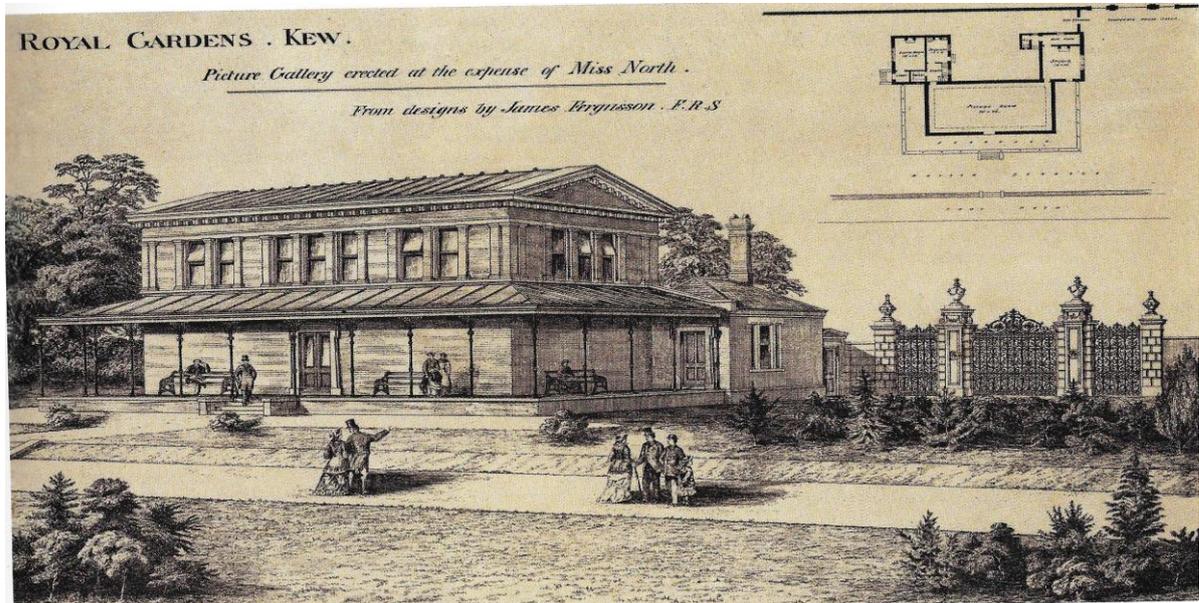
Marianne North custeou a preparação da galeria e fez sugestões para o projeto de reforma, por exemplo, a construção de um estúdio. Segundo North, ela teria conseguido,

---

<sup>52</sup> Parte do acervo pode ser consultado online no site [WWW.kew.org](http://WWW.kew.org). Nele, estão contidas as obras referentes à natureza brasileira e de outros lugares que Marianne North visitou.

<sup>53</sup> “I wrote off to Sir Joseph Hooker and asked him if he would like me to give them to Kew Gardens, and to build the gallery to put them in, with a guardian house. I wished to combine this gallery with a rest-house and a place where refreshments could be had - tea, coffee, etc.”

Uma licença para construí-lo para uso próprio ou de qualquer outro artista que quisesse pintar flores, já que não havia um lugar tranquilo no jardim onde uma espécie pudesse ser copiada, longe das estufas e do tráfego de visitantes. (Id. *Ibidem* p.87).



**Fig. 01-** Galeria Marianne North como apareceu na *Building News* de 15 de abril de 1881. Gravura anônima, *Royal Botanic Gardens, Kew*. Imagem retirada do livro de Julio Bandeira (2012, p.21), conferir bibliografia.

Marianne North registrou em seu relato de viagem que, “Joseph [Hooker] aceitou a primeira parte da minha oferta, mas disse que seria impossível o fornecimento de bebidas [...]”<sup>54</sup> (NORTH, 1884b, p. 86). Sobre a recusa de Hooker, North apresentou como justificativa a dificuldade de servir a quantidade de pessoas que visitavam o Jardim em feriados, porém outras documentações demonstram que as preocupações do diretor iam além do público. A partir de sua pesquisa e elaboração da sua tese de doutoramento, Lynne Gladston verificou que as documentações que tratavam da construção da galeria revelavam contínuas preocupações com o desejo de North em servir bebidas no espaço. Segundo a pesquisadora, “[...] os Lords do Parlamento responsáveis pela direção dos espaços públicos de Londres estavam de acordo, devido ao rumo do sucesso de público da *Great Exhibition* de

<sup>54</sup> “Sir Joseph at once accepted the first part of my offer, but said it would be impossible to supply refreshment to so many [...]”

1851<sup>55</sup>, pensando em termos mais amplo o bem-estar da sociedade [...].”<sup>56</sup> (GLADSTON, 2012, p. 54)

No entanto, Gladston identificou que essa ideia não era compartilhada pelo diretor e o conselho administrativo do *Kew Gardens*. Hooker preocupado com a proposta de North encaminhou uma carta aos Lords alegando que após análise do pedido de North, concluiu-se que “a coleção era instrutiva e atraente para ser exposta em Kew, mas era inviável a venda de bebidas.” [North 1879-1896: MN/1/4 Kew. North Gallery MF - Transcrição feita por Lynne Gladston]<sup>57</sup>, na carta, o britânico apresentou os motivos para a oposição à proposta de North o que pode ter influenciado a decisão dos Lords, já que na carta resposta afirma-se que os Lords não estavam completamente de acordo com as conclusões de Hooker, não havia nenhuma apreensão quanto à venda de bebidas, porém termina o texto declarando que deveria ser explicado para Srta. North que a provisão da venda de bebidas é apenas um caminho que deveria ser interrompido imediatamente se ocasionasse qualquer dano ao jardim, dos tipos que sugeria *sir* Joseph Hooker.<sup>58</sup>

A insistência em desvincular o espaço da galeria da instalação de um café com vendas de bebidas é analisada por Lynne Gladston como uma atitude para preservar a posição do jardim como um centro científico, opinião que também compartilhamos. No livro *The History of the Royal Botanical Gardens Kew*, Ray Desmond registrou que,

A legítima função do Kew surgiu durante a década de 1850 quando sucessivas comissões de trabalhos estabeleceram que o jardim tinha que oferecer serviços à “buscadores de prazer”<sup>59</sup>. No tempo da nomeação de Joseph Hooker como diretor do Kew Gardens em 1 de novembro de 1865, uma responsabilidade (com duração em torno de 20 anos) foi colocada sobre instituições públicas para contribuir com a London Parks para os habitantes

---

<sup>55</sup> Intitulada Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, essa foi a primeira grande exposição que inaugurou o espaço da estufa Palácio de Cristal, construído por Sir Joseph Paxton, o qual abrigava em seu interior árvores do Hyde Park. Marianne North registrou em seu diário que esteve na exposição.

<sup>56</sup> “The parliamentary lords responsible for the conduct of public spaces in London were inclined, in the wake of the public success of the Great Exhibition of 1851, to think in terms of the broader welfare of society and to accommodate such requests.”

<sup>57</sup> “Hooker is reported [within the document] to have suggested that 'these paintings wd [sic] prove a most instructive & attractive addition to the collection now exhibited at Kew Gardens, and is strongly of opinion that they should be acquired as national property'. The letter concludes that North's offer 'should be accepted, except so far as it relates to the scale of refreshments: it having, after frequent consideration been found impracticable on various accounts to permit the sale of refreshments in the Royal Gardens' [...].” (GLADSTON, 2012, p. 57-58)

<sup>58</sup> Essa carta faz parte do acervo do arquivo de Kew Gardens e possui a seguinte referência: North 1882-1938: M/N/2/3 North Gallery Letters. É parte do material utilizado por Lynne Galdston, por isso trata-se de uma leitura da transcrição feita pela pesquisadora.

<sup>59</sup> A expressão buscadores de prazer, refere-se às pessoas que buscam passar seu tempo livre de forma prazerosa em parques, por exemplo.

mais pobres de Londres. O Kew contribuiu na forma de canteiros de flores sazonais. Hooker não considerou o Kew como um parque, mas um campo científico que não servia como recreação. (DESMOND *apud* GLADSTON, 2012, p.55)

Apesar da preocupação do diretor Hooker com a função científica do jardim que esteve em todo o processo: na provisão da galeria, na discussão sobre o serviço de bebidas; na criação quando permitiu a instalação de um estúdio para trabalho, e na inauguração quando produziu um catálogo com informações de botânica para o público. Lynne Gladston ao analisar a *Galeria Marianne North* percebeu várias influências arquitetônicas (orientais e ocidentais), artísticas (Pré-Rafaelitas e Escola de Hudson), e também, a relação entre arte e ciência; por isso, passou a definir o espaço como híbrido, assemelhando a definição por ela proposta à ideia de gabinete de curiosidade, por reunir em um só lugar distintos conhecimentos. Isso demonstraria sua importância enquanto coleção devido a sua indefinição como obra artística ou científica. Apesar de concordarmos com as análises de Gladston sobre os interesses defendidos por Hooker na instalação da galeria, acreditamos que as representações da natureza por Marianne North atraíam os interesses do diretor do jardim botânico mais pelo conhecimento útil que trazia e menos pelo caráter simbólico da curiosidade pelo diferente, como representaram os gabinetes no século XVIII.

Os dados biográficos: lugar de origem, formação educacional, a relação entre a família com a prática de viagem e sua rede de sociabilidade, serviram-nos como uma introdução para compreender a aproximação da artista com o *Kew Gardens*, com a ciência botânica e a pintura a óleo; utilizando como fonte de análise os depoimentos e as narrativas de Marianne North. Através da linguagem, com seus códigos, evidências e omissões, a subjetividade se expressou e a relação da personagem com as coisas transpareceu, ou seja, sua relação com a arte, a ciência e a viagem pelos trópicos.

A discussão que se seguirá nos próximos capítulos tentará compreender a relação da obra com coletivo. Primeiro, pensar em que medida a coleção de pinturas exposta na *Marianne North Gallery* estava relacionada com seu tempo e proporcionou a exposição do trabalho no jardim botânico e, por último, tratar da coleção de pinturas sobre a natureza do Brasil.

## Capítulo II – Os jardins e a arte na construção do conhecimento em História Natural e no fortalecimento do poder imperial

Compreendemos a exposição e a preservação das pinturas de Marianne North no Jardim Botânico Real, em Kew, como um processo de atribuição de valor ao objeto, em que o local de recebimento da obra artística mirava no material os ideais da instituição. Isso porque vimos no capítulo anterior que a instalação da galeria se deu por iniciativa da artista, mas passou por aprovação do então diretor do jardim, *sir* Joseph Hooker, e do Parlamento inglês.

Sobre a coleção de Marianne North, Hooker enfatizou como era instrutiva e atraente, características que ele usou como argumento na carta aos *lords* para justificar o estabelecimento de uma galeria permanente com os quadros de North. Os argumentos do dirigente, em parte, elucidam os significados referidos às imagens. Ao mesmo tempo em que eram atrativas possivelmente pela beleza estética, também guardavam instrução, sugerindo que as informações trazidas através dos pincéis, poderiam fornecer conhecimento dependendo do olhar do observador. Entretanto, o diretor não deixa claro quais seriam as contribuições instrutivas das imagens, menos ainda de como a coleção confluía com os interesses dos frequentadores e da administração do jardim botânico. Por isso, neste capítulo trataremos do espaço, ou seja, do jardim. Refletiremos sobre a sua formação e o seu desenvolvimento; isso porque, acreditamos que a ampliação e a estruturação do jardim devem ser tratadas em uma análise de longa duração, pois através desse histórico será possível relacionar o jardim com a política, a economia e as ideias filosóficas de seu tempo; contextos que poderiam ter sido compartilhados por seus gestores. Essa metodologia parece-nos importante para explicar que o jardim, assim como a natureza que ele abriga, não está estático no tempo. As variações ocorrem e novos significados à função dele na sociedade inglesa e no desenvolvimento do conhecimento sobre as plantas são incorporados.

Estudos em História Social da Ciência têm inserido o desenvolvimento do saber científico em um “complexo processo de interpretação baseado particularmente nas práticas culturais” (MILLER, 1996, p.I), acreditando que uma mudança nesse aspecto resultaria em representações diferentes sobre o mundo; por isso, relacionam o sujeito com seu local e tempo. O médico Ludwik Fleck enfatizou que “o processo de conhecimento representa a atividade humana que mais depende das condições sociais, e o conhecimento é o produto social por excelência” (FLECK, 2010, p.85). É a partir dessa perspectiva que compreendemos

a inclusão da obra artística de Marianne North no patrimônio do *Kew Gardens*, pois a transformação da riqueza do jardim foi construída através da articulação dos ideais dos gestores e/ou proprietários, com a atuação de profissionais e amadores na constituição do saber. Alterações que variavam conforme a época, por exemplo, de acordo com as práticas imperialistas britânicas.

## 2.1. O IMPÉRIO BRITÂNICO E SEUS DOMÍNIOS NO SÉCULO XIX

Em *A Era dos Impérios*, Eric Hobsbawm destacou que “nunca houve um século mais europeu” (HOBSBAWM, 2014, p.37) que a época do XIX. Isso porque, para o historiador, foi nesse período que a Europa transformou-se no centro mais importante da economia mundial e do mundo burguês. O britânico argumentou que, em decorrência dessa característica, o modo de vida europeu passou a ser copiado pelos países “menos desenvolvidos” (forçados ou por livre escolha), e que entre os parâmetros para classificação de desenvolvimento nos finais de 1870 estavam o ensino primário universalizado, os ideais de liberdade, a igualdade jurídica e o progresso.

O Império Britânico no século XIX era resultado de um processo de expansão comercial e colonial, que perpassou pela prática da pirataria, pela criação da Colônia da Virgínia na América Inglesa, pela anexação da Escócia e do País de Gales, até exercer mundialmente o imperialismo (neocolonialismo) dos oitocentos. Sobre as características deste último movimento de expansão, Hobsbawm identificou que não se tratava do mesmo colonialismo dos séculos anteriores, pois não se efetivava numa conquista formal, mas no estabelecimento de “zonas de influência” (HOBSBAWM, 2014, p.95), e que somente em alguns casos houve administração direta. Analisando os controles associados à expansão imperial, o historiador ressaltou que a dimensão econômica era apenas uma das faces, “o homem de negócios” ao chegar à área de influência “não ficava imune aos apelos políticos, emocionais, ideológicos, patrióticos ou mesmo racial [...]” (Id. Ibidem, p.101), intensificando assim, as diferenças entre o que ele tratou como “centro capitalista do mundo” (os países europeus) e a área de “expansão na periferia” (o restante do globo terrestre).

Dentre os centros capitalistas, Hobsbawm propôs que a Grã-Bretanha era a que mais usava do imperialismo para manter sua superioridade econômica, já que “dependera de sua relação especial com os mercados ultramarinos e as fontes de produtos primários.” (Id.

Ibidem, p.120) Por isso, pode-se verificar um contínuo investimento no fortalecimento econômico e político da nação inglesa, adotando medidas para assumir vanguarda e posição de influência em relação aos países da época. O controle imperial inglês do século XIX poderia ser verificado no Brasil, que apesar de possuir governo próprio, o Estado absorvia da Inglaterra empréstimos, produtos industrializados e profissionais. A título de exemplo temos uma passagem no relato da viagem ao Brasil de Marianne North, onde ela escreveu:

Era uma sensação estranha, viver em uma colônia inglesa que possuía escravos; mas essa companhia existia desde antes das leis da escravatura, e, como outras, foi considerada exceção. Até onde eu conseguia ver, as pessoas pareciam tão contentes quanto os negros libertos na Jamaica, e graças às novas regulamentações brasileiras, eles tinham a felicidade de poderem comprar a si mesmos por um preço fixo, se conseguissem economizar dinheiro suficiente. (NORTH, 2001, p.88)<sup>60</sup>

O fato de a artista tratar o Brasil como uma colônia inglesa não ocorreu por falta de conhecimento sobre a realidade brasileira e sua política. Pelo contrário, as informações citadas sobre a abolição da escravatura que se acentuava na região e que ainda não havia se completado em 1872, demonstram que a britânica estava atualizada quanto às tendências sócio-políticas do momento. E mais, com relação às leis abolicionistas, na continuidade do texto ela escreveu sobre a consequência da Lei do Ventre Livre na região de Morro Velho, de como a legislação afetou a relação das mães com os filhos; pois as crianças haviam perdido seu valor no mercado e as mães já não se interessavam por criá-las. O que nos leva a sugerir que, a análise da pintora não se deu por desconhecimento, ao invés disso, a hipótese que levantamos é que foi exatamente o acesso às informações que levou North a construção dessa afirmação. O historiador inglês Leslie Bethell, quando analisou a presença britânica no Império do Brasil, concluiu que o Brasil era parte do “império informal britânico” (BETHELL, 2009, p.58), essa caracterização se deu porque não houve ação direta da Inglaterra no Estado do Brasil, mas existia pressão política para a abolição do tráfico de escravos, situação iniciada no reconhecimento da emancipação brasileira até a aprovação da Lei Eusébio de Queirós (1850), quando finalmente a questão entre as nações foi resolvida. Entretanto, a presença da Grã-Bretanha também se fazia por meio de relações comerciais, parcerias com empresas inglesas, e até mesmo migração para o Brasil. Bethell mostrou que os ingleses estavam por todo território. Só no Rio de Janeiro somavam 1.500 no fim do império

---

<sup>60</sup> A companhia mencionada se refere a Saint John d’el Rey Mining Company Limited exploradora da Mina de Morro Velho, administrada por ingleses na época.

do Brasil. Dados que podem ser comprovados também no relato de Marianne North, que narrou vários encontros com ingleses no Brasil. É o caso da companhia de mineração administrada por ingleses que a artista conheceu durante a viagem ao Brasil.

A companhia que a artista se referiu no texto trata-se da *Saint John d'el Rey Mining Company Limited*, administrada por ingleses que exploravam a Mina de Morro Velho<sup>61</sup> situada no Arraial de Congonhas do Sabará<sup>62</sup>, local visitado pela pintora na viagem a Minas Gerais em 1872. O pesquisador Rafael de Freitas ao investigar o histórico de permanência dessa mineradora na exploração do ouro no Brasil, identificou uma brecha na Constituição de 1824 que permitia nações estrangeiras explorarem o subsolo. Como o Imperador legislava individualmente a cada nova concessão, o Decreto Imperial de 16 de setembro de 1824 autorizou a atividade de exploração pelo britânico Edward Oxenford, que no mesmo ano fundou a *Imperial Brazilian Mining Association* (Gongo Soco). Segundo a pesquisa do historiador, as legislações que se sucederam possibilitaram ainda novas aquisições de minas abandonadas por companhias estrangeiras, destaque para as inglesas. Foi o caso da Mina de Morro Velho que em 1830 foi vendida ao Capitão George Francis Lyon, antigo Superintendente da Mina de Gongo Soco, quem posteriormente vendeu a mina a *Saint John d'el Rey Mining Company*, em 1834. Através das descrições que Marianne North fez sobre a família do senhor Gordon, que a convidou para visitar Minas e o nome da mina que apareceu no relato de viagem, podemos sugerir que Gordon corresponde ao irlandês James Newell Gordon, superintendente da Companhia de Mineração de São João Del Rei, entre 1857 e 1876.

<sup>61</sup> Atualmente, a mineração é realizada pelo grupo *AngloGold Ashanti*, para mais informações conferir <http://www.anglogoldashanti.com.br/Paginas/QuemSomos/CentroMemoria.aspx>. SOUZA, Rafael de Freitas e. Representação contra o Diretor da Saint John d'el Rey Mining Company, Limited (Morro Velho) 1861. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, Junho de 2012. Acessado em 20 de Janeiro de 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752012000100019>. EAKIN, Marshall C. British Enterprise in Brazil: *The Saint John d'el Rey Mining Company and the Morro Velho Gold Mine, 1830-1960*. Durham (Londres): Duke University Press. 1989. Visualização parcial online em [https://books.google.com.br/books?id=v38gtK6\\_w8QC&pg=PA255&lpg=PA255&dq=James+Newell+Gordon&source=bl&ots=j3sZJqMcMe&sig=wdP0nRZkiNeHIFPHBzjHph6CQwE&hl=pt-BR&sa=X&ei=icknVe38MIyfgwTB5oG4Bw&ved=0CEQQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=v38gtK6_w8QC&pg=PA255&lpg=PA255&dq=James+Newell+Gordon&source=bl&ots=j3sZJqMcMe&sig=wdP0nRZkiNeHIFPHBzjHph6CQwE&hl=pt-BR&sa=X&ei=icknVe38MIyfgwTB5oG4Bw&ved=0CEQQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false).

<sup>62</sup> Sobre o Arraial de Congonhas do Sabará, “de acordo com Waldemar de Almeida Barbosa, “o Distrito de Congonhas do Sabará foi criado pela lei provincial n.50, de 8 de abril de 1836”. “A freguesia de Congonha do Sabará foi elevada à categoria de vila, com a criação do município, desmembrado de Sabará, com o decreto n.361, de 5 de fevereiro de 1891, que lhe deu o nome de Vila Nova de Lima. [...] Posteriormente, a lei n.843, de 7 de setembro de 1923, deu-lhe a denominação atual, Nova Lima”. (BARBOSA, Waldemar de Almeida Barbosa. Dicionário Histórico-geográfico de Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora Saberb, 1971, p.320, *apud* Freitas, 2012, p.465). No presente, a região de exploração aurífera corresponde ao município de Sabará em Minas Gerais, porém, o escritório da companhia no Brasil encontra-se na cidade de Nova Lima, MG, áreas próximas.

Por meio dessas informações, podemos correlacionar à proposta “império informal britânico”, de Leslie Bethell, com o conceito de “zonas de influência”, de Eric Hobsbawm, sugerindo que o Brasil estivesse inserido no contexto do neocolonialismo britânico do século XIX. Sobre as relações imperiais, Hobsbawm lembrou que,

Era dos Impérios não foi apenas um fenômeno econômico e político, mas também cultural: a conquista do globo pelas imagens, ideias e aspirações de sua minoria “desenvolvida”, tanto pela força e instituições como por meio do exemplo e da transformação social. (HOBSBAWM, 2014, p.123).

O argumento do historiador inglês é que as regiões menos “desenvolvidas” foram afetadas em vários aspectos, um longo processo que, para ele, já estava em curso desde antes do neocolonialismo e poderia ser chamado de “ocidentalização” (2014, p.124), afetando principalmente as elites. Como exemplo, ele citou o caso do Brasil que no século XIX foi tomado pelas ideias do positivismo de Auguste Comte (1798-1857). O arquétipo citado é essencial para compreender as ações imperialistas a partir de uma perspectiva que admite que nem todas ocorreram por imposição, mas por um possível desejo das áreas de influência em compartilhar o mesmo ideal de sociedade. Por isso, o historiador defendeu no livro *A Era dos Impérios*, que o modelo de desenvolvimento passou a ser imitado sem grandes resistências, e que as ideias anti-imperiais estiveram presentes somente após a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa. A partir dessa proposta, podemos questionar: que tipo de padrão estava sendo oferecido pelas nações imperiais? E, qual a relação de dependência entre o centro e a periferia para o fortalecimento do império quando não se tratava de política e economia? Pois, como vimos, o império oferecia mais do que relações comerciais, portanto, a circulação de mercadorias estava conectada à circulação de saberes.

## 2.2. OS JARDINS E AS COLEÇÕES

Nos estudos sobre as transformações ocorridas na Europa que fizeram do continente o centro do capitalismo no século XIX, Eric Hobsbawm destacou a importância da Revolução Industrial e da Revolução Francesa<sup>63</sup> no processo de mudança, revoluções que compartilharam da tradição do Iluminismo do século XVIII. A obra iluminista *Encyclopédie*, de Diderot e D’Alambert, como identificado pelo historiador inglês, dedicou várias páginas ao desenvolvimento científico e tecnológico, demonstrando assim a seriedade com que o

<sup>63</sup> HOBSBAWM, Eric J. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

movimento dedicava a esses assuntos. O Século das Luzes, portanto, foi marcado pela introdução de novas maneiras econômicas, políticas e sociais; transformações que possuíam como base a crítica e a utilidade, ou seja, o uso racional das coisas. Uma das áreas que passou por mudanças foi a apropriação da natureza, pois o uso racional do mundo natural estava unido perfeitamente à ideia de civilização esclarecida.

Sobre o conceito de civilização defendido pelos teóricos no fim do século XVIII, Lorelai Kury na sua tese de doutoramento sobre a história natural e viagens científicas (1780-1830), mostrou que o domínio da natureza era aceito como uma consequência natural do progresso humano, e “a agricultura era a atividade social que melhor ilustrava a complementaridade entre a natureza e a civilização [...]” (KURY, 2001, p. 09). Isso porque “o controle da natureza era entendido como o princípio base da civilização e, naquele tempo, em vez de máquinas caras e produtos industriais como nos séculos XIX e XX, é a capacidade agrícola que demonstrava o poder da nação civilizada.” (Id. Ibidem, p.19-20). Nessa época, o conceito de civilização adquiriu os seguintes significados:

A partir do final do século XVIII, os termos "polidez", "educado" ou "civilizado" e "civildade" se reforçaram com a criação do neologismo "civilização". No final do século XVIII a palavra tendia a significar “o processo coletivo e original que faz a humanidade sair da barbárie” e começa a designar também o “estado da sociedade civilizada”. (Id. Ibidem, p.22)

O conceito, por todos os significados que reunia, caracterizava a aproximação ou o distanciamento da população do modelo filosófico, social e cultural; ideais a serem alcançado pelas nações para se diferenciarem da barbárie; e poderia servir ainda, como aspecto de comparação entre sociedades. Ao se definir padrões de comportamento, fica atrelada à concepção a abrangência de sua ação, pois quais seriam as áreas de domínio da civilização? Como já dito, a apropriação da natureza passou a ser uma dos mecanismos de controle através da prática da agricultura; sua importância não se dava apenas por interesses econômicos, mas porque afirmava o pensamento de que a magnitude de uma sociedade estaria também, relacionada ao conhecimento em plantas e do seu melhor uso, valorizando, então, os estudos em história natural. Pois, “[...] a História Natural, é de modo geral o estudo da relação entre o homem e a natureza, era algo que se impunha a qualquer um que quisesse influenciar debates

políticos e filosóficos, desde o Iluminismo." <sup>64</sup> (KURY, 2001, p. 39). No entanto, o fortalecimento desse conhecimento no final do século XVIII não se restringia ao manuseio da planta, mas também ocorria através da circulação de informações, portanto, mantinha uma estreita relação com as estruturas definidas por Hobsbawm em *A Era dos Impérios*: centro do império e áreas de exploração na periferia, dividindo-as segundo a proximidade com o padrão ideal de civilização e de conhecimento acumulado. Sobre o processo de acumulação trazemos os estudos da historiadora Lorelai Kury, quem destacou a importância das viagens de circunavegação para o fortalecimento dos jardins botânicos em Kew (Jardim Botânico Real, Inglaterra) e em Paris (*Jardin des Plantes*, França), como “verdadeiros núcleos de sustentação das políticas iluministas de exploração da natureza colonial” (Idem, 2004, p.111). Isso foi possível porque, como sugeriu Kury, práticas científicas estavam associadas à rotina administrativa dos impérios ingleses e franceses, as quais, conseqüentemente, serviam para intensificar o poder do império.

Para entender o reconhecimento atual do Jardim Botânico Real, em Kew, como centro de referência na pesquisa científica de plantas e o seu papel no sistema imperial britânico do século XIX é necessário voltar ao século XVII, quando instituições científicas modernas começaram a ser instaladas. A biodiversidade acumulada no local, o conhecimento em horticultura e os projetos estratégicos no estudo de fungos da contemporaneidade, são características que fazem parte da atualidade da instituição, tanto no campo da pesquisa quanto de ensino, pois são oferecidos diversos cursos na ciência botânica, inclusive pós-graduação *stricto sensu*. Contudo, a importância da instituição é resultado de um longo processo de transformação do espaço, do conhecimento científico e do papel dela na circulação, cultivo e preservação de espécimes e sementes. Quanto à domesticação das plantas em jardins europeus, o filósofo português, professor Mendo Castro Henriques, identificou como uma prática existente desde a Antiguidade Romana. Contudo, os hortos não se constituíram através dos mesmos símbolos ao longo do tempo, pois segundo o filósofo, “os jardins refletem os sonhos de qualquer sociedade que não se satisfaz com a existência de sobrevivência - e são todas - e escondem o que não pode ser nunca apropriado: uma sociedade perfeita.” (Congresso Internacional Jardins do Mundo, 2007, p.1) Sendo assim, a estrutura e a

---

<sup>64</sup> “[...] l'histoire naturelle, et d'une façon plus générale l'étude des rapports entre l'homme et la nature, est un sujet qui s'impose à tous ceux qui voulaient influencer les débats politiques et philosophiques, depuis les Lumières.”

composição do jardim de Kew, assim como outros espaços, sofreram mudanças de acordo com a época em que estavam inseridos.

A relação dos britânicos com a formação de jardins é descrita por Keith Thomas,

O que levou às primeiras expedições de coleta de plantas foi um objetivo essencialmente prático: registrar ervas de utilidade medicinal e trazê-las para serem cultivadas em jardins constituídos com essa finalidade. Mas em fins do século XVII, os naturalistas já se interessavam pelas plantas em si mesmas. (THOMAS, 1988, p.320)

O historiador inglês, em seu livro *O Homem e o mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*, realizou um histórico das diversas formas de apropriação dos animais e das plantas ao longo do tempo, destacando interesses econômicos, românticos e, em certa medida, ecológicos, quando houve preocupação com a preservação da natureza. No trecho transcrito, o autor destaca o papel das expedições de coleta de plantas levadas para plantio em jardins medicinais na Inglaterra. Essa informação é importante porque Thomas deixa claro que há uma correspondência entre a coleta e o lugar de recebimento, ou seja, a circulação de espécies e sementes estava correlacionada ao seu destino, de forma que o objetivo da coleção se conectava com a sua rede de circulação, criando uma relação de dependência; talvez não tão direta, mas devemos reconhecer que a ação dos coletores não se orientava puramente pelo interesse individual.

A variedade de espécies nos jardins se multiplicou devido à existência de vários herbários, das viagens que coletavam sementes e das técnicas de plantio que levaram a hibridações e a outras experimentações; isso contribuiu para a formação de jardins medicinais, botânicos, exóticos e estéticos. A criação desses espaços em diferentes países não significou de início uma ação do Estado. O interesse pelas propriedades medicinais de uma planta em alguns casos ocorreu dentro de ambientes privados. São exemplos: os boticários, os conventos, os mosteiros, etc.. Gil Felipe e Lilian Zaidan<sup>65</sup> em seus estudos sobre a origem dos jardins botânicos destacou como esfera inicial os jardins de ervas medicinais como transição entre o jardim comum e o botânico. Tendo sido construídos entre os séculos XII e XIV, ou seja, uma herança da Idade Média. Esses jardins eram corriqueiros até o século XVII, coincidindo com os dados da pesquisa de Keith Thomas. O fato é que eles não surgiram com o objetivo de institucionalizar a ciência botânica, apesar de servirem para o desenvolvimento

---

<sup>65</sup> FELIPPE, Gil; ZAIDAN, Lilian Penteadó. Do Éden ao Éden: jardins botânicos e a aventura das plantas. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

do estudo na área devido às análises farmacológicas e dos cuidados com o herbário e a horta. Foi somente na passagem para o século XIX que a História Natural conquistou sua autonomia inaugurando as Ciências Naturais e suas especialidades como demonstra a pesquisa de Lorelai Kury e Carlos Camenietzki.

A introdução de objetos naturais nas coleções do século XV, segundo Krzysztof Pomian, relacionava-se à composição do jardim medicinal, mas também ao jardim decorativo. Este, o historiador exemplificou essa característica através do Jardim Giusti<sup>66</sup> de Verona, na Itália; segue a apresentação:

Cada um deles contém uma coleção de plantas, muitas vezes raras ou exóticas importadas do Leste ou da China. Neles também são colocados criadouros, fontes, estátuas antigas e modernas, por vezes, marcações e, menos frequentemente, grutas artificiais, decorados com curiosidades naturais.<sup>67</sup> (POMIAN, 1987, p.119)

A descrição apresentada pelo historiador se refere a um modelo de jardim renascentista italiano, em que as plantas se misturam com as estatuas, fontes, escadarias e terraços. Na pesquisa sobre o jardim construído pelo conde Maurício de Nassau no Recife Holandês do século XVII, Heloisa Gesteira argumentou que o projeto do neerlandês era inspirado nos modelos renascentistas, em que o jardim era parte do conjunto arquitetônico. Sobre o desenvolvimento do jardim renascentista, o filósofo português Mendo Henriques analisou que as propriedades urbanas da época do Renascimento na Itália aderiram aos preceitos das residências suburbanas que adotavam como estratégia de decoração “uma ampliação da habitação para o exterior [...]” (HENRIQUES, 2007, p.4), com isso “os muros perdem altura e importância” (Id. Ibidem, p. 4). Mendo Henriques sugeriu que a relação entre o interior e o exterior continuou tão próxima, que no século XVII a dimensão decorativa passou a servir para criação de “jardins de poder”, que exaltavam em conjunto a natureza e o soberano.

Os dados trazidos pelos pesquisadores demonstram alguns dos significados que foram introduzidos nos jardins de acordo com seu tempo e espaço; características que extrapolavam as finalidades científicas e coexistiam em um mesmo espaço. Krzysztof Pomian afirmou que, “o jardim botânico, como um jardim decorativo, tinha o efeito de uma coleção, embora de um

---

<sup>66</sup> O Jardim de Giusti ou Giardino Giusti foi construído no século XV.

<sup>67</sup> “Ils contiennent, chacun, une collection de plantes, souvent rares ou exotiques importées du levant ou de la Chine. Y sont aussi placées des fabriques, des fontaines, des statues anciennes et modernes, parfois des inscriptions et, moins fréquemment, des grottes artificielles, décorées avec des curiosités naturelles. »

tipo muito especial” (POMIAN, 1987, p.83). Isso porque, no século XVII o local possuía uma dupla função: “a curiosidade pelas plantas e o interesse pelas virtudes medicinais.” (Id. Ibidem, p.120). O historiador francês analisou que o interesse farmacológico era justificável porque “a Antiguidade era constituída pelo conhecimento medicinal no tempo [...]” (Id. Ibidem, p.118), por isso, atribuía-se ao objeto da natureza condições semelhantes às coleções dos gabinetes de curiosidade, onde os objetos de coleção geralmente não possuíam valor de utilidade, mas simbólico, em que a importância era constituída através da raridade.

Krzysztof Pomian em seu livro *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècle* (1987), destacou o papel dos gabinetes de curiosidades e suas coleções particulares como um importante fenômeno sociocultural que “parecia ter entrado numa fase de expansão até a segunda metade do século XVI”; porém a partir dos últimos “cinquenta anos do século XVIII, quase não se encontrava”. Os gabinetes possuíam como características representar “um quadro de todo o universo que é para ser visto de uma só vez, é o universo, por assim dizer, ao alcance dos olhos” <sup>68</sup> (Id. Ibidem, p.64-65). A compreensão do pesquisador sobre o significado de curiosidade ajuda a entender a reunião das peças fora dos seus locais de origem no contexto dos gabinetes, pois “a curiosidade é feito um desejo, uma paixão, o desejo de ver, aprender, ou possuir coisas raras, novas, secretas ou singulares; isto é, como eles mantém uma relação especial com o todo e, portanto, permite alcançar.” <sup>69</sup> (Id. Ibidem, p.74). Por isso, um estudo sobre as coleções dos gabinetes dizia tanto sobre seu proprietário, pois para o colecionador valia mais a raridade, a preciosidade ou o exótico, de acordo com o julgamento de valor dado pelo indivíduo no seu espaço e tempo. No entanto, as coleções dos gabinetes poderiam possuir valor de troca sem ser útil, portanto, é possível compreender que nos anos finais do século XVIII os gabinetes estivessem desaparecendo e os jardins botânicos e museus científicos estivessem ganhando espaço, pois como já foi dito, as ideias iluministas baseavam-se na crítica e na utilidade, introduzindo assim, novas tendências para as coleções.

A repercussão do Iluminismo nos jardins também pode ser percebida através da transformação do aspecto decorativo dos renascentistas em paisagismo. Isso porque, o uso racional do mundo natural estava representado na relação do homem com a natureza, que no

<sup>68</sup> « Un tableau c'est donc l'univers entier qui se donne à voir d'un seul coup, c'est l'univers, pour ainsi dire, aux dimensions de l'oeil. »

<sup>69</sup> « la curiosité est donc un désir, une passion; un désir de voir, d'apprendre ou de posséder des choses rare, nouvelles, secrètes ou singulières, c'est-à-dire telles qu'elles entretiennent un rapport privilégié avec le tout et, partant, permettent de l'atteindre. »

final dos anos setecentos consistia na transformação do espaço pelo homem para o seu melhor aproveitamento. No entanto, Mendo Henriques descreveu esses espaços como,

Nesses panoramas com jogos de cor, luz, colinas, arvoredos e cursos de água, nascem uma nova concepção de liberdade natural. Entre jardim e natureza cria-se uma relação de continuidade e não de ruptura. Esta concepção é bem patente na evolução do jardim de Chiswick, em Inglaterra, que preludia os jardins paisagísticos à inglesa. Surgem motivos neopaladianos<sup>70</sup> de edifícios clássicos e de bosques, e motivos franceses tais como caminhos e canais. Finalmente, o preenchimento arbóreo de grandes extensões produz a nova visão de uma natureza entregue a si mesma, e às suas leis; como escreverá Alexander Pope, jardim é “pintura da paisagem”. (HENRIQUES, Congresso, p.5)

A partir dessa descrição podemos observar que a arquitetura não desaparece do jardim, pelo contrário, sua presença é mantida. Sobre o desenvolvimento do paisagismo na Inglaterra, Lorraine Farrelly, em seu livro *Fundamentos da Arquitetura*, destacou o trabalho do arquiteto paisagista Lancelot Brown (1716-1783), quem trabalhou em muitas mansões rurais do século XVIII. De acordo com a análise da arquiteta, a concepção de Brown “o resultado era a ilusão de paisagem natural, embora ela fosse totalmente planejada, com cada detalhe cuidadosamente analisado e posicionado.” (FARRELLY, 2014, p.49) Por isso, a união das árvores com o gramado e os edifícios, poderia ser tratada como composição de uma “pintura de paisagem”, em que cada coisa ocupava seu lugar no quadro para formar uma imagem ideal. Alexander Pope visitou o Jardim de Richmond em 1719, local de origem do *Kew Gardens*, e escreveu uma carta ao lorde Bathurst relatando suas impressões: “a primeira declaração é que não teria muita arte nele [o jardim], pela minha noção [disse Pope] de jardinagem, é somente extensão da natureza [...]” (POPE *apud* DESMOND, 2007, p.5). Essa observação do poeta demonstra como ele estava de acordo com as tendências de formação de jardim no século XVIII, em que a relação do homem com o mundo natural extrapola o objetivo da utilidade, ou da beleza do primitivismo, mas é acompanhada de uma experiência estética pela introdução da harmonia entre a arte e a natureza.

A pesquisa de Ray Desmond sobre a História do Jardim Botânico Real em Kew, versão oficial publicada pela instituição, mostrou que o desenvolvimento do jardim coincidiu com o contexto sócio-político iluminista, apesar de o terreno ter feito parte do patrimônio da

---

<sup>70</sup> Trata-se de um estilo arquitetônico comum entre os séculos XVI ao XVIII na Inglaterra. Inigo Jones (1573-1652) foi quem desenvolveu o estilo neopaladiano após entrar em contato com as obras do arquiteto italiano Andrea Palladio (1508-1580) quando estudou na Itália, a proposta tinha como princípio a interpretação da arquitetura clássica.

realeza inglesa desde o século XVI e ter servido para a construção do Palácio Real e seu jardim em Richmond, onde o rei Henrique VIII costumava permutar a estadia com o Palácio de Hampton Court. Foi somente a partir do século XVIII, quando o Príncipe e a Princesa do País de Gales, George Augusto e Caroline Brandenburgo-Anspach<sup>71</sup>, passaram a residir em Kew (1717) que teve o desenvolvimento da estrutura do jardim. Para realizar as mudanças no jardim de Richmond, a Princesa de Gales contou com ajuda financeira do Parlamento inglês após ela e o marido assumirem o trono (1727), mas, principalmente, através do trabalho de profissionais em paisagismo e arquitetura como Charles Bridgeman, William Kent e Alexander Pope<sup>72</sup>, foram eles os responsáveis pelos primeiros planos de edifícios, terraços, residências, avenidas e canteiros. A iniciativa para essas modificações partiu da própria Princesa, que teve educação em horticultura e conhecia o jardim barroco do Palácio de Charlottenburg, em Berlim, onde morava quando era solteira. A caracterização do estilo de jardim barroco pode ser descrita como:

[...] possuía formas claras e proporções simples, todavia a qualidade dá-se pelos detalhes ornamentais. Uma característica, fruto da própria configuração do terreno, constituía-se na independência da casa dos jardins terraceados inferiores. O plano do conjunto era esteticamente perfeito, criando perspectivas visuais. Os espelhos d'água, situados no nível inferior, eram contornados por canteiros de flores que fazem desenhos orgânicos.<sup>73</sup>

A princesa não reproduziu na propriedade de Richmond o estilo barroco, porém, podemos sugerir que a sua experiência com jardins ornamentados e sua formação orientaram seu desejo para planejar e desenvolver o jardim em Kew. Contudo, de forma atualizada com as perspectivas da época, assim como a pesquisa de Ray Desmond mostrou, a princesa era bastante receptiva com as novas correntes de jardinagem e estilos para jardins. Desmond argumentou que os ingleses seguiam “modas continentais”, por exemplo, nos anos seiscentos era o “sistema hidráulico italiano, as grandes vistas formais francesas e os canteiros de flores em tablados e árvores aparadas para adornos holandeses.” (DESMOND, 2007, p.6). Já no início dos setecentos podia-se perceber que a paisagem “refletia o pensamento filosófico,

<sup>71</sup> Ray Desmond argumentou que a mudança do casal para Richmond se deu por atritos com a forma que George I (1660-1727) conduzia seu reinado na Inglaterra. A reaproximação dos membros da realeza foi intermediada por Robert Walpole, quem depois foi Primeiro Ministro.

<sup>72</sup> Os três nomes são figuras de referência no desenvolvimento do paisagismo e da jardinagem no século XVIII na Inglaterra. A participação deles em separado no Jardim de Richmond pode ser verificada assim: Charles Bridgeman realizou construções de avenidas

<sup>73</sup>VIEIRA, Maria Elena Meregé. *O jardim e a paisagem: espaço, arte e lugar*. São Paulo: ANNABLUME. 2007, p.129-130.

literário, estético e até mesmo a política contemporânea.” (Id. *Ibidem*, p. 6). Podemos perceber as influências do século XVIII no jardim de Richmond através da edificação do Hermitage [eremitério]<sup>74</sup> em 1730, que fazia referência à filosofia e à política ao abrigar em seu interior um octógono de bustos de personagens como, Isaac Newton, John Locke, Francis Bacon, William Wollaston<sup>75</sup> e Samuel, Clarke. Este último era instrutor da Rainha Caroline nas questões sobre metafísica e teologia. Esse monumento pode ser tratado como uma homenagem aos nomes pelas contribuições que fizeram, mas também através da interpretação de Ray Desmond que analisou como uma maneira de exercício de patriotismo ao dar preferência por personagens britânicos, já que a Rainha, sendo de origem germânica, poderia ter feito outras homenagens. O filósofo português Mendo Henriques analisou que “estes elementos arquitectónicos iniciáticos<sup>76</sup> eram dispostos segundo um percurso ritual que simboliza a evolução moral e espiritual do iniciado.” (HENRIQUES, 2007, p.5) A mensagem, portanto, serviria para apresentar um conhecimento, compartilhar um valor moral ou filosófico, e no caso do jardim de Richmond estava inserida também a dimensão política.

A pesquisa de Ray Desmond também traz informações de outros edifícios que foram construídos e da ampliação do jardim sob a perspectiva de unir arte e natureza, mudanças que ocorreram durante a administração da Rainha Carolina, circunstâncias que se relacionavam com o contexto social e temporal, como foi demonstrado no exemplo citado acima. Com a morte da rainha, a continuidade do trabalho foi realizada pelo filho da rainha, Frederick, e sua esposa Augusta; eles se dedicaram mais a extensão do cultivo, ampliando assim a quantidade de espécimes no local. O interesse pelas plantas era compartilhado pelo casal, por isso, procuraram por formação na área, mas também foram assessorados pelo botânico John Stuart, Conde de Bute, quem depois engrandeceu ainda mais sua posição política ao se tornar tutor de George III, que herdou o jardim e o trono dos pais. O Conde de Bute, devido a sua formação, possuía grande curiosidade pelas plantas estrangeiras. Foi ele o responsável por incentivar a transferências de plantas para Kew já no início da segunda metade do século XVIII. O principal coletor norte-americano na época, John Bartram comentou sobre Bute: “[ele] é um grande homem que incentiva os homens engenhosos no plantio de raridades botânicas.”<sup>77</sup> (BARTRAM *apud* DESMOND, 2007, p. 30). Nesse sentido, o trabalho de John Stuart foi

<sup>74</sup> Abrigo de eremitas.

<sup>75</sup> Autor da obra *The Religion of Nature Delineated*, de 1724.

<sup>76</sup> Segundo o filósofo os jardins paisagísticos geralmente apresentavam “mensagem iniciática” através de monumentos denominados como: templo da amizade, da virtude e da sabedoria, grutas, etc..

<sup>77</sup> “[...] is the only great man that encourages ingenious men in planting botanic rarities.”

responsável por inserir o jardim de Kew na circulação de plantas do mundo. A sequência desse trabalho de inserir o jardim de Kew nas redes de coletores para envio de plantas foi dada a Joseph Banks (mesmo sem assumir o cargo oficialmente) e William Townsend Aiton, os quais contribuíram para o jardim a pedido do rei Carlos III. O monarca foi ainda o responsável pela ampliação do terreno com medidas próximas ao tamanho atual através da unificação dos jardins de Richmond, Kew e o jardim exótico.

No início desse capítulo sugerimos como hipótese que o espaço e a riqueza acumulada no jardim, eram modificados ao longo do tempo de acordo com os ideais dos seus gestores ou proprietários e se relacionavam as correntes filosóficas, políticas e econômicas do período e lugar. Vimos através dos dados que apresentamos que, a mudança na estrutura poderia ser percebida através das diferentes formações de jardins, o que também levava a transformação de significados atribuídos ao espaço, justificados menos pela questão de gosto do administrador e mais pelo meio social em que estava inserido.

### 2.3. COLECIONISMO E IMPERIALISMO

Os materiais apresentados em coleção constituem um campo fértil para a discussão, porque podem reunir no mesmo grupo: objetos relacionados à cultura, poder, colonização, produção científica e artística, entre outros temas. Sendo assim, há uma multiplicidade de questões que podem ser levantadas para compreender os interesses que a coleção está atendendo. Isso porque ela é a representação de uma seleção que está de acordo com seu tempo e espaço, fazendo variar seus significados. Na prática do colecionismo o ato da escolha não é puramente individual ou isolado, Krzysztof Pomian, em obra já citada, afirmou que mesmo nas coleções que são formadas por objetos diversos pode-se reconhecer nelas um mesmo sintoma; por isso, o valor da peça dialoga com o circuito em que está inserido. A Galeria Marianne North foi instalada no Jardim Botânico Real em Kew na segunda metade do século XIX, período em que o local já estava fortalecido como instituição de referência no estudo das plantas; excelência científica que havia sido construída através da circulação e recebimento de coleções de plantas e imagens durante o processo de constituição do jardim. A abordagem nesse tópico analisará a entrada de coleções, inclusive das pinturas de Marianne

North, como parte da articulação dos ideais dos gestores com o contexto social, responsáveis pela transformação do espaço.

Anthony Russell-Wood ao tratar da circulação de mercadorias e pessoas entre o continente asiático, africano e americano, destacou esse movimento como natural e que não fora preciso surgir a América para que europeus aprendessem a se deslocar para fazer comércio. As trocas comerciais representavam assim, uma das redes de circulação onde passavam mercadorias, pessoas e saberes; característica que teve continuidade com a prática do neocolonialismo no final do século XVIII e durante o XIX. Uma das consequências dessa rede foi a introdução de plantas e animais tropicais na sociedade europeia, desenvolvendo-se nesse circuito certo fascínio pelo diferente, muitas vezes tratado como mercadoria exótica e formando um mercado internacional em alta. Atrelado ao comércio estabeleceu-se a prática de retirar uma planta ou semente do seu local de origem para testá-la em outro lugar. O processo acabou por contribuir para a construção e domínio do conhecimento sobre o mundo natural deslocando o interesse para a planta em si. Lorelai Kury e Carlos Camenietzki, no artigo *Ordem e Natureza: coleções e cultura científica na Europa moderna*, destacaram que os séculos XVI, XVII e mesmo o XVIII que, “*naturalia e artificialia* conviviam lado a lado na mesma vitrine e por vezes no mesmo objeto, como é o caso de taças, caixas, joias, etc., para as quais os minerais e as conchas prestavam muito bem.” (KURY & CAMENIETZKI, 1997, p. 57) Assim, “os objetos da natureza, ainda mais aqueles vindos de terras longínquas, assumem nas coleções europeias, o poder de transportar os espectadores para os países exóticos” (GESTEIRA, 2004, p.16). Para Pomian, na variedade de peças que compõem uma coleção não há homogeneidade, mas todas elas possuem “o papel de servirem como intermediários entre os espectadores e os habitantes de um mundo ao qual lhes são exteriores.” (POMIAN, 1987, p.36) Isso possibilitava que parte da sociedade acumulasse referências sobre o outro, podendo ter ao alcance dos olhos informações sobre o campo social e o natural sem a necessidade de embarcar em uma expedição.

Segundo os historiadores Kury e Camenietzki, a partir da segunda metade do século XVIII, no campo da História Natural, a tendência foi a especialização, realizando uma divisão nas coleções que foi acompanhada por mudanças nas concepções científicas e exigências das ciências da natureza. Entretanto, permaneceram certas curiosidades como, beleza, exotismo e pitoresco; com uma importante distinção em relação ao século XVIII: “a nova curiosidade científica não se detém mais naquilo que é único e estranho, mas no que é exemplar.” (KURY

& CAMENIETZKI, 1997, p.58). Há, assim, no século XIX, uma nova perspectiva sobre a natureza e sobre a forma de tratar esse conhecimento, o que também resultou na modificação dos locais de recebimento desse material.

No mesmo artigo, Kury e Camenietzki identificaram através da obra de Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, de 1781, que a exposição das plantas indicava “diferentes concepções da ciência e da natureza assumidas pelos naturalistas” (KURY & CAMENIETZKI, 1997, p.59). A primeira se aproximava da ideia de simetria resultada da ação do homem como nos antigos gabinetes de curiosidade e jardins renascentistas. A isso Mercier fez crítica por reunir diferentes espécies que não se tocavam em um mesmo lugar, era um exemplo de desorganização. A segunda percepção constitui-se pela valorização da classificação da natureza e do homem por grau de complexidade, crença relacionada à ideia de existência de uma “cadeia dos seres”, que vinha desde a Antiguidade. Os historiadores também argumentaram que a consequência do surgimento de novas concepções científicas foi o abandono dos gabinetes de curiosidade e a criação dos Museus Científicos.

Esse efeito sobre as coleções naturais, portanto, fez-se presente nos espaços que recebiam os exemplares. É o caso do Jardim Botânico Real de Kew, que nos anos finais do século XVIII fortaleceu seu patrimônio com coleções naturais, iniciando um processo que o levaria a tornar-se referência no estudo de plantas. A vanguarda no conhecimento natural era garantida através das relações com coletores e jardins coloniais, devido à ação de seus administradores, como o jardineiro-chefe William Aiton, ou intermediários, principalmente, Joseph Banks. No final do século XVIII, o local havia sido herdado por George III, rei da Inglaterra; porém, a figura responsável pela transformação de Kew no centro global de transferência de plantas foi Joseph Banks. A formação de Banks como naturalista e botânico foi objetivada pelo seu grande interesse no estudo da natureza, o qual também veio a impulsioná-lo na realização de viagens. O britânico foi ainda um assíduo frequentador de lugares de formação e discussão do conhecimento científico, destaque para as correspondências que fazia com naturalistas da época e sua participação na *Royal Society*. Dentre as viagens realizadas pelo botânico, destaca-se aquela feita em companhia do Capitão James Cook, pois não foi apenas mais uma expedição particular, mas uma articulação entre

Estado, naturalistas, marinha inglesa e sociedades científicas; envolvendo, portanto, interesses políticos, econômicos e científicos. John Ellis<sup>78</sup> escreveu sobre a viagem de Cook e Banks:

Nenhum povo havia ido para o mar melhor ou mais elegantemente equipado para o propósito da História Natural. Eles tinham uma bela biblioteca de História Natural; todos os tipos de máquinas para a captura e preservação de insetos; todos os tipos de redes, espinhéis<sup>79</sup>, dragas e ganchos para pesca de coral... Eles possuíam vários tipos de garrafas com rolhas sedimentadas, de vários tamanhos para preservar animais em solução de álcool. (ELLIS *apud* MILLER, 1996, p. 25)

Chama a atenção o depoimento de John Ellis quanto ao planejamento da viagem como nunca fora antes visto. A escolha da tripulação dos navios e a seleção dos equipamentos envolviam muito mais do que sobrevivência no mar e troca de mercadorias. Luciana de Lima Martins, em sua pesquisa sobre viajantes britânicos no Rio de Janeiro nos oitocentos, observou que no final do século XVIII ocorria uma “crescente tensão entre o cosmopolitismo científico propalado pelos ideais iluministas e os nacionalismos emergentes [...]” (MARTINS, 2001, p.40). Características que podiam ser verificadas nas expedições científicas, como nas instruções oficiais da viagem ao Pacífico, de 1768, realizada pelo Capitão James Cook,

Realizar descobertas de terras até agora desconhecidas e alcançar o conhecimento de partes distantes que, apesar de descobertas anteriormente, encontram-se ainda imperfeitamente exploradas, [são objetivos que] redundaram muitíssimo na honra desta nação como uma potência marítima... E tenderão imensamente ao avanço do comércio ou da navegação. (COOK *apud* MARTINS, 20001, p. 41)

Sobre as viagens do final do século XVIII, Mary Louise Pratt evidenciou que o interior transformou-se “no objeto principal das energias e imaginação expansionistas” (PRATT, 1999, p.54) em detrimento do litoral, um dado que se relaciona com a proposta de Cook. O trecho transcrito é parte da justificativa do navegador para o patrocínio da viagem. Nesse sentido, há uma associação entre a prática de viagem e engrandecimento da nação. Sobre a elaboração do conhecimento científico, Michael Dettelbach relacionou práticas imperiais e saber, no artigo em que analisou a imagem do Império Britânico. Descreveu-a como um conjunto de “ilhas distantes conectadas à ilha central pela linha de força do poder naval” (DETTELBAACH, 1996, p.258), por isso, as viagens marítimas participavam da cena

<sup>78</sup> John Ellis para Linnaeus, 19 Agosto de 1768. In: J. C. Beaglehole. *The Life of Captain Jaimes Cook*. Stanford: Stanford University Press, 1974, p. 146.

<sup>79</sup> Aparelho de pesca que consiste numa corda comprida ao longo da qual são fixadas, de distância em distância, linhas munidas de anzóis. Dicionário online de português.

do “teatro do império”, “esta imagem do império, em resumo, é definida pela extensão dada do centro para as periferias” (Id. *Ibidem*, p. 258).

Assim, o pesquisador também reforça a importância das viagens no fortalecimento do império, pois a expansão favorecia a ilha central em detrimento das regiões periféricas, seja nas relações comerciais e exploratórias como assinalou Eric Hobsbawm quando escreveu sobre a Era dos Impérios; ou através do conhecimento adquirido através do deslocamento para terras longínquas. Sobre esse processo de transferência de saber, no livro *Ciência em Ação*, Bruno Latour propôs,

[...] como atuar a distância sobre eventos, lugares e pessoas pouco conhecidas? Resposta: trazendo para casa esses acontecimentos, lugares e pessoas. Como fazer isso se estão distantes? Inventando meios que os tornem *móveis* para que possam ser trazidos, os mantenham *estáveis* para que possam ser trazidos e levados sem distorções, decomposição ou deterioração, e sejam *combináveis* de tal modo que, seja qual for a matéria de que são feitos, possam ser acumulados, agregados ou embaralhados como um maço de cartas. Se essas condições forem atendidas, então uma cidadezinha provinciana, um obscuro laboratório ou uma empresa de fundo de quintal, inicialmente tão fracas quanto qualquer outro lugar, se transformarão em centros capazes de dominar muitos outros lugares. (LATOUR, 2011, p.348)

O antropólogo ainda argumenta que a transferência dos objetos para o centro está de acordo com o que Immanuel Kant chamou de “revolução copernicana” (KANT *apud* LATOUR, 2011, p. 349)<sup>80</sup>, em que as coisas dão volta em torno do cientista e não o contrário. É nisso que se configura o centro que reúne as informações, ou o “capital” como conceituou Latour, fazendo com que ele se diferencie de outros locais através de relações desproporcionais, levando ao exercício de poder de uma nação sobre a outra. Por isso, o incentivo do Império Britânico em estabelecer redes com coletores, naturalistas-viajantes, artistas, geógrafos, cartógrafos, entre outros, os quais foram enviados pelo mundo na expectativa de acumular conhecimento e constituir um diferencial inglês perante os outros, pois como Michael Dettelbach afirmou “o império é também o ‘império da ciência’, e a ciência é necessariamente ‘imperial’[...]” (DETTELBAACH, 1996, p.258). Contribui com essa

---

<sup>80</sup> Segundo Bruno Latour, “essa expressão foi cunhada pelo filósofo Kant para descrever o que acontece quando uma disciplina antiga, duvidosa e trôpega se torna cumulativa e “ingressa no seguro caminho da ciência”. Em vez de a mente dos cientistas ficar dando voltas em torno das coisas - explica Kant -, são as coisas que dão voltas em torno da mente, donde uma revolução tão radical quanto a que se diz ter sido desencadeada por Copérnico.” (LATOUR, 2011, p. 349).

discussão a proposta de Heloisa Gesteira, quando analisou as ações dos neerlandeses no Recife, em que

As viagens realizadas dentro de um empreendimento colonial operavam em duas direções: de um lado, alargavam as fronteiras do mundo conhecido, na medida em que os homens tocavam espaços distantes com o objetivo de dominá-los. De outro, quando as informações retornavam, elas permitiam que os olhos do colonizador alcançassem o lugar que deveria ser subjugado, contribuindo para a identificação de suas potencialidades. Por isso, a viagem, neste caso, pode expressar a intervenção no mundo natural por um agente social que almejava um poder universal. (GESTEIRA, 2004, p.20)

Logo, podemos concluir que a ciência, através das informações adquiridas nas viagens, passava a ser um braço do império, que através do colecionismo, da transferência de espécimes, animais e do conhecimento sobre aquelas plantas que não poderiam ser transportadas, contribuía para o desenvolvimento do poder universal do centro em detrimento da periferia. Isso porque, como propôs Bruno Latour, as expedições e coleções “são apenas um dos muitos meios graças aos quais um centro pode atuar a distância.”(LATOUR, 2011, p. 355).

#### 2.4. A PARCERIA ENTRE CIÊNCIA E ARTE NO DOMÍNIO DA NATUREZA

Na medida em que os avanços tecnológicos ocorriam nas sociedades europeias do século XIX, Mary Louise Pratt identificou que a empresa científica também se especializava, “várias sociedades amadoras e profissionais se proliferavam local, nacional e internacionalmente” (PRATT, 1999, p. 62), assim como a criação de empregos para cientistas e de patrocínio para expedições coloniais. O movimento descrito por Pratt pode ser tratado como constituição de uma rede, pois, como Latour argumentou no livro *Ciência em Ação*, uma aplicação bem-sucedida de uma ciência estava relacionada a uma forte e extensiva rede, com capacidade de integrar áreas de conhecimento, profissionais e amadores, que resultaria no fortalecimento do centro de acumulação.

A passagem dos gabinetes de curiosidades para a criação de museus científicos e jardins botânicos no fim do século XVIII, também ambicionou maior controle sobre o mundo natural através de sistemas classificatórios. Michel Foucault identificou, em *As Palavras e as Coisas*, que até meados do século XVII não havia História Natural, eram apenas histórias sobre a natureza,

[...] fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. (FOULCAULT, 2000, p.176)

A combinação entre lendas, histórias e plantas relaciona-se com um período em que os seres naturais eram colecionados devido ao valor medicinal e exotismo. O surgimento da História Natural, para o filósofo francês, nasceu do espaço que abriu “entre as coisas e as palavras” (Id. Ibidem, p.178), ou seja, entre a linguagem que nomeava e o ser vivo em si “é a possibilidade de *ver* o que se poderá *dizer*” (Id. Ibidem, p. 178). É como se antes o que se falava sobre a planta não tivesse a necessidade de ser visto, importava mais a compilação de histórias sobre o objeto natural, porém a formação da História Natural obrigou a correspondência entre o ser e o saber, apesar de haver distinção entre linguagem e realidade, como Foucault descreveu:

Os documentos dessa história nova não são outras palavras, textos ou arquivos, mas espaços claros onde as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins; o lugar dessa história é um retângulo intemporal, onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam uns ao lado dos outros, com suas superfícies visíveis, aproximados segundo seus traços comuns e, com isso, já virtualmente analisados e portadores apenas de seu nome. (Id. Ibidem, p.179)

A proposta que Foucault demonstra que os documentos da História Natural além de possuírem lugares adequados para apreciação do homem, são organizados para o campo da visão. A ordem de classificação que reunia nome e modo de apresentação ao olhar foi elaborada e discutida. É o que se pode conferir através dos projetos sistêmicos que ganharam força na segunda metade do século XVIII. A nomenclatura sugerida por Carl Von Linné, bastante reproduzida no século XIX, encontrou críticas, como as do Conde de Buffon. Lorelai Kury e Carlos Camenietzki identificaram,

Lineu<sup>81</sup>, que acreditava na continuidade entre os seres, propôs um sistema classificatório baseado nos aparelhos reprodutores dos animais e plantas, chamado “sistema sexual”. Além disso, Lineu propôs que todos os naturalistas adotassem uma nomenclatura única, que identificasse imediatamente a que grupo a espécie pertence e ao mesmo tempo a distinguísse das demais. (*op. cit.*, pp. 60-61).

---

<sup>81</sup> Discurso preliminar aos volumes de « Histoire Naturelle générale et particulière », intitulado « De la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle ». Publicado pela primeira vez em 1749. Citado por Kury & Camenietzki.

Sobre as propostas de Buffon, os historiadores complementaram:

As críticas de Buffon<sup>82</sup> a Lineu vão basicamente no sentido de denunciar a falácia da classificação proposta pelo naturalista sueco. Qualquer sistema que buscasse dar conta do inteiro funcionamento da Natureza representaria apenas uma formulação da mente humana e nunca a Natureza ela mesma. Assim, segundo o naturalista francês, gêneros, ordens e classes não passariam de abstrações. [...] Como consequência, Buffon propõe que se classifiquem os animais a partir do critério de proximidade com relação ao homem. Destarte os primeiros a serem descritos ao lado do homem seriam [...] os mais úteis e mais familiares. Em seguida viriam os animais de mesmo clima e só depois os “exóticos”. (*op., cit.*, p.61)

Apesar da crítica de Buffon proceder quanto à possibilidade da nomenclatura universal, a “abordagem antropocêntrica e eurocêntrica” (Id. *Ibidem*, p. 61) do francês para a organização dos animais não conseguiu tantos adeptos como a nomenclatura de Linné. A adesão a essa vertente, para os historiadores Kury e Camenietzki, ocorreu porque os reformadores da História Natural prezavam por uma “linguagem clara e unívoca” que estaria de acordo com o ideal de uma “ciência precisa” (*op., cit.*, p.62). O sistema classificatório de Linné para as plantas constituía-se através da observação das características morfológicas do exemplar e, a partir dessa atividade, enquadravam-se padrões de semelhanças, diferenças e nomenclatura. Michel Foucault, ao tratar do arranjo presente na taxonomia natural, concluiu que, “ela permite ao mesmo tempo a caracterização do indivíduo como indivíduo, e a colocação em ordem de uma multiplicidade dada.” (FOUCAULT, 2004, p.127). A consolidação do pensamento disciplinador sobre a natureza pode ser percebida dentro dos espaços da ciência, pois segundo a proposta de Latour, é no interior da instituição, onde o conhecimento é tornado “familiar, finito, próximo e útil.” (LATOURE, 2011, p.359).

Como reflexo do desenvolvimento da História Natural nos jardins botânicos, pode-se destacar a criação de estufas e a multiplicação de herbários. A primeira servia como espaço climatizado e adequado ao plantio de espécies estrangeiras que não se adaptavam facilmente ao clima mais frio. O segundo, através das suas coleções de plantas secas, facilitava a identificação e classificação das espécies pelos botânicos, que poderiam realizar seus estudos sem precisar sair do escritório. Esses espaços eram, portanto, considerados fontes importantes para os estudos de plantas, assim como os relatos de viagem, o sistema lineliano de

---

<sup>82</sup> SLOAN, Phillip. “The Buffon-Linneus Controversy”. *Isis*, 67(238), 1976, pp. 356-375. Citado por Kury & Camenietzki.

classificação, os manuais de instrução para dessecar plantas e os registros iconográficos. O interesse pelas imagens ocorria porque através delas, paisagens e plantas que não poderiam ser levadas ou domesticadas na Europa eram introduzidas nos estudos dos naturalistas, completava-se através da iconografia a coleção. É o caso da contribuição das pinturas de botânica de Marianne North, que pode ser confirmada através das homenagens à artista na nomeação de flores que ficaram conhecidas na Inglaterra através de suas pinturas. São elas: *Nepenthes Northiana*, de Sarawak; a *Northea Seychelleana*, das ilhas de Seychelles; a *Crinum Northianum*, de Bornéu; e *Areca Northiana* e *Kniphofia Northiana* naturais do Cabo. Neste caso, a formação da galeria é mais do que experiência estética. Dialoga com o exterior em que está inserida na medida em que também contribui para o conhecimento de plantas, como já foi destacado.

A importância da ilustração para a ciência pode ser verificado já na viagem de Cook e Banks no final do século XVIII, quando selecionaram para a expedição o artista científico Sydney Parkinson, cujo trabalho reuniu 269 pinturas de flores e quase 700 desenhos. O material produzido por Parkinson inicialmente não foi comercializado, o que leva a sugerir que a importância da seleção de um artista se dava no papel dele na concretização do objetivo da viagem. No trecho de justificativa da expedição escrito por Cook, já citado no capítulo, o objetivo era explorar as terras distantes com mais perfeição. Entendemos esse argumento como a expressão de um olhar de acordo com as perspectivas sobre domínio da natureza da época e com mais recursos. Sendo assim, a arte servia como mais uma estratégia para “aumentar a capacidade de dominar visualmente todas as plantas da Terra.” (LATOURE, 2011, p. 351). Sobre as produções dos artistas viajantes, Luciana Martins evidencia que as imagens eram “cientificamente precisas e esteticamente agradáveis” (MARTINS, 2007, p.42). Nesse sentido, a arte não se separava da ciência na formação do conhecimento em História Natural, pelo contrário, trabalhavam em conjunto para servir à sociedade científica do centro de acumulação, que no final dos anos setecentos possuía como parte desse processo o Jardim Botânico Real em Kew.

A inclusão das pinturas de Marianne North no patrimônio do *Kew Gardens* ocorreu durante a diretoria de Joseph Dalton Hooker, uma das personalidades que fazia parte da rede de sociabilidade da artista e assumiu a diretoria da instituição em 1865, cargo que ficou vago com o falecimento de sir William Jackson Hooker, que foi diretor de 1840 até o filho assumir a função. No início desse capítulo destacamos que o desenvolvimento do jardim se dava

também através da ação de seus gestores. Sobre as contribuições de Joseph Hooker podemos identificar sua formação em botânica, a experiência como coletor viajante e a habilidade em fazer ilustrações de botânica<sup>83</sup>. Além das publicações de livros sobre a flora dos locais visitados, as expedições fizeram de Hooker referência na identificação de plantas. Ray Desmond, em seu livro sobre a biografia do diretor, escreveu que “o entusiasmo de Hooker ajudou a criar uma nova moda de flora<sup>84</sup> no Reino Unido.” (DESMOND, 1999, p.181). Parte das imagens foi publicada e descrita na *Curtis's Botanical Magazine*<sup>85</sup>, editada por William Hooker, enquanto se reunia outros materiais de ilustrações de botânica que foram enviados para o *Kew Gardens* e o Museu Britânico.

O jardim, sobre administração da família Hooker, portanto, intensificou o agrupamento de conhecimento através das ilustrações de plantas. Uma prática científica que estava presente desde as comissões enviadas por Banks e que foi incentivada no século XIX. Esse movimento foi importante para formação do conjunto de 200.000 obras de arte botânica que contém no arquivo do Kew Gardens, peças de mestres do século XVIII e XIX. Em 2008, parte dessas ilustrações, em conjunto com a coleção de Dr. Shirley Sherwood e material contemporâneo foi exposto em galeria (Figura 02) e conectado a *Galeria Marianne North*. Esse dado atual merece uma análise a que essa pesquisa não se deteve, porém demonstra que as pinturas de Marianne North não foram um caso isolado do jardim, mas que fizeram parte de um movimento que reuniu um grande material de imagens.

---

<sup>83</sup> As diferenças conceituais de composição da ilustração e da pintura de botânica, sobretudo, as discussões que envolvem a coleção de Marianne North estarão presentes no Capítulo III.

<sup>84</sup> A nova flora que estava em evidência referia-se ao Himalaia, local visitado por Joseph Hooker.

<sup>85</sup> Esse periódico foi fundado em 1787, e, segundo Ray Desmond, “publicava considerações a respeito de plantas, usualmente novidades do exterior, possivelmente para profissionais e amadores interessados.” (1999, p.179)



**Figura 02** - Foto retirada do site oficial do Kew Gardens, disponível online em <http://www.kew.org/visit-kew-gardens/explore/attractions/shirley-sherwood-gallery-botanical-art>. Acesso em 14 de março de 2015.

Outra característica de pensamento que podemos sugerir que Joseph Hooker compartilhava com a coleção de pinturas formada por Marianne North, era o estudo da geografia das plantas. O diretor do *Kew Gardens* defendia a teoria da geografia das plantas, assim como propunha Alexander von Humboldt, que as características biológicas das plantas correlacionavam com fatores ambientais que segundo ele teriam uma relação direta, isso reforça a importância de se representar o *habitat* da planta. Defendemos esse encontro de pensamentos do diretor com a artista pela evidência que encontramos na disposição escolhida por Marianne North para expor suas pinturas na galeria, demonstrando a importância dada pela britânica a geografia da planta. Heloisa Gesteira acrescenta que “a disposição dos objetos no interior de uma coleção, localizada num recinto que é especialmente preparado para abrigá-la, é fruto de uma ação voluntária por parte de quem a organiza”. (GESTEIRA, 2004, p.16) North ocupou cada centímetro das paredes com seus quadros, além de emoldurá-los com 246 espécies de madeiras de todos os continentes. O artigo no jornal *Gardens Chronicle* escreveu detalhes de como a coleção foi dividida: “as pinturas foram organizadas geograficamente na seguinte ordem Tenerife, Brasil, Jamaica, Estados Unidos, Califórnia, Ceilão, Índia (com uma série de plantas sagradas dos hindus), Cingapura, Bornéu, Java, Japão, Nova Zelândia e Austrália, esboços australianos e da Nova Zelândia foram as mais recentes adições.” (1882, p. 674) O botânico Anthony Huxley também descreveu o interior da galeria que pode ser observada na figura 03:

A primeira impressão do *Marianne North Gallery* é quase irresistível. Além das molduras estreitas, as paredes são totalmente cobertas com pinturas, encaixadas como um quebra-cabeça ou, como Wilfrid Blunt descreveu-as, "como um gigantesco álbum selos postais de botânica..." onde "ainda mais flores embaralham-se nos umbrais e entre as vergas". De longe é fácil ter uma visão um tanto superficial e confusa devido a grande quantidade de cor total, e uma sensação um pouco chocada diante da incrível diligência, mas uma abordagem metódica, sem pressa fornece muitas recompensas.<sup>86</sup> (HUXLEY, 1993, p. 12)



**Fig. 03-** Foto do interior da Galeria Marianne North retirada do site oficial do *Kew Gardens*. Acesso em 15 Maio/2015.

O jornal *Gardens Chronicle* ainda escreveu sobre as pinturas que compunham cada sessão, mas destacamos a forma com que os quadros foram divididos, de acordo com a região geográfica ao qual ele pertencia, por isso, sugerimos que a artista pretendia que a imagem fizesse referência ao seu local de origem, fazendo dessa categoria o fio condutor da divisão e da formação da coleção, colaborando com a teoria defendida por Joseph Hooker. Portanto, a parceria entre arte e ciência, encontrava-se no “coletivo de pensamento” compartilhado pelos gestores do jardim e Marianne North. O conceito citado entre aspas foi definido por Ludwik Fleck como

<sup>86</sup> “The first impression of the Marianne North Gallery is almost overpowering. Apart from the narrow picture frames, the wall are entirely covered with paintings, fitted together like a jigsaw or, as Wilfrid Blunt describes them, "like a gigantic botanical postage-stamp album..." where "yet further flowers scramble up the doorposts and across the lintels ." It is easy to take a rather cursory view and reel away bemused by sheer quantity, overall colour and a slightly appalled sense of incredible diligence, but a methodical, unhurried approach provides many rewards.”

[...] comunidade das pessoas que trocam pensamentos ou se encontram numa situação de influência recíproca de pensamentos, temos, em cada uma dessas pessoas, um portador do desenvolvimento histórico de uma área de pensamento, de um determinado estado o saber e da cultura, ou seja, de um estilo específico de pensamento.” (FLECK, 2010, p. 82)

Através dessa ideia de comunidade Fleck não separa amadores, artistas, cientistas, política e economia. Ao contrário, trata-os em conjunto. É com essa perspectiva que abordamos a entrada das pinturas de Marianne North, defendendo que o tema dos quadros compartilhava do mesmo estilo de pensamento dos gestores do jardim e do contexto sociopolítico do período. Esse segundo aspecto pode ser percebido pela relação do jardim com a sociedade inglesa, pois a coleção foi preparada para exposição ao público.

A entrada das pinturas se deu através da oferta de Marianne North do material ao espaço, como vimos no Capítulo I. Contudo, a aceitação desse presente foi discutida pelo diretor Joseph Hooker e o Parlamento, principalmente sobre o quesito oferecimento de bebidas na galeria. No prefácio do catálogo descritivo<sup>87</sup> das plantas retratadas e expostas na Galeria Marianne North, *sir* Hooker escreveu:

Sobre a beleza da coleção é desnecessário falar [...] que estão entre as maravilhas do reino vegetal; as quais, ainda que ora acessíveis aos viajantes e aqueles familiarizados com a leitura delas, já estão desaparecendo ou então condenadas a desaparecerem em breve [...] Essas paisagens nunca poderão ser renovadas pela natureza, nem uma vez apagadas podem ser imaginadas pelos olhos da mente, exceto através de registros semelhantes aos que esta senhora apresentou a nós e a posteridade.<sup>88</sup> (HOOKER, 1886, p. 12)

Através das considerações do diretor sobre as pinturas de North podemos afirmar que o britânico justificava a importância da coleção pelo conhecimento que trazia sobre o reino vegetal para o seu tempo e o futuro. Krzysztof Pomian ao tratar do papel da arte nas coleções, destacou que elas possuem um papel privilegiado, pois traziam durabilidade ao mundo visível, fazendo do artista um instrumento insubstituível para a eternidade. Ernest Gombrich defendeu que “acredito que há aqui uma sutil, porém importante mudança na função do quadro na parede. Ele está destinado a servir como lembrança, recordação, e a rivalizar com o livro como conhecimento.” (GOMBRICH, 2012b, p.128) Nesse sentido a coleção passa a

<sup>87</sup> A quarta edição do catálogo descritivo das plantas retratadas nas pinturas da britânica é de 1886, coincidindo com o momento em que Marianne North insere os últimos quadros na coleção. Entretanto, traz o prefácio da primeira edição, o do qual foi retirado o trecho. As pinturas receberam legendas através da contribuição do botânico profissional: Sir William Botting Hemsley.

<sup>88</sup> Prefácio da primeira edição do catálogo descritivo das plantas representadas nos quadros e expostos na galeria Marianne North. Conferir referência de fontes.

servir primordialmente ao espectador, mesmo que este estivesse distante em tempo e espaço da origem do objeto. Essa concepção permite que uma das análises sobre as pinturas de Marianne North seja repensar de que forma a obra (a galeria) servia ao espectador.

Sobre o aspecto da publicidade das coleções, o pesquisador australiano Roslyn Russell, em sua tese de doutoramento<sup>89</sup> sobre a presença do Império Britânico na Austrália, analisou o impacto das exposições ao público no século XIX. O historiador defendeu que esse foi um novo instrumento para “mostrar a cultura material da metrópole imperial e de sua periferia colonial.” (RUSSELL, 2001, p. 51). Pois, como Bruno Latour propôs, “eles [os objetos] assumem a forma de uma superfície plana de papel que pode ser arquivada, presa a uma parede e combinada com outras; todos ajudam a inverter o equilíbrio de forças entre quem domina e quem é dominado.” (LATOURE, 2011, p.355)

Entretanto, além do sentido imperialista das exposições, o historiador Graeme Davison argumentou que, “baseavam-se no princípio de “aprender olhando”, a própria função da crença da era vitoriana no valor e na necessidade de “melhoria” como um ingrediente essencial do progresso pessoal e social.”<sup>90</sup> Essa proposta relaciona-se com os estudos Krzysztof Pomian sobre a passagem das coleções particulares para as coleções públicas das coleções. A pesquisa de Pomian exemplificou como coleções públicas: as bibliotecas do século XVII, como a de Oxford, acessível aos membros da Universidade. Porém, o destaque foi para os museus, por exemplo, o da mesma instituição criado em 1675, acessível aos estudantes, e o Museu Britânico criado pelo Parlamento em 1753. A importância dessa passagem está na doação de coleções particulares para o Estado. O pesquisador citou o caso de Anne-Marie-Louise de Médici que, em 1743, ofereceu ao governo de Toscana a coleção da família reunida por séculos. A partir do controle do Estado, a coleção particular que antes nas casas poderiam ser dispensadas após a morte do colecionador, como identificou o historiador francês, tornou-se aberta ao público e recebeu nova conjuntura de composição, pois como Pomian analisou, “os museus assumiam o lugar das igrejas, onde todos os membros da sociedade poderiam comungar na celebração de um mesmo culto” (POMIAN, 1987, p.59).<sup>91</sup>

<sup>89</sup> RUSSELL, R. *Travel Writers, Museums and Reflections of Empire 1770-1901*. (Tese de doutoramento) Canberra: The University of New South Wales – UNSW, 2011. Disponível online em [http://www.unswworks.unsw.edu.au/primo\\_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=UNSWORKS&docId=unsworks\\_10108&fromSitemap=1&afterPDS=true](http://www.unswworks.unsw.edu.au/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=UNSWORKS&docId=unsworks_10108&fromSitemap=1&afterPDS=true)

<sup>90</sup> DAVISON, Graeme, “Exhibitions”, *Australian Cultural History*, n. 2 1982/3 *Institutions & Culture in Australia*, Australian Academy of the Humanities and the History of Ideas Unit, ANU, Canberra, pp. 5–21

<sup>91</sup> « les musées prennent la relève des églises en tant que lieux où tous les membres d'une société peuvent communier dans la célébration d'un même culte. »

Nessa perspectiva, a publicidade dada às coleções através do controle do Estado se aproxima das ideias de Jacques Derrida, na obra *Mal de Arquivo*, onde definiu que “[...] a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (DERRIDA, 2001, p.29). Isso pode ser verificado também na transformação do papel dos jardins botânicos na sociedade, através da influência das ideias iluministas no século XVIII, em que “cada passo para fora é um passo em direção a luz, um ato de esclarecimento” e “o Iluminismo triunfa na medida em que expande o foro interior privado ao domínio público” (KOSELLECK, 1999, p. 49), fez daqueles espaços referências em conhecimento de flora e fauna através das suas coleções expostas ao público e do agrupamento de várias informações sobre o mundo natural em um mesmo local, de acordo com seus sistemas locais. Como as coleções tornaram-se públicas e ganharam longevidade, articulou-se saber e futuro, em que a delimitação do conteúdo apresentado e sua ordenação referem-se à mensagem que a instituição deseja proteger e divulgar. Assim, como Pomian propôs, ofereciam o mesmo culto a intelectuais, eruditos, amadores e pesquisadores. A participação do público no Jardim Botânico Real em Kew pode ser verificada como,

Desde 1776, ainda no tempo de George III, o jardim botânico de Kew é aberto à visitação pública. A parte localizada na área de Richmond era aberta ao público aos domingos e a área de Kew, às quintas-feiras. Em 1865, o jardim era aberto diariamente, na parte da tarde. Os visitantes do jardim eram principalmente moradores de Londres que faziam a viagem de trem ao campo, numa região próxima e de fácil acesso, e passavam o dia todo entre as plantas do jardim. (FELIPPE & ZAIDAN, 2008, p.169)

A Galeria Marianne North inaugurada em 1882, também foi alvo de visitação do público no jardim de Kew. Anthony Huxley, em *A vision of the Eden: the life and work of Marianne North*, lembrou que a artista não “esperava que eles achassem um caminho para a galeria, mas um grande número de pessoas fez, embora ao longo dos anos, os números tenham caído.” (HUXLEY, 1993, p.7). Além das visitas ocorreu aquisição de exemplares do catálogo descritivo das plantas pintadas por Marianne North, “a primeira edição de 2000 exemplares, financiados pela Miss North, foi vendida em cerca de seis meses após a Galeria ter sido inaugurada.” (Id. Ibidem, p. 7) Gil Felipe e Lilian Zaidan argumentaram que, a ascensão da Rainha Vitória ao trono coincidiu com a prosperidade da nação inglesa, acontecimento que despertou nos cidadãos interesses diversos, como pelos jardins e exposições.

A presença do público, portanto, acrescentou novas funções ao jardim. Não era mais apenas o lugar do estudo científico e centro de acumulação, mas compreendia também a instrução, a preocupação com o bem-estar do espectador e a responsabilidade com o futuro. Essas funções sociais são bastante discutidas no contexto dos museus contemporâneos, questões que este capítulo não abrangeu, por uma questão metodológica de limitação temporal.

Esse capítulo se propôs a integrar práticas imperiais, a formação do Jardim Botânico Real, em Kew e a introdução das pinturas de Marianne North como participantes de um processo do desenvolvimento da História Natural. Através da participação de diferentes agentes: profissionais, amadores, colecionadores, comerciantes, etc. Pessoas que circulavam e agregavam saber, pois o conhecimento se constitui de indivíduo a indivíduo, ou seja, não é expressão de um projeto homogêneo, mas que adere associações de acordo com o tempo e o espaço. Por isso, nossa análise se aproxima das propostas de Ludwik Fleck, que identificou que o pensamento coletivo continua circulando, sendo “lapidados, modificados, reforçados, conceituados, opiniões e hábitos de pensar.” (FLECK, 2010, p.85). Portanto, defendendo a constituição social do saber.

### Capítulo III - Uma análise do uso de cores e palavras no registro da natureza do Brasil de Marianne North

*A fronteira tem uma maleabilidade, a fronteira desliza,  
a fronteira tem uma fluidez, não é coagulada...*  
Waly Dias Salomão, 1998.

O poeta baiano e produtor cultural no século XX, Waly Salomão através de uma linguagem poética refletiu sobre a permeabilidade da fronteira geográfica na linha divisória representada pelo Rio Negro, como traçado na epígrafe há uma impossibilidade de se manter fixa a linha e evitar o contato por causa da fluidez, de tal modo que os lados opostos se encontram e constroem naquele limite uma história própria, onde se encontra contribuição de cada uma das margens. O significado de fronteira que serve a nossa pesquisa não se aproxima do limite político e jurídico, mas do hibridismo cultural que emerge da experiência da alteridade, ou seja, do encontro com o outro na “zona de contato”, conceito criado por Mary Louise Pratt. Partindo dessa perspectiva, escolhemos como percurso de análise da produção artística de Marianne North iniciar com uma visão geral sobre a composição da coleção, com uma breve análise da relação entre os quadros e o Guia Oficial da Galeria Marianne North para tratar da relação entre o quadro e sua legenda. Em seguida, pensar de que forma a coleção de quadros da natureza do Brasil foi influenciada pela estadia da pintora em terras brasileiras, problematizando a experiência da alteridade na formação da coleção.

#### 3.1. ENTENDENDO A COLEÇÃO DE PINTURAS DE MARIANNE NORTH

A obra completa de Marianne North contempla registros de paisagens, flora, fauna, pessoas e edifícios dos países visitados pela britânica, os quais foram apresentados no primeiro capítulo desta dissertação. Além dos relatos das viagens e do acervo iconográfico, a artista, em parceria com o botânico Willian Botting Hemsley, também compilou o *Official Guide of Gallery* – um catálogo descritivo das plantas pintadas que foi publicado na época da abertura da galeria em 1882. John Patrick Micklethwait Brenan, ex-diretor do *Kew Gardens* e autor do prefácio do livro *A Vision of Eden*, destacou que só nos primeiros seis meses de lançamento foram vendidos 2.000 exemplares, os quais foram financiados pela Srta. North. Entretanto, a coleção da britânica ainda não estava finalizada. Após a inauguração da galeria,

a artista ainda viajou para a África do Sul, Ilhas Seychelles e Chile, o que resultou em um acréscimo de 220 pinturas e na reestruturação da galeria para incorporar os novos quadros, assim como uma reedição do catálogo em 1886. Nas palavras de Marianne North, “cada quadro tinha de ser renumerado, de modo a manter os países tão próximos quanto possível, uma vez que a distribuição geográfica das plantas era o objetivo principal.” (NORTH, 2001, p. 118). A numeração dos quadros na exposição coincide com o catálogo descritivo das 832 pinturas a óleo referente às viagens, e mais as dezesseis pinturas de plantas da Inglaterra que compõem todo o acervo da galeria. Entretanto, o catálogo possui uma ordem própria que o distingue da galeria. Alguns quadros de regiões distintas foram agrupados, por exemplo, Brasil e Oeste da Índia. Investigar os critérios que foram utilizados para reuni-los pode ser muito enriquecedor para a discussão, porém, nessa pesquisa essa abordagem não foi realizada, porque o catálogo em si não foi objeto de análise, mas sim relação dele com os quadros.

Embora alguns quadros não tenham recebido uma descrição detalhada da vegetação por terem sido categorizados pelo botânico e pela artista como “vistas” da natureza (ANEXO D) ou paisagem, todas as pinturas foram numeradas e receberam título. Aqueles quadros que eram acompanhados de texto explicativo apareciam informações como: nome científico, morfologia, possível lugar de origem da planta, onde os exemplares eram encontrados, os cultivos que coexistiam no local e se a planta era cultivada no *Kew Gardens*; raramente as legendas apresentavam o nome da cidade ou vila, possivelmente porque na visão de Marianne North a vegetação deveria fazer referência ao país e não ao local. Assim, através do catálogo e sua correspondência nas imagens, o leitor entrava em contato com uma grande variedade de conhecimento em botânica, que na edição de 1886, segundo o botânico Anthony Huxley, pode-se conferir um total de 727 gêneros e 900 espécies de plantas.

Nossa análise sobre a produção artística de Marianne North que retrata o Brasil se restringiu aos quadros disponíveis online no site oficial do *Kew Gardens* durante os anos de 2013 a 2015. Diante disso, resguardamo-nos da contestação dos dados quantitativos, visto que não acessamos outras fontes de pesquisa, havia uma delimitação que precisava ser respeitada. O conjunto que utilizamos como fonte de pesquisa faz parte das 832 imagens que compõem a obra completa da artista disponível online, o que nos propormos a fazer a partir do material foi realizar o confronto do relato da viagem ao Brasil com a representação pictórica. Contudo, nosso primeiro passo foi realizar uma análise quantitativa, que nos levou aos seguintes dados identificados na tabela a seguir.

**TABELA COMPARATIVA DAS PINTURAS DE MARIANNE NORTH SOBRE O BRASIL**

<b>Legenda dos quadros</b>	<b>Quantidade de quadros com a mesma legenda</b>	<b>Região representada</b>	<b>Outros aspectos desse grupo de quadros</b>
Vista/ “vislumbre”	16	RJ: Petrópolis, Pão de Açúcar, Serra do Órgão e Corcovado.  MG: Caraça, Ouro Preto, Serra da Piedade e Morro Velho.	Duas imagens desse conjunto representavam pessoas.  Outras seis traziam edifícios.
Jardim	1	MG: Lagoa Santa	Cinco quadros apresentavam plantas cultivadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.
Rocha	4	RJ: Teresópolis e Baía do Rio.  MG: Casa Branca.	
Paisagem	1	MG: Morro Velho	
Nomes dos seres do Reino Plantae e/ou do Reino Animal.	85	Cidades do Rio de Janeiro e Minas Gerais	Em 46 quadros apareciam orquídeas, outros quatro representavam escravos e sete traziam edifícios.
<b>Total: 107 quadros</b>			

O acervo iconográfico de 107 quadros é resultado do período que a artista permaneceu no país - 08/1872 a 08/1873, possuindo como característica comum com o restante da coleção a presença predominante da natureza em detrimento à representação de seres humanos. No entanto, como está identificado na tabela isso não significava a completa ausência de pessoas que viviam no Brasil, pelo contrário, ao lermos seu relato e avaliar os quadros percebemos que Marianne North possuía um interesse especial pela comunidade escrava, argumento que será desenvolvido quando tratamos das telas com pessoas no fim deste capítulo.

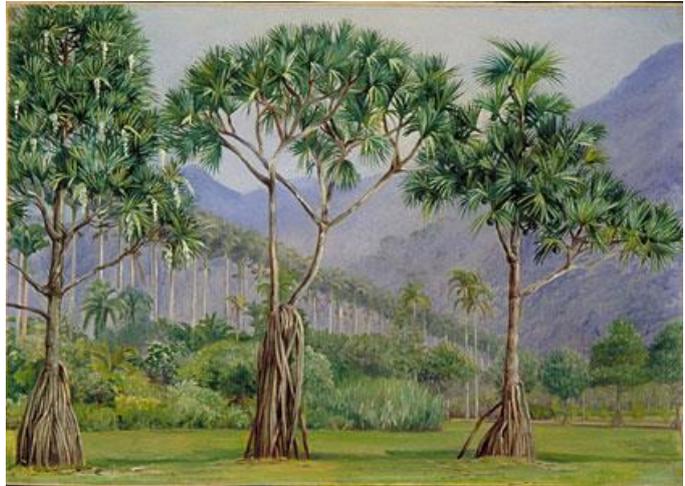
De acordo com a codificação do catálogo descritivo das plantas feito por North e Hemsley, dezessete pinturas trazem no nome do quadro a categoria “vista” ou “vislumbre”, uma traz no nome “paisagem” (ANEXO II); uma o Jardim do Dr. Lund, quatro destacam a

rocha (ANEXO III); e o restante não recebeu classificação. Neste último conjunto aparece apenas o nome popular da flor, da planta e do animal, variando conforme a imagem. Sobre a numeração dos quadros que está presente em parênteses, após análise verificamos que não há correspondência com a cronologia das viagens, ou seja, a organização não respeitou a sequência das cidades visitadas, o mesmo se repete no relato de viagem de Marianne North, já que a britânica só costumava marcar o tempo quando trocava de país. Isso sugere que a maior preocupação da artista na sua coleção era mais com o espaço e menos com o tempo, pois suas lembranças tanto na imagem quanto no texto tentaram ser fiéis ao lugar que faziam referência, sem se preocupar tanto com a cronologia dos eventos. Por isso, mesmo após inaugurar a galeria não hesitou em continuar as viagens para tornar sua coleção mais completa. Foi o caso da viagem ao Chile, que nas palavras da artista, “[...] o principal objetivo da minha vinda ao Chile era pintar a velha *Araucaria imbricata* (ANEXO IV), conhecida na Inglaterra como ‘engana-macaco’, sem muita razão, pois no Chile não há nenhum macaco para enganar.” (NORTH, 2001, p.116) Esse interesse espacial demonstra assim que o tipo de coleção de plantas e paisagens que a britânica pretendia formar tentava reproduzir os quadros típicos daquela extensão geográfica por ela julgada como área de interesse para se conhecer. Sendo que, muitos desses lugares eram partes das “zonas de influência” do Império Britânico no século XIX, o próprio Brasil fazia parte deste contexto, como tratado no Capítulo II.

Uma análise do conjunto de representações da natureza do Brasil que não recebeu nomenclatura de vista, rocha ou jardim, leva a concluir que dos 107 quadros 85 poderiam ser classificados como pinturas de botânica, cujos detalhes retratados são a cor, a forma, o espaço e o volume da planta. Possivelmente essa era a razão para o título do quadro fazer referência ao nome da(s) planta(s) destacada(s) na pintura, que pode ser verificado na legenda dos quadros (fig. 04). Entretanto, ao olharmos a figura 05 temos a impressão de que se trata de uma pintura de paisagem, pois a quantidade de vegetação que apresenta e a topografia que está representada formam uma vista da natureza.



**Fig.04-** (060) Flor da Páscoa, em Morro Velho.



**Fig.05-** (066) Pandanos e Avenida de palmeiras imperiais, no J.B.R.J.

A ocorrência dessa dupla classificação - pintura de botânica e pintura de paisagem - pode ser explicada pela própria forma de representação escolhida por Marianne North; diferente da ilustração científica que individualizava através da pintura de botânica a artista manteve o *habitat* natural da planta, da flor e do animal. Esse modelo de representação parece ter sido o mais pertinente com seu ideal de coleção. No primeiro capítulo, quando apresentamos as publicações de jornais da época, vimos que a inauguração da galeria recebeu o nome de *Marianne North Gallery of Painting of Plants and their Homes*. Apesar do título não ter permanecido ao longo dos anos, essa nomenclatura mostrava que o ambiente era importante para a composição do quadro e para compreensão da natureza. Através das imagens o visitante da galeria podia admirar parte do bioma que envolvia aquele ser vivo e tornava possível aquela cena. Anthony Huxley argumentou na introdução do livro *A Vision of Eden*, que essas pinturas devem ter sido de grande atrativo para as pessoas nos primeiros anos, devido à presença de construções nativas (ANEXO V) e porque era um meio de conhecer um pouco mais da topografia das terras distantes (ANEXO VI).

Esses dados que apresentamos formam um conjunto quantitativo da coleção, que apesar de ser importante para apresentar as diferentes imagens que foram produzidas por Marianne North sobre o Brasil, são insuficientes na medida em que não conseguem explicar a escolha da abordagem de North sobre as paisagens, as flores, os animais e as pessoas. É nesse aspecto que caminhamos para o próximo tópico, em que os estilos de representação empregados por Marianne North serão discutidos.

### *3.2. OS ETILOS DE REPRESENTAR E A OBRA ARTÍSTICA DE MARIANNE NORTH.*

As produções de viajantes como textos e imagens eram atrativas pelas informações que traziam dos lugares distantes. Isso porque, como afirmaram Ricardo de Oliveira e Roberto Conduru, “a ilustração é uma imagem que está, usualmente, acompanhada de texto” (OLIVEIRA; CONDURU, 2004, p.336). Foi o que verificamos quando lemos as informações contidas nos textos que acompanhavam os quadros de Marianne North no catálogo e no relato de viagem, os comentários agregavam valor e ao mesmo tempo faziam da imagem o testemunho do que foi visto. Sendo assim, elas representavam impressões dos lugares visitados, mas também correntes de pensamentos que envolviam expectativas com relação à imagem, já que ela era usada como um complemento da inscrição.

Para pensarmos o artista e seu estilo, concordamos com a argumentação de Ernst Hans Gombrich que define: “o estilo, como veículo, cria uma atitude mental que leva o artista a procurar na paisagem que o cerca elementos que sejam capazes de reproduzir. A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta em vez de pintar o que vê” (GOMBRICH, 2007, p.73). Por isso, a representação não é apenas fruto da experiência da visão, mas está em sintonia com o que circunscreve socialmente e culturalmente o artista. Assim, pode ser considerada uma ação e não apenas produto dos sentidos. Na História da Arte após as teorias de Heinrich Wölfflin estabelece que a visão artística em uma obra naturalista não é tão simples quanto o processo de imitação sugere. A aproximação da arte com outros documentos históricos do período em que foi produzida faz com que possamos ir além de uma análise puramente da visão do artista, por isso Wölfflin propôs:

Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte. (WÖLFFLIN, 2006, p.14)

Entendemos por história da visão não apenas uma sucessão dos modos de ver, mas alterações epistemológicas sobre o papel do observador na imagem. A respeito das transformações epistêmicas do observador e a natureza, Luciana Martins, em sua pesquisa sobre viajantes ingleses no Brasil, argumentou que nas primeiras décadas do século XIX na Grã-Bretanha a visão passa a ser o próprio objeto de conhecimento e não “exclusivamente mediação entre o observador distante e o mundo das coisas” (MARTINS, 2007, p.18). Essa mudança epistemológica acarretou discussões sobre a legitimidade científica do observador e da representação por ele produzida. Quanto maior a atenção dada aos detalhes e a

verossimilhança com o objeto real, mais as imagens eram utilizadas como fonte de conhecimento. Muitas dessas representações foram elaboradas a partir de expedições científicas, como aquelas incentivadas pelos administradores do Jardim Botânico Real, em Kew, e comumente faziam parte de manuais de História Natural, relatos de viagens ou periódicos. Entre os circulares do século XIX, temos a *Curtis's Botanical Magazine*, fundada por William Curtis em 1787, a revista publicava breves comentários sobre plantas novas e estrangeiras, com o objetivo de atender ao público profissional ou amador de jardinagem; tornando-se referência no conhecimento em botânica ao longo dos anos oitocentos. Durante um período, os fascículos foram editados por William Jackson Hooker e enquanto diretor do *Kew Gardens* ele recebia imagens produzidas pelo ilustrador Walter Hood Fitch, o mesmo que ilustrou o livro *The Botany of the Antarctic Voyage*, de Joseph Dalton Hooker, publicação supervisionada pelo Hooker pai.

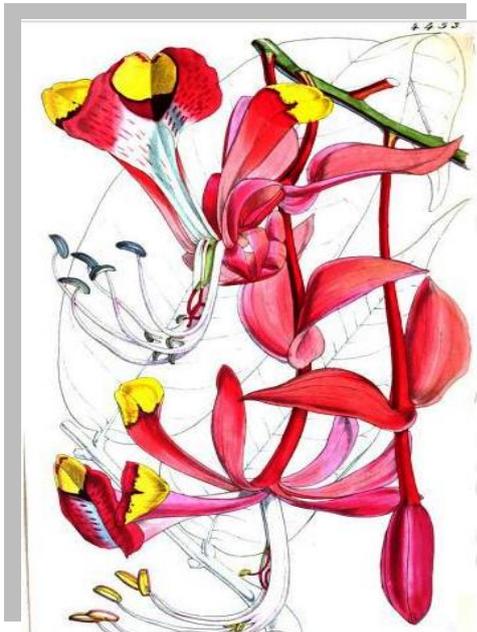
Quando Marianne North escreveu na autobiografia sobre as visitas que realizava ao *Kew Gardens*, relatou que *sir* William Hooker a presenteou com um cacho de *Amherstia nobilis*<sup>92</sup>, uma flor de origem asiática. Para melhor evidenciar o modelo representativo seguido pela artista, trazemos na figura 06 um exemplo de ilustração científica da flor citada que ganhou um artigo na revista: *Curtis's Botanical Magazine*, publicada em julho de 1849, na época organizada pelos membros da Royal Horticultural Society (Great Britain). Segundo o artigo na revista, trata-se de uma planta da família das leguminosas originária de Burma [atual Myanmar], pequeno país localizado no Sul da Ásia e antiga colônia inglesa. A primeira referência a respeito da *Amherstia nobilis* aparece no trabalho do botânico Nathaniel Wallich (1786-1854) *Plantae Asiaticae Rariores*. Em 1826, Wallich teve notícias do florescimento dessa planta em um jardim do monastério de Kogun, na província de Martaban, onde essas flores eram ofertadas à imagem de Buda. O texto descritivo da revista também trazia informações sobre o cultivo da planta.

---

<sup>92</sup> Em 1827, o botânico, acompanhado de uma comitiva britânica, foi até o local onde encontrou a flor e nomeou-a em homenagem à Condessa Amherst e sua filha Sarah Amrest, que constantemente enriqueciam a História Natural da Índia, especialmente em botânica. O periódico consultado original foi organizado por William Jackson Hooker, David Prain e Otto Stapf, atualmente faz parte do arquivo da Universidade de Harvard e foi digitalizado pelo Google, podendo ser consultado online na Internet Archive ou no Google Books: <https://books.google.com.br/books?id=wwXAAAAYAAJ&pg=RA3-PA4459&lpg=RA3-PA4459&dq=por+que+a+amherstia+nobilis+foi+importante&source=bl&ots=3QrCRNPOdR&sig=7UB015xAbnKPyRNcBIMV7IHEyv4&hl=pt-BR&sa=X&ei=1gOzVNqoO8HaggSxn4CADg&ved=0CC0Q6AEwAw#v=onepage&q=por%20que%20a%20amherstia%20nobilis%20foi%20importante&f=false>

Conferir bibliografia completa em fontes no final da dissertação.

A título de comparação entre os modelos de representação trazemos a ilustração contida no periódico (figura 06) e uma composição feita por Marianne North (figura 07). A pintura faz parte da coleção exposta na Galeria Marianne North e foi catalogada como da região Sul da Ásia. A importância desse presente também reside no interesse que despertou na britânica. Nas palavras de North, “[...] foi a primeira que floresceu na Inglaterra e me deu cada vez mais vontade de conhecer os trópicos.” (NORTH, 2001, p.63) A continuação do relato afirma que ela e o pai tinham planos de viajar para a região tropical, mas os planos não se concretizavam porque o pai só poderia acompanhá-la se tivesse férias mais longas.



**Fig. 06** – Ilustração científica por Walter Hood Fitch retirada da revista *Curts's*. Cf. Referências de fontes.



**Fig. 07-** (594) Folhagens e flores, chamada pelos birmaneses de Thaw-ka ou Soka, em Singapura.

Confrontando as duas imagens percebe-se que na primeira a flor está deslocada da natureza e se individualizou alguns aspectos, pois as folhas não foram coloridas. Já na segunda, ocorre exatamente o contrário. Peter Danse em seus estudos sobre ilustração de botânica pós-Renascimento, reconheceu que a verossimilhança era como um ideal a ser alcançado. Na imagem haveria uma combinação de verdade científica e sensibilidade artística. Contudo, Danse afirmou que a finalidade dessas ilustrações era atender a ciência e não a arte, por isso, a atenção aos detalhes realísticos. Oliveira e Conduru ao analisarem os desenhos científicos de barbeiros usando de outros estudos como o de Peter Danse (1990), Brian Ford (1992), Emanuel Araújo (1986) entre outros pesquisadores, sugeriram que a ilustração

científica se modificou através do tempo. Inclusive que esse detalhamento derivou de correntes intelectuais de entendimento sobre o mundo natural, como as teorias de Carl von Linné e do Conde de Buffon. Por isso, a descrição da planta na imagem serviria também para a classificação do exemplar e sua taxonomia. Michel Foucault nos lembra da importância que essas ilustrações passaram a ter por se acreditar que elas excluía a incerteza:

[...] raízes, caules, folhas, flores, frutos — especificam a extensão que se oferece à representação, o bastante para que seja possível articulá-la numa descrição aceitável por todos: perante o mesmo indivíduo, cada qual poderá fazer a mesma descrição; e, inversamente, a partir de tal descrição, cada um poderá reconhecer os indivíduos que a ela correspondem. Nessa articulação fundamental do visível, o primeiro confronto entre a linguagem e as coisas poderá estabelecer-se de uma forma que exclui toda incerteza. (FOUCAULT, 2000, p.184)

O historiador da arte Ernst Gombrich com relação à representação da natureza argumentou que sempre há subjetividade na visão, mesmo quando ela obedece a padrões objetivos de exatidão representativa; por isso, o historiador trata a representação como uma tradução. A presença da estética no trabalho de Marianne North, portanto, não distorcia a representação da planta como um sinal de menor fidelidade ao natural, pelo contrário, vimos que, as cores, os volumes e os contornos das folhas e das pétalas foram mantidos, permitindo que a classificação segundo o sistema lineliano pudesse continuar a acontecer. Deste modo, percebemos que não é a técnica que fornece veracidade para a obra, mas o reconhecimento daquela prática pelo coletivo.

Uma das possibilidades de perceber essa presença da estética no campo da botânica é compreendê-la como uma ação social e não individual, ou seja, que a artista não estava sozinha. Ao analisar as características do modelo de representar a natureza adotado por North percebemos uma semelhança com as proposições de Alexandre von Humboldt. A corrente humboldtiana defendia que a arte era uma forma de narrar para descrever o que se avistava na natureza, construída através do contato do viajante com o mundo natural. Assim, haveria duas finalidades na arte do viajante, a científica e a literária, esses objetivos seriam complementares, jamais antagônicos, culminando em um modo de apreensão poética do mundo natural.

Assim, podemos reconhecer um diálogo entre as preferências de Marianne North que relacionava arte e ciência. Propondo que houve uma influência no seu trabalho das teorias de Alexandre von Humboldt, em que a sensibilidade aparece como definidora da prática

científica. Para ele, a ciência só ocorre através do sensível e as impressões estéticas fazem parte da própria prática científica. Segundo Lorera Kury, “o que preside a busca de Humboldt pelas paisagens singulares é sua preocupação com a distribuição dos vegetais pelo planeta e o tipo de sociabilidade de cada planta” (KURY, 2001, p.865). Por isso, uma representação que leve em consideração o meio em que a planta está inserida seria tão ou mais importante que uma ilustração detalhada, conseqüentemente também possuiria valor científico segundo o pensamento humboldtiano.

A viagem naturalista proposta por Humboldt remete à aproximação entre ciência e estética, a qual se deu por dois acontecimentos na mudança de pensamento. O primeiro com relação à importância da arte, em que ela passa a ser entendida como uma visão intelectual e reflexiva. Outro evento que vem logo em seguida é o surgimento do romantismo alemão, que em certa medida propôs a aproximação entre filosofia e arte. Este último movimento, Pedro Duarte afirmou ter surgido “sob a contestação da hegemonia do iluminismo e do classicismo. Alguns jovens pensadores - como os irmãos Schlegel, Novalis e, a seu modo Hölderlin – sugeriram já naquela altura, diferente caminho para a modernidade nascente” (DUARTE, 2011, p. 9). Segundo Duarte, esses teóricos “buscavam unir pensamento e inventividade, reflexão e criação – filosofia e arte.” (Id. Ibidem, p. 9)

Essa relação entre a reflexão e criação proposta pela primeira geração de românticos que Duarte identificou está presente na visão sobre o mundo natural e na representação pictórica, assim Humboldt propôs, “descrições da natureza [...] podem ser com rigor e precisão científica, sem delas subtrair o sopro vivificante da imaginação. O poético deve nascer do sustento e da coesão, do sensível com o intelectual do sentimento de propagação universal [...]”.<sup>93</sup> (HUMBOLDT *apud* RICOTTA, 2003, p. 21). A importância dada à imaginação pelo alemão é denominada de linguagem poética da ciência, segundo Lúcia Ricotta “nem apenas sensorial, nem só intelectual, tão somente uma ‘impressão total’” (RICOTTA, 2003, p. 21). Nesse sentido, estabelece-se um olhar científico que é transferido para uma “realidade visível, estética, paisagística” (RICOTTA, 2003, p.16), que daria essa totalidade da visão. Essa perspectiva naturalista humboldtiana se insere em uma descrição física do mundo natural (fisionomista), a qual deveria abranger a ciência e a imaginação (ou, experiência estética, poética). O produto desta ideia reuniria a natureza, a paisagem e o caráter nacional ou regional.

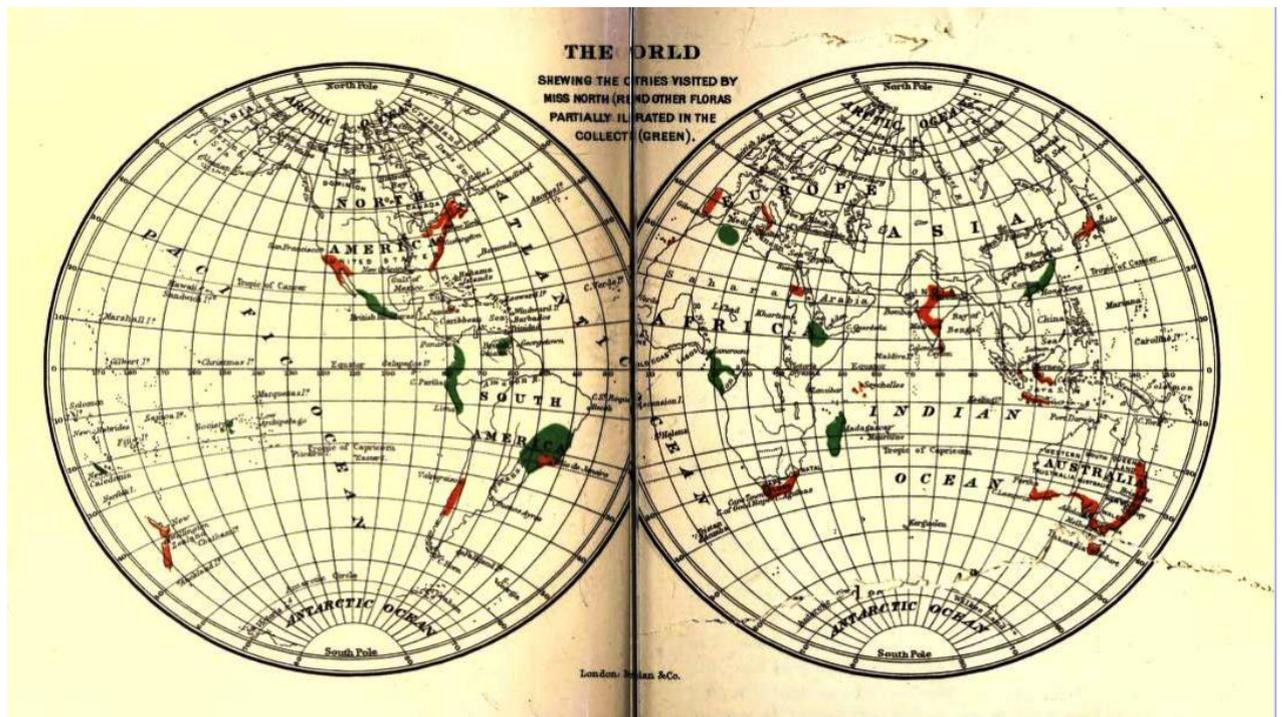
---

<sup>93</sup> HUMBOLDT, A. Kosmos, für die Gegenwart bearbeitet von Hanno Beck. Stuttgart: Brockhaus, 1978, p. 250.

### 3.3. A EXPERIÊNCIA DA ALTERIDADE NO OLHAR ARTÍSTICO E NA FORMAÇÃO DE COLEÇÃO.

A ideia de formar uma coleção para Marianne North não foi uma novidade associada à viagem. Além de relatar que apreciou coleções durante sua infância e juventude, a britânica ainda escreveu na autobiografia sua primeira experiência em colecionar e pintar, como citado no primeiro capítulo dessa dissertação, afinal os fungos de Rougham foram sua diversão favorita no verão. Essa passagem pode ser identificada como a primeira experiência da britânica com a prática de colecionar, que consistia em observar e registrar, semelhante ao que ela fez na sua coleção de pinturas do Brasil, pois através dos seus relatos podemos acompanhar as descrições do que ela via e pintava.

O conjunto de quadros expostos na galeria em Kew apresenta pinturas de botânica e pinturas de paisagem de várias partes do mundo que fazem correspondência às viagens. Também foi confeccionado um Mapa Mundi (figura 08) contendo os lugares por onde a artista viajou (vermelho) e as vegetações ilustradas (verde).



**Fig. 08** - Mapa Mundi retirado do Relato de Viagem e Autobiografia de Marianne North, publicado pela Editora Macmillan, 1894, p.17-18.

A imagem foi incluída na publicação do relato de viagem de 1892. A análise do mapa demonstra uma preferência da artista pela região entre os Trópicos de Câncer e de

Capricórnio e próximas a eles. Além desse documento, North também registrou em seu relato de viagem que

Há muito tempo eu tinha o sonho de ir para algum país tropical para pintar sua natural, exuberante e abundante vegetação no local, portanto, quando o minha amiga Sra S. me pediu para ir e passar o verão com ela nos Estados Unidos, eu pensei que isto poderia ser facilmente transformado em um primeiro passo para a realização de meu plano [...].<sup>94</sup> (NORTH, 1894a, p. 39).

Esse trecho que citamos trata-se das primeiras linhas do relato da viagem aos Estados Unidos da América e ao Canadá, locais onde ela também pintou a vegetação. Essa, porém, não foi a primeira vez que os trópicos apareceram em seu relato. O presente de Willian Hooker, a flor asiática, despertou ainda na juventude de Marianne North o interesse pelas plantas tropicais. Nas fontes de pesquisas ou nos estudos sobre as viagens da britânica não há referência a algum planejamento das viagens que ela tenha feito antes de começá-las. Porém, registrou em seu relato após retornar dos EUA para Inglaterra: “durante os dois meses seguintes desfrutei a companhia dos meus amigos em Londres e então comecei a pensar em levar adiante meu plano original de ir ao Brasil, para continuar a *coleção de estudos de plantas tropicais* que eu tinha começado na Jamaica.” (NORTH, 2001, p.68 - grifo nosso)

Na primeira parte desse capítulo, a partir das análises que fizemos sobre a numeração dos quadros, sugerimos que na coleção produzida pela britânica havia uma preocupação mais espacial do que temporal. O objetivo era manter a ordem geográfica da planta, pois após a viagem ao Chile a artista começou um movimento de reestruturação da galeria e do catálogo para incluir os novos quadros, assim as plantas ficariam próximas as suas respectivas regiões. No entanto, essa é apenas uma das características da proposta de coleção da britânica. Através dos dados biográficos de North e o próprio testemunho da artista sabemos que ela se encaixa no perfil de viajantes amadores na ciência que custearam suas viagens. Como vimos no primeiro capítulo, a artista não possuía formação especializada, o que fazia dela uma amadora no campo da ciência. Segundo a pesquisadora Lucina de Lima Martins, “uma grande variedade de artistas amadores, colecionadores e naturalistas autofinanciados fornecia a matéria-prima para as visões europeias dos trópicos” (MARTINS, 2001, p. 12). Defendemos então, que a coleção de Marianne North tinha a pretensão de colaborar para o conhecimento em botânica e paisagem dessa mesma região que tanto interessava aos europeus. Ao escolher

<sup>94</sup> “I had long had dream of going to some tropical country to paint its peculiar vegetation on the spot in natural abundant luxuriance, so when my friend Mrs. S. asked me to come and spend the summer with her in the United States, I thought this might easily be made into a first step for carrying out my plan [...].”

os trópicos como o destino para suas viagens, Marianne North não apenas foi incluída no grupo de viajantes que passaram pelo Brasil no século XIX com a finalidade de conhecer a vegetação brasileira, como apresentou à Europa a sua própria coleção de imagens sobre o Brasil, acrescentando ou reafirmando conhecimentos sobre a natureza brasileira.

Compreendemos as viagens como articuladoras das atuações de profissionais e amadores na constituição e circulação do saber; por isso, não é uma ação que se faz individualizada. O intenso crescimento de expedições de reconhecimento, científicos e filosóficos após a chegada da família Real ao Brasil no século XIX, resultou na produção de diversos registros sobre o Brasil. Eram mapas geográficos, desenhos de paisagens, de centros urbanos, de pessoas, da fauna e da flora. Um papel fundamental nesse processo de redescoberta foram os viajantes, que através da literatura de viagem, da formação de coleções e imagens registraram o que viram, ouviram e propuseram suas teorias sobre a sociedade e natureza do Brasil, formando ideias que circulavam pelo mundo.

Alguns trechos dos relatos de Marianne North demonstram que ela iniciou sua viagem ao Brasil com alguma ideia do que ia encontrar e pelo quê procurar. Por mais de uma vez a britânica escreveu sobre encontros com colecionadores (coleções) e naturalistas, em especial, nos Estados Unidos da América ela conheceu o casal Louis e Elizabeth Agassiz<sup>95</sup>. A esposa contou as “maravilhas e delícias” sobre a expedição que fizeram ao Amazonas entre 1865-1866, ela também prometeu entregar cartas sobre o Brasil a Marianne caso ela decidisse viajar para lá. O casal também apresentou uma coleção de fotografias e, segundo a britânica, “Sra. Agassiz me levou para o museu e fez Count Pourtalèz nos levar até o sótão para ver a coleção mais perfeita de palmeiras do mundo (todas dissecadas), intensamente interessante [...]”<sup>96</sup> (NORTH, 1894a, p.50) Esse comentário de North torna-se intrigante quando relacionado ao Guia oficial da Galeria. Nele há textos introdutórios sobre cada país, e naquele que se refere ao Brasil aparece a seguinte descrição: “é no Brasil que está a maior concentração de palmeiras já encontrada, sendo elas especialmente numerosos nos vales da Amazônia.”<sup>97</sup> (HEMSLEY, 1886, p. XXIII), apesar da artista nunca ter estado na Amazônia. Não podemos afirmar que o texto está presente em razão do encontro com o casal Agassiz, visto que o catálogo é uma obra conjunta com o botânico Hemsley, podendo ele ser o autor desse trecho,

<sup>95</sup> Conferir a viagem do casal ao Brasil.

<sup>96</sup> “Mrs. Agassiz took me to the museum and made Count Pourtalèz take us up to the attic to see the most perfect collection of palms in the world (all mummies), intensely interesting [...]”

<sup>97</sup> “It is in Brazil that the greatest concentration of Palms is found, they being especially numerous in the valleys of the Amazon”

mas é interessante como esses dados acabam se correlacionando. E chama a atenção também porque entre as pinturas sobre o Brasil há retratos de várias palmeiras (ANEXO VIII). Acreditamos que essas referências estão presentes na coleção de Marianne North, como no relato e na imagem (fig.14) a seguir:

Claro, meu primeiro trabalho era tentar fazer um esboço da grande avenida de palmeiras-imperiais que tem sido descrita tão frequentemente. Ela mede 800 jardas e as árvores têm cem pés, embora tenham apenas 30 anos; parecem-se muito com as palmeiras-repolho das Índias Ocidentais, embora menos graciosas com as mesmas grandes bainhas verdes em seus talos que se descascam e caem com as folhas quando maduros; [...] cada um deixou um anel distinto no tronco liso. Essa enorme avenida parecia bem vista de qualquer lugar (e me lembrava os muros de Karnac) [...]. (NORTH, 2001, p.71)

Como propusemos, há uma relação entre ao que a artista ouviu dizer e aquilo que ela selecionou para fazer parte da sua coleção. É como se alguns itens não pudessem faltar. O historiador Krzysztof Pomian nos estudos sobre a formação das coleções propôs uma perspectiva que, “ver a criação coextensiva com o homem no tempo e no espaço [...] é o elo entre o invisível e o visível.”<sup>98</sup> (POMIAN, 1987, p12.) Compartilhamos dessa ideia porque o pesquisador observa que as coleções não são produções individuais, puramente de gosto, pois mesmo quando tratamos de acervos particulares ainda estão relacionados com política, cultura, economia, etc. Por isso, o objeto de análise passa a ser o próprio colecionador, que inserido no mundo social, participa e compartilha dos processos socioculturais que envolvem o homem no tempo. É exatamente essa análise que fazemos sobre o papel de Marianne North na montagem da sua coleção, pois suas relações sociais se entrecruzam e participam do processo de construção das pinturas.

Como as viagens para produzir a coleção foram custeadas pela própria britânica e não faziam parte de um projeto institucional, mesmo que atualmente esteja abrigada em um Jardim Botânico, trataremos a acervo de pinturas de Marianne North como uma coleção particular. Neste caso, Pomian aponta uma direção importante nos estudos das coleções particulares, “[...] o estudo das coleções conduzem a reconstrução do gosto de seus proprietários, legível na escolha dos objetos que eles tomaram posse.”<sup>99</sup> (POMIAN, 1987, p.10). As análises quantitativas demonstram que há uma predominância de certos temas nos

<sup>98</sup> “D’y voir une institution coextensive à l’homme dans le temps et dans l’espace [...] est celui de lien entre l’invisible et le visible.”

<sup>99</sup> « l’étude des collections conduit à reconstruire le goût de leurs propriétaires, lisible dans le choix des objets qu’ils ont tenu a posséder’ . »

quadros, como a pintura de flores e orquídeas, que somam 46 telas dos 107 produzidos sobre o Brasil. A partir da autobiografia de North podemos sugerir que a representação de flores estava relacionada com as lembranças das idas ao jardim de Cheswick<sup>100</sup> com o pai, onde recolhiam espécimes de flores para pintar. Demonstrando através desses relatos um interesse especial da britânica pelas flores, portanto, a recorrência de orquídeas nos quadros dizia sobre ao gosto da colecionadora, sobre aquilo que mais chamava atenção aos seus olhos.

As análises de Anthony Huxley no livro *A Vision of Eden* (1980) sobre as pinturas expostas na galeria tratam sobre abordagem das flores:

Algumas vistas panorâmicas são parcialmente emolduradas por flores e outras por perto - fotos inventados talvez, mas muitas vezes muito bem sucedida. Depois, há muitos exemplos de flores agrupadas: como sua narrativa explica houve muitas ocasiões quando seus amigos locais traziam quantidades de plantas diferentes as quais ela estava sempre ansiosa para registrar. Novamente, o tratamento destas variava. Alguns grupos eram organizados em recipientes, muitas vezes interessantes mercadorias locais, como uma cuia de mate no Brasil: estas poderiam ser comparadas às pinturas de flores no estilo holandês na sua composição. Outros grupos pareciam cair sobre uma mesa; em outros ainda, as plantas são mostradas mais ou menos como se crescente, embora apertado-embalados. Pode-se dizer que Marianne North usou sua escova como o viajante botânico moderno usa uma câmera, mas nestes agrupamentos e algumas das cenas "inventadas" ela alcança efeitos que uma câmera nunca poderia.<sup>101</sup> (HUXLEY, 1993, p.12)

---

<sup>100</sup> Esse período foi após a morte da mãe, o pai e Marianne se mudaram para um apartamento em Hasting, perdendo assim o convívio com o jardim da antiga propriedade da família.

<sup>101</sup> "Some of the scenic views are partly framed by flowers close at hand - contrived pictures perhaps, but often very successful. Then there are many examples of flowers grouped: as her narrative explains there were many occasions when her local friends brought in quantities of different plants which she was always anxious to record. Again, the treatment of these varies. Some groups are arranged in containers, often interesting local ware like a maté gourd in Brazil: these might be likened to Dutch flower paintings in their treatment. Other groups appear laid on a table; in yet others, the plants are shown more or less as if growing, though tight-packed. One might say that Marianne North used her brush as the modern botanical traveller uses a camera, but in these groupings and some of the "contrived" scenes she achieves effects which a camera never could."

Dentre os exemplos de abordagens que Huxley destacou, trazemos dois casos que ocorrem na produção artística sobre o Brasil. A figura 09, que possui uma vista parcialmente emoldurada por flores, a figura 10 com flores agrupadas semelhantes à pintura de flores à holandesa<sup>102</sup>, e um exemplar da pintura de flores produzidas por um belga na figura 11, que segue o modelo holandês.



**Fig. 09-(073)** Begônias amarelas e borboletas engula-cauda com uma vista de Congonhas.



**Fig. 10-(076)** Grupo de Flores selvagens do prado, banana ouro e ovo de *Crotophaga major*.



**Fig. 11** - Vaso de flores, de Ambrosius Bosschaert.<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Apesar de não aparecer a cuia usada para tomar chá-mate como descrito pelo botânico, esse quadro é o mais bem representativo da ideia de Anthony Huxley sobre a semelhança com as pinturas de flores à moda holandesa e com a fotografia, pois a cena parece ter sido preparada para a pintura, por isso, escolhemos essa tela para exemplificar.

<sup>103</sup> Imagem retirada do livro *Dutch Flower Painting 1600-1720*, de Paul Taylor. 1995, p.87. Ambrosius Bosschaert the Elder, Vaso de Rosas. Patrimônio da Galeria Johnny van Haefen, em Londres.

As análises do botânico somam-se ao paradoxo proposto por Ernest Gombrich em que “[...] só um quadro pintado pode registrar um quadro visto na Natureza” (2007, p. 265). O argumento que o historiador da arte desenvolve parte da ideia de que até mesmo na representação do mundo natural, a imagem produzida é resultado de uma seleção, de um processo que mobilizou memórias e experiências do mundo visível nas escolhas do que, do como e para que retratar. Portanto, a pintura também pode estar envolvida por outros quadros vistos sobre aquele mesmo tema. Não é uma cópia do que os olhos vêem; talvez essa seja a explicação para a semelhança com as pinturas holandesas de flores destacada por Huxley, já que essas fazem referência a uma experiência, pois vimos no primeiro capítulo que a mestra de pinturas de aquarelas de North, senhora Magdalen von Fowinkle, era uma holandesa pintora de flores.

Paul Taylor a partir de uma abordagem social sobre as pinturas de flores na Holanda sugeriu que as flores nos séculos XVII e XVIII estavam associadas a “Idade do Ouro da cultura holandesa”, pois, podiam ser resumidas a uma conotação: “opulência”. Para explicar essa importância atribuída às flores, Taylor cita Nicollas van Kampen, que em sua pesquisa destacou que somente os mais ricos poderiam possuir jardins com as flores frequentemente vistas nas pinturas, basta ver o preço das flores nos mercados da época (TAYLOR, 1995, p.2)<sup>104</sup>. Por isso, “o que para um pesquisador do século XX era inocente, bonita e aconchegante coleção particular de flores era, para os holandeses da Idade de Ouro, preservar o luxuoso viver bem.”<sup>105</sup> (Id. Ibidem, p.8). Contudo, Taylor preferiu explorar a conotação religiosa, bíblica das flores, como se elas fossem capazes de transmitir a moral de Deus, pois a natureza “era como a portadora de significados divinos” (Id. Ibidem, p.31). Portanto, sua argumentação é construída com base na forma com que a sociedade se relacionava com a natureza, sobre os sentidos que eram atribuídos a ela e que refletiam nas relações econômicas e na produção artística.

Tratando especialmente sobre as pinturas de Marianne North, Paul Taylor, apesar de abordar um tempo e espaço distinto de North, traz-nos uma contribuição para relacionar a pintura da britânica com os sentidos atribuídos à natureza no seu contexto social. Gombrich destacou que a arte da representação possui uma história longa e complexa que

---

<sup>104</sup> Nicollas van Kampen em sua pesquisa trouxe tabelas que informavam os preços das flores detalhadamente, um documento que Paul Taylor incorpora ao seu livro *Dutch Flowers Painting*.

<sup>105</sup> “what to a twentieth-century viewer are innocent, pretty, homely collection of familiar flowers were, to the Dutch of the Golden Age, the luxurious preserve of the well-to-do.”

“para decifrar o mundo do visível como arte temos de fazer o contrário: mobilizar nossas memórias e nossa experiência das pinturas vistas e testar o *motivo* outra vez, projetando-as experimentalmente contra o panorama emoldurado.” (GOMBRICH, 2007, p.264-65. Grifo nosso).

Por isso, realizamos esse exercício para pensar em como as características do tempo da artista estão presentes na coleção de pinturas da britânica. Para correlacionar as pinturas com a sociedade inglesa e sua apropriação da natureza, os estudos de Keith Thomas também contribuem com as análises sobre pintura de flores na Inglaterra:

Um processo intimamente associado foi o surgimento de luxuosos livros de ilustrações de flores. O desenho botânico teve início como arte prática, destinada a possibilitar aos herbários a identificação das plantas que usavam para seus medicamentos. Entretanto, no século XVII houve uma acentuada tendência a desenhar ou pintar flores, não para uso, como nos herbários, mas simplesmente por sua beleza intrínseca. O período hanoveriano foi muito favorável à pintura de flores, seja como ilustração de belos livros ou para reprodução em estamparias. (THOMAS, 1988, p.269)

A prática de flores nesse período, segundo Thomas, estava associada à prática de jardinagem, portanto, a atividade do plantio de flores possuía algumas características como: o ingrediente social, o fascínio da cidade com os jardins e a dimensão espiritual do jardim. Este era visto como o paraíso. Nesse sentido, ingleses e holandeses compartilhavam da teoria defendida por Paul Taylor, em que a produção artística derivava da relação que a sociedade possuía com a natureza, que nos séculos XVII e XVIII estava associada a questões divinas. Os historiadores também concordam que as flores seguiam certas tendências, uma espécie de moda, “até a década de 1620 as mais premiadas eram os alelis e os cravos. Eles foram superados primeiro pelas tulipas e, depois, a partir de 1680, pelas aurículas. [...] À medida que cada flor saía de moda, perdia seu valor comercial e descia na escala social.” (THOMAS, 1988, p. 276). Thomas acrescentou que além de perderem o valor comercial, também eram retiradas do bom jardim. Como flores e jardinagem para Thomas estavam interligadas em um mesmo processo de sentido, ele conclui que:

Não obstante, mesmo as flores eram plantadas para propósitos humanos. Tal como os animais de estimação, elas eram criadas em condições artificiais por completo aos caprichos em condições artificiais, submetidas por completo aos caprichos do homem. Por isso era inevitável que o próximo passo, para muitas pessoas, seria buscarem satisfação emocional muito além do jardim: na própria natureza selvagem. (THOMAS, 1988, p. 287)

É nesse próximo passo que acreditamos que Marianne North encontrava-se, suas flores não eram representações de cultivos de jardim, pois faziam parte de uma natureza mais diversa e, por esses e outros motivos, ainda não dominada pelo homem. Esse trecho elucida melhor as transformações ocorridas na Inglaterra sobre esse aspecto:

A convicção de que animais e vegetais tinham um sentido religioso e simbólico permaneceu artigo de fé para muitos camponeses da era vitoriana<sup>106</sup>, mas perdeu o apoio dos intelectuais; as pessoas cultas passavam agora a acreditar que o mundo da natureza tinha existência própria e independente, e assim devia ser percebido. (THOMAS, 1988, p.108)

Assim, uma nova relação entre o homem e natureza se estabelecia. Percebê-la como autônoma significava não arrumar a cena, mas retratar o que se vê, com a menor interferência emocional, como destacou Thomas, para que o aspecto selvagem (não dominado) pudesse permanecer na imagem. Sobre a representação de flores, Paul Taylor acrescentou algumas considerações importantes, “o estudo das flores deve deixar claro que este não é tanto uma arte de transcrição, assim como uma arte da ilusão. [...] o pintor nunca viu os buquês por eles pintados, desde então os buquês nunca existiram, e até mesmo se tivessem, o verdadeiro buquê poderia possivelmente passado ter ascendido de uma seleção [...]”<sup>107</sup> (TAYLOR, 1995, p.195) Se aplicarmos essa teoria à figura 10 concordaremos que a cena parece ter sido forjada, já que a presença de frutas e um ovo próximos ao vaso de flores não aparenta ser uma cena formada naturalmente. Entretanto, o argumento de Taylor também evidencia que os pintores costumavam usar outro quadro para servir de vista da natureza, porque não conheciam pessoalmente o que estavam retratando, costumavam criar ilusões, cenas improváveis de serem vistas na natureza. Neste ponto, podemos sugerir que North se distancia desses pintores, pois no relato da viagem ao Brasil a artista nomeia e descreve várias flores e plantas que encontrou pelo caminho, que avistou nos jardins das hospedagens, que foram trazidas até ela, ou seja, ela chegou a conhecê-las. Podemos afirmar tal coisa porque é possível realizar uma checagem dos nomes das plantas que aparecem nas imagens com o relato. Por outro lado, temos que reconhecer que não encontramos a descrição da cena pintada no relato, o que permite compreender que talvez a artista tenha organizado a imagem, já que a pintura possivelmente precedeu a taxonomia.

<sup>106</sup> Conferir Phythiam-Adams, “Rural Culture”.

<sup>107</sup> “The study of the floral still life given above should make it clear that this is not so much an art of transcription, as an art of illusion. [...] the painter never saw the bouquets they painted, since the bouquet never existed, and even if they had, no real bouquet could possibly have been lit so selectively [...]”

Entretanto, as pinturas de flores não são o único tema registrado na coleção de North. Há casos como os descritos por Anthony Huxley que se encaixam no perfil das pinturas holandesas e na teoria de Paul Taylor, mas representam uma pequena percentagem perto do que classificamos como as pinturas de botânica e que foi discutido nesse capítulo. Falta discutir a pintura de paisagem, ou pinturas de botânica que trazem paisagem. É nesse assunto que o estudo sobre coleções em história natural e a história da arte juntas colaboram com a pesquisa, pois discutem menos o visível e mais o invisível das imagens, nos valores que elas adquiriam no espaço e no seu tempo.

Krzysztof Pomian em suas pesquisas sobre os lugares que recebiam coleções destacou que os gabinetes de curiosidade dos séculos XVII e XVIII, especialmente o estudo do gabinete de Pierre Borel (1620-1671), apontou que, mesmo com a ciência moderna e o desenvolvimento do uso de instrumentos destinados a observar: lunetas, triângulos de vidro e microscópio; “ele ainda concebe a natureza como um princípio da variabilidade e diversidade ilimitadas, cujo poder é revelado melhor naquilo que é excepcional, singular ou original.” (POMIAN, 1987, p. 63) O estudo sobre o gabinete de curiosidade de Borel, também mostrou que há um momento na cultura da curiosidade, o catálogo das coisas raras fora interceptado pelos objetos da natureza, porém, ainda se distanciava da observação através de instrumentos e continuava se aproximando da ideia de raridade.

No livro *A História da Arte*, Ernst Gombrich investigou a ruptura da tradição artística, a qual mesmo entre os pintores “naturalistas” todos concordavam que “as obras da antiguidade clássica eram insuperáveis na sua beleza” (GOMBRICH, 2012, p.475), e a finalidade da arte “era fornecer belas coisas às pessoas que as queriam ter e delas desfrutar” (Id. Ibidem, p.475). O que ele observou é que nos anos finais do século XVIII, assim como a Revolução Francesa provocou mudanças na “Era da Razão”, “também nesse tempo se originaram as mudanças nas ideias do homem sobre a arte” (Id. Ibidem, p.476). A primeira mudança refere-se ao estilo, que passou a ser uma preocupação entre os artistas, levando a criação de Academias para a formação dos pintores, consciência que se refletiu até mesmo na sociedade, pois as pessoas passaram a escolher os estilos de suas casas. A segunda alteração relaciona-se com nosso objeto, pois quanto mais o estilo se estabelecia, mais se multiplicavam os temas das pinturas, uma forma do artista causar surpresa. O historiador escreve que “é curioso verificar até que ponto, antes de meados do século XVIII, era raro os artistas se desviarem dos estreitos limites da ilustração, pintarem uma cena de romance ou um episódio

da história medieval ou de seu próprio tempo. Tudo isso mudou rapidamente durante o evoluir da Revolução Francesa.” (Id. Ibidem, p.481)

Sobre as pinturas de paisagem Gombrich destacou que foi “um ramo que tirou grande proveito da nova liberdade do artista em sua escolha de temas”; aqueles que “ganhavam a vida pintando “cenários” de casas de campo, jardins ou panorama pitorescos, não eram considerados verdadeiros artistas” (Id. Ibidem, p.490), mas isso mudou com “espírito romântico”. John Constable (1776-1837), um compatriota de Marianne North, no fim do século XVIII e início do XIX, compartilhando da ideia de pintura paisagística, segundo Gombrich, “tudo o que [ele] queria era ser fiel à própria visão. Ia para o campo fazer esboços do natural e depois desenvolvia-os em seu ateliê.” (Id. Ibidem, p.495). Esse gênero artístico no século XVIII ainda foi tomado pela busca da beleza pictórica, procurando com afinco um motivo pitoresco: digno de ser retratado, como afirmava o historiador da arte. Diferente do conceito de “excepcional” do gabinete de curiosidade, que se assemelha a ideia de exótico em nenhum momento aparece no relato de viagem de Marianne North, em compensação, o termo pitoresco aparece para falar de pessoas, animais e vistas.

Problematizando a ideia de pitoresco nas pinturas da britânica, questionamos sobre o julgamento do que era digno de ser retratado na coleção de North. A experiência dela em campo parece ter sido definidora na avaliação, tendo em vista que o confronto entre o relato da viagem e a pintura apresenta podemos observar correspondência das lembranças, como se a artista fizesse dos quadros uma continuidade das observações que foram feitas e apresentando ao expectador aquilo que ela havia visto de mais particular do animal, da planta, da pessoa ou do lugar. Fazendo daquela cena uma representação pictórica.

Há vários exemplos de correspondência entre o texto e as imagens, principalmente quanto às representações de paisagem. É possível acompanhar o movimento dos pincéis através das palavras da pintora. Sobre o texto de viajantes, Michel Foucault, em *Palavras e as Coisas*, destacou que, “trata-se, em primeiro lugar, da não-distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, da constituição, pois, de uma superfície única e lisa, onde o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito; [...]” (FOUCAULT, 2000, p.54) Essa unidade de linguagem faz com que reconheçamos a importância do olhar, mas sem esquecer que as análises eram feitas por um exercício mental articulando suas experiências à novidade da cena.

Sobre os movimentos artísticos ocorridos no século XIX que podem ter participado do exercício mental que pode ter ajudado a eleger o que retratar na pintura de paisagem de North; trazemos as considerações de Gombrich, que percorreu sobre as Revoluções nas artes que ocorreram nesse período. Os artistas, na Inglaterra, filiavam-se à proposta de John Constable de representar a natureza através do que foi visto e não a imaginação. Já no fim da primeira metade do século XIX, em 1848, novos temas estiveram em voga, retratos de figuras em suas rotinas, por exemplo, camponeses trabalhando na colheita. Segundo o historiador da arte, o nome desse movimento artístico foi dado por Gustave Courbet (1819-77), que abriu uma exposição individual num barraco em Paris em 1855, e intitulou-a de *Le Réalisme*, em que o mestre “queria ser unicamente discípulo da natureza” (GOMBRICH, 2012, p.511). Gombrich destaca que essa mesma preocupação e sinceridade, “fizeram com que um grupo de pintores ingleses enveredasse por um caminho muito diferente” (Id. Ibidem, p. 511), formaram a Irmandade “Pré-Rafaelita”. Esse grupo tentou retomar períodos anteriores a Rafael, em que “eram artífices “sinceros e fiéis à obra de Deus”, e se empenhavam em copiar a natureza sem pensar na glória terrena, mas na glória do Senhor.” (Id. Ibidem, p. 512) Na tese de doutoramento de Lynne Gladston nos tópicos que tratam das relações sociais de Marianne North, a autora destacou a amizade com Barbara Leigh Smith Bodichon. Esta possuía relação com o círculo dos Pré-Rafaelitas incluindo Anna Mary Howitt que pintou Barbara *Bodichon como Boadicea*. Essa informação, assim como foi argumentado por Gladston, aproximava Marianne North do movimento Pré-Rafaelita e trazia uma nova análise sobre as pinturas da britânica.

Gombrich argumentou que esse esforço dos pré-Rafaelitas acabou se tornando uma meta inatingível e levou a uma terceira onda de revolução, ocorrida na França, iniciada por Édouard Manet (1832-83). Os pintores, então, inspirados em Courbet, “concluíram que a pretensão da arte tradicional, de que descobrira o modo de representar a natureza como tal como a vemos, se baseava numa concepção errônea.” (Id. Ibidem, p.512) Isso porque, Courbet lembrava que a maioria dos quadros era feita em estúdios e os artistas se esqueciam de que ao ar livre “existiam contrastes violentos de luz” (GOMBRICH, 2012, p. 513). Manet e seus seguidores “descobriram que, se olhamos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente.” (Id. Ibidem, p. 514)

As transformações na representação de paisagens perpassaram por modificações, principalmente, quanto à apropriação da natureza. Luciana de Lima Martins a partir de suas pesquisas concluiu que,

É convencionalmente aceita, entre historiadores da arte contemporâneos, a identificação de uma significativa mudança, no período entre o final do século XVIII e meados do século XIX, do ideal clássico de paisagem para um modelo de gosto pitoresco, um modelo que era, ele próprio, cada vez mais desafiado pela tendência à pintura paisagística naturalista. Essa última tendência, como é frequentemente dito, favorecia a prática do desenho ao ar livre, um desenvolvimento que deveria ter beneficiado os artistas viajantes, que, até então ocupavam uma posição ambígua. (MARTINS, 2001, p. 134-135)

Essas novas concepções sobre a arte paisagística são fundamentais para entender o modelo artístico seguido por Marianne North. Pois, a maioria das pinturas produzidas pela britânica era feita *in loco*, portanto, as cores compartilhavam da luz natural e eram construídas a partir da observação, favorecendo para que a pintura ocupasse uma posição ambígua devido às possíveis interferências externas. Marianne North também registrou sua experiência:

“era tudo sombra? Ou tudo Luz? Moscas e vespinhas que gostavam de produtos químicos estavam ansiosos para verificar de que eram feitas as minhas cores e levavam vários matizes para o meu céu molhado, produzindo efeitos espantosos mas não artísticos.” (NORTH, 2001, p.112)

Luciana Martins relembra também que, o reconhecimento da arte paisagística só veio mais tarde, pois a natureza era considerada um dos temas menos valorizados em termos estéticos, apesar de ser vastamente praticada por pintores a óleo e aquarelistas. Entretanto, as pinturas paisagísticas feitas *in loco* começaram a ser valorizadas devido à semelhança com a natureza que estava presente nos quadros. Anne Lyles esclarece que

Nas teorias artísticas, a cor tem sido frequentemente associado à verossimilhança, e a imitação do real. Em particular, tem havido um duradouro debate, originado na Itália do século XVI sobre os méritos relativos ao desenho e ao projeto (*disegno*), por um lado, a cor (*colore*) por outro. De acordo com esse debate, *disegno* era associado à invenção, com o conceito ou ideia originando-se da mente do artista, ao passo que *colore* era equiparado à natureza e ao mundo real, sua diversidade, variedade e, acima de tudo, sua particularidade. (LYLES, 1997, p. 21)

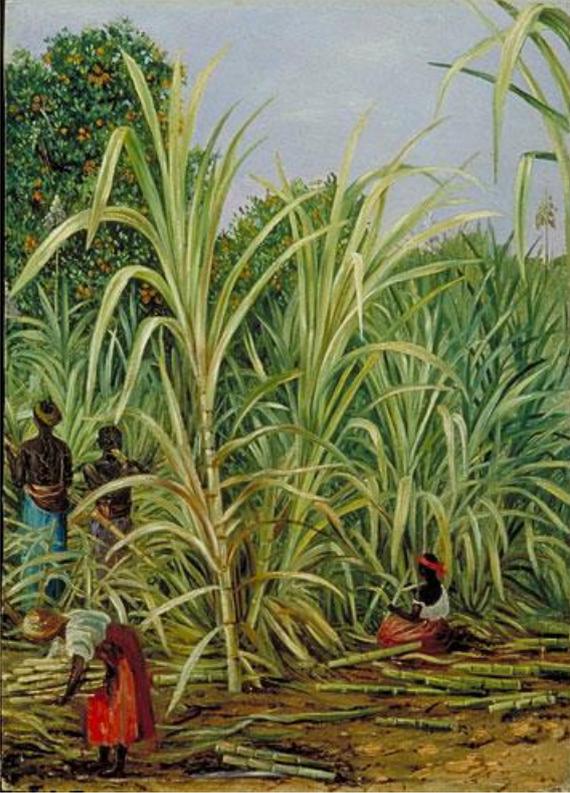
Essa supervalorização da cor que se associa a verossimilhança é fundamental para compreendermos o trabalho de Marianne North. A escolha pela pintura a óleo, mesmo com dificuldade de transporte do material por causa do trabalho itinerante, foi uma técnica que

North não abriu mão. Segundo Eleonor Hasler, responsável pelo atelier de restauração das pinturas da Galeria, como já apresentado no capítulo I, a artista priorizava as cores e formas observadas no local. A restauradora ainda destacou que com a restauração foi possível recuperar informações contidas no verso da pintura. Entre elas estava a sinalização e a referência de cores, sugerindo que a artista pretendia terminar a pintura afastada de seu modelo. Esses detalhes confirmam a preocupação de North em usar da *colore* e do *disegno* do exemplar e não a sua imaginação.

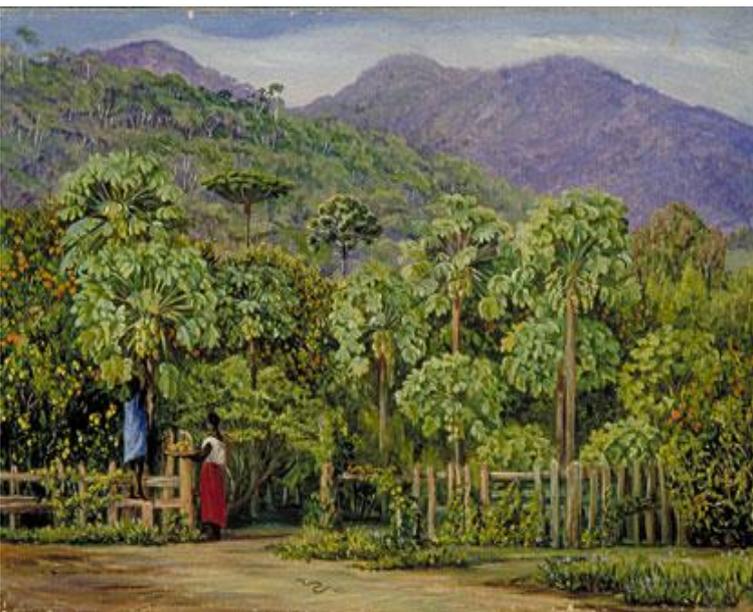
Já nos quadros que aparecem pessoas não parece ter tido como objetivo um estudo etnográfico. As cenas faziam parte das suas lembranças, como a descrição das negras no mercado de Pernambuco, após seu navio ancorar no largo, assim como os negros de Morro Velho e outros que encontrou pela viagem. Pois, a eles a artista por diversas vezes fez mais do que uma descrição, ofereceu a oportunidade de retirá-los do anonimato ao escrever seus nomes, diferente de outros que ela encontrou pelo caminho e fazia referência à profissão, à nacionalidade, ao gênero ou à idade; poucos foram chamados pelo nome. Esse tratamento diferenciado também pode ser percebido na pintura, já que dentre os quadros analisados encontramos apenas os negros. Um diagnóstico importante destas pinturas é que os negros apareciam incluídos na paisagem e realizando alguma tarefa, e assim como em seu relato não foi identificado sofrimento para os escravos, a britânica deixa isso claro no trecho: “é um erro pensar que os escravos não são bem tratados; em todos os lugares eu os vejo sendo mimados como mimamos animais de estimação, e em geral está sempre sorrindo e cantando.” (NORTH, 2001, p. 72). Deste modo, ao ocorrer o encontro de uma cultura abolicionista e outra escravocrata, percebemos que alguns preceitos de Marianne North foram relativizados, demonstrando que ao cruzar a fronteira a artista criou certa empatia com a realidade local, compreendendo a necessidade do lugar e refletindo menos a partir dos seus preceitos, mas claro que com ressalvas, pois alguns preconceitos foram reproduzidos, como a crítica a falta de ambição ou de pensamento sobre o futuro por parte dos negros, explicando assim a condição continuada de escravidão e de trabalhador braçal.

Essa aparição segundo as atividades normais para aquelas pessoas como mostrado nas figuras 12 e 13, se assemelham a proposta de Realismo de Courbet e seus seguidores parisienses. Sendo assim, eles não possuem formas tão bem delineadas e os detalhes se perdem porque a valorização é no todo e não na parte. Mas a presença deles torna-se curiosa, principalmente, quando confrontada com ideia de escravismo da britânica:

Era uma sensação esquisita, viver em uma colônia inglesa que possuía escravos; mas essa companhia [Morro Velho] existia desde antes das leis da escravatura, e, como outras, foi considerada exceção. Até onde eu conseguia ver, as pessoas pareciam tão contentes quanto os negros libertos na Jamaica, e graças às novas regulamentações brasileiras, eles tinham a felicidade de poderem comprar a si mesmos por um preço fixo, se conseguissem economizar dinheiro suficiente. (NORTH, 2001, p. 88)



**Fig. 12-** (045) Colheita de cana-de açúcar em MG, Brasil



**Fig.13-**(091) Árvores de mamão no Brasil

A hipótese que levantamos com esse exercício de confronto entre relato de viagem e as pinturas de Marianne North é que a artista pintou não apenas o que viu, como se fizesse do seu pincel o click da máquina fotográfica, mas registrou aquilo que de alguma forma ela criou empatia, a partir da experiência da alteridade, ou seja, do encontro com o outro. A representação de pessoas também pode ser abordada através da perspectiva do pitoresco, pois fisionomias, vestimentas, agregam detalhes à paisagem e ao objeto que se tenta reproduzir. Apesar da presença do diferente que aproxima da ideia de exotismo, o pictórico se ocupa das funções comuns da vida e, segundo o geógrafo Guilherme Simões Gomes Júnior, “agrada quando se trata da exata imitação da natureza” (GOMES, 2011, p.116). Diferente de uma crítica inflexível ao escravismo, que pode ser encontrada em outros textos de viajantes, no relato de North os registros são brandos e algumas vezes ela discorda que o escravismo seja um completo erro. No trecho a seguir podemos perceber essa ideia,

Teria sido melhor, talvez, se nossos antigos legisladores não estivessem tão apressados e tão desencaminhados pela ideia absurda de “um homem e um irmão”. Eu gostaria que algumas das boas donas-de-casa inglesas que acreditam nesse dogma experimentassem essas queridas criaturas como seus únicos empregados. (NORTH, 2001, p.72)

Nesse sentido, para uma inglesa que não estava acostumada a conviver com o escravismo, pois a autobiografia da artista não relata nada sobre o uso de mão de obra africana pela família, sugere que ela introduziu rápido o novo costume. Porém, é importante destacar que não se trata de uma desvalorização do negro, como se o sujeito merecesse ser escravizado, está relacionado à comodidade de ser servida, de ter alguém a sua disposição, e o fato de ainda serem figuras curiosas. Sobre esse contato com o outro fazemos uso do conceito de “zonas de contato” de Mary Louise Pratt, que foi utilizado nas análises da historiadora sobre viajantes na América. Pratt afirmou que o termo foi criado na

Tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por discontinuidades históricas e geográficas, cujas trajetórias agora se cruzam. [...] Uma “perspectiva de contato” põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. [...] não em termos da separação ou segregação, mas em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder<sup>108</sup>. (PRATT, 1999, p. 32)

---

<sup>108</sup> Mary Louise Pratt afirmou ter desenvolvido este argumento mais extensivamente em “Linguistic Utopias”, em Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant e Colin McCabe (org.) *The Linguistics of Writing*, Manchester U. P., 1987, pp. 49-66

A possibilidade de constituição dos sujeitos nas e pelas relações como apontou Pratt contribui com nossas análises porque tenta eliminar a ideia do olhar do viajante sobre o visitado que aponta críticas e por isso não se deixa afetar. A análise que fazemos sobre a pintura de Marianne North e seu relato da viagem ao Brasil mostra que a artista, ao fazer sua seleção do que pintar, foi além do que viu, não porque falseou a imagem, mas porque ao fazer registros da paisagem, das pessoas, da vegetação e dos animais; se sensibilizou através da experiência da alteridade, portanto, a coleção não foi construída puramente em cima do olhar coletor e colonizador. Uma passagem que deixa isso mais claro é quando a britânica relata o mal-estar da amiga durante a viagem, filha do Sr. Gordon que convidou Marianne para a viagem às Minas Gerais. Ela escreveu:

Foi tantalizante não parar para examinar todas essas maravilhas, mas o tempo era precioso e minha amiga estava sofrendo, e nossa noite seguinte por trás das cortinas de uma alcova em um quarto cheio de correntes de ar após nos encharcarmos o dia todo não a deixou melhor. A terceira manhã a encontrou sem voz, mas ela estava decidida a chegar em casa naquela noite, embora fosse necessário cavalgar 40 milhas; [...] A viagem foi cansativa, pois estávamos todos preocupados com aquela que geralmente era a alma de nosso grupo. (NORTH, 2001, p.84)

A preocupação de Marianne North com a amiga demonstra que completar a coleção não estava acima de tudo. A sensibilidade com as pessoas só não se sobrepunha aquela empregada para descrever a natureza, que após ser pintada virava objeto de apreciação e conhecimento das paisagens que não poderiam ser transportadas. Assim, Marianne North continuava a explorar o espaço fazendo descrições do que era tipicamente encontrado no Brasil, foi o caso de Morro Velho.

A cecrópia ou árvore-trombeta era sempre a que mais se destacava na floresta, com suas enormes folhas em forma de castanha da Índia e farras de branco, brotos novos cor-de-rosa e talos ocos, nos quais um tipo de formiga preguiçosa encontrava uma casa pronta, com vários andares<sup>109</sup>. O mais desajeitado de todos os animais, a preguiça, também passava sua vida monótona nos galhos, comendo vagarosamente os brotos novos e abraçando-os com seus pés de gancho, preferindo se pendurar e dormir de cabeça para baixo. (NORTH, 2001, p.73-74)

---

<sup>109</sup> A *Cecropia pachystachya*, também chamada de embaúva, embaúba, ou árvore-da-preguiça.



**Fig. 14-** (823) Vista do Pão de Açúcar, a partir do Aqueduto Road, Rio Janeiro

Sobre esse quadro, figura 14, Michelle Payne no livro *Marianne North: a very intrepid painter*, ao tratar das técnicas para pintar de North descobertas durante o processo de restauração das pinturas destacou que era comum encontrar notas no verso das telas, como foi encontrado na pintura 823,

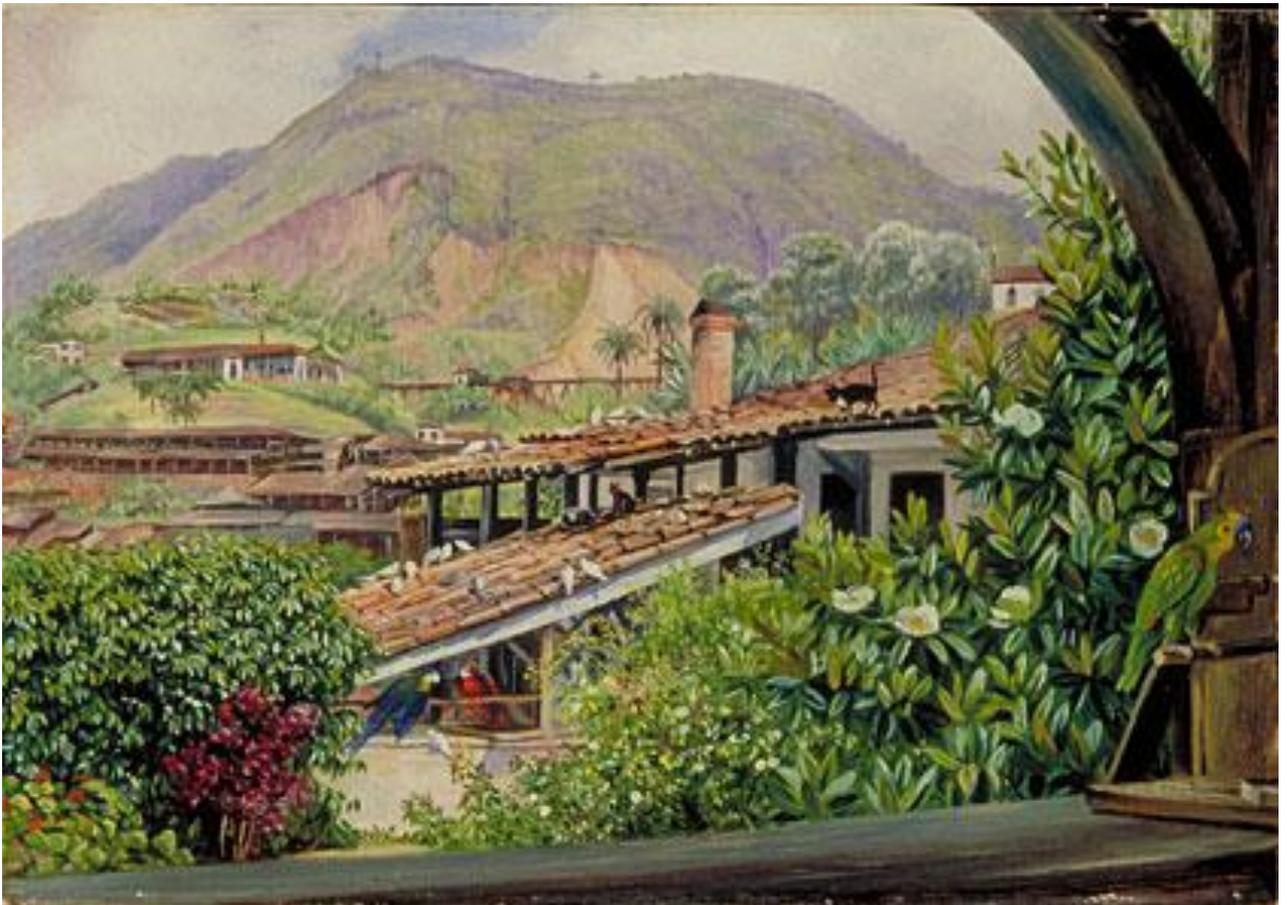
As notas às vezes se relacionam com as cores para usar no trabalho final da pintura, mas outras descrições mais pessoais também foram encontradas. Uma delas foi um escrito com descrição de uma preguiça. Embora a preguiça seja um pequeno ponto na pintura, as notas de Marianne, registram os movimentos do bicho preguiça, o que ele comia, e revelava o seu fascínio. (PAYNE, 2011, p. 94)

Conectando as informações podemos propor que as notas identificadas na pintura 823 pelo restaurador e apresentado por Payne, são bastante parecidas com aquelas que aparecem no relato de viagem. A irmã Janet Catherine Symonds, quem ajudou a organizar o relato de viagem de Marianne North, escreveu que o livro foi escrito após a irmã finalizar as viagens, mas também se tem notícia de que era um costume de North levar um caderno de anotações por onde ela fosse. Não sabemos ao certo o que veio primeiro, se a nota ou o texto, menos ainda, pode-se confirmar que o texto antecedeu a imagem, pois a artista, em seu relato de viagem, mantém como característica a sensação de lembranças. Não há uma preocupação de

falar sobre suas anotações nem de falar sobre o momento da produção dos quadros, o que podia ajudar a esclarecer a dúvida do que vem primeiro. Entretanto, também não se pode afirmar que ela tenha construído as lembranças a partir dos quadros, pois ela é bastante cuidadosa com a questão espacial, de onde ela encontrou cada tipo de flor, animal, planta e pessoas; características que os quadros não representam por completo.

Outro exemplo de confronto entre texto e imagem é a figura 15. Através da descrição podemos acompanhar a cena com os pincéis e as palavras. Vejamos:

Eram duas araras (como elas se chamavam), uma azul com peito amarelo, a outra vermelha e verde. Esta era chamada de “Prefeito” e era muito mansa; gostava muito de Pedro, o escravo mais velho da casa, e o deixava fazer o que quisesse com ela. Ela também gostava muito de um dos gatos e os dois estranhos amigos costumavam ficar enroscados ao sol por horas, um coçando a cabeça do outro. De vez em quando saía uma briga quando um deles punha muito entusiasmo [...] E havia três papagaios verdes, com testas azuis e coletes amarelos e manchas rosas nas asas, que eram extremamente falantes e cantavam e dançavam no estilo dos negros; ninguém passava por esses pássaros sem uma conversa. Inúmeros pombos e rolas e um pavão que trepava em uma certa árvore às seis horas regularmente toda tarde, anunciando sua chegada [...]. (NORTH, 2001, p. 86)



**Fig.15-** (095) Vista das obras na mina de ouro da varanda de Morro Velho, no Brasil.

A forma como Marianne constrói sua descrição e a comparação com o quadro (fig. 15) demonstra que o texto não parece ter sido construído a partir da imagem. Porém, a pintura traz informações que satisfazem o que foi descrito pela pintora - os pombos, as araras, os papagaios, os gatos, etc. Isso caminha com a discussão que apresentamos de que o quadro não é um retrato do que ela viu, mas representa aquilo que ela selecionou como digno de ser retratado, acrescentando a essa proposta que, ao tratar da paisagem, Marianne North era fiel ao modo de vida estabelecido naquele local, ela não acrescenta espécimes diferentes para enriquecer a pintura, é como se estivesse retratando a rotina do local; significando o que é próprio do lugar, ou ainda, pitoresco.

A partir desse confronto entre texto e imagem que apresentamos, podemos sugerir então, que Marianne North através das pinturas pretendia formar uma coleção que ajudasse no estudo de plantas tropicais, mas que foi além do previsto. Também colecionou pinturas de paisagens pitorescas que estavam em concordância com seu tempo sobre as discussões de estilos artísticos e expôs um acervo de lembranças produzidas a partir da experiência da alteridade, ou seja, do seu trabalho de campo. Onde o encontro com o outro, com a paisagem, com a vegetação, com o animal, foi preservado através do quadro e das suas anotações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos nossa pesquisa propomos como objetivo, desenvolver a problemática que se referia à relação da personagem e sua obra com o meio social que as cercavam, e, de como isso refletiu nas pinturas. E, por se tratar de um objeto que emergia de um entre lugar, a análise também teve que permutar por teorias e metodologias para compreendê-lo, não realizamos uma análise necessariamente interdisciplinar, mas, deixamos de nos filiar a um campo para aprofundar na fluidez das fronteiras das experimentações de Marianne North na arte e na ciência.

A situação a margem da obra artística de Marianne North identificada por John Dickenson provocada pela dificuldade de se separar a arte da ciência, parecia ser a primeira barreira tênue para se superar. Por isso, nos afastamos da dicotomia entre as áreas, para aprofundar na fluidez da fronteira, argumentando que a permeabilidade colaborava para que o trabalho de North não pudesse ser considerado um fruto do meio ou obra de genialidade, mas da combinação da experiência do indivíduo com o coletivo no seu tempo, tanto aquelas vividas no seu país de origem quanto nos locais visitados. Essa linha de pensamento abriu um novo olhar sobre a experiência de campo da britânica em terras brasileiras, por isso, abordamos a influência do experimento na composição da pintura, através do exercício de confronto do texto com a imagem.

Durante o trabalho percebemos que a autobiografia de Marianne North não deveria servir apenas como fonte de informações, mas também ser analisada. Compreendemos que a forma de apresentar os fatos, a seleção do que narrar, a citação de nomes e as omissões eram parte da construção de um texto autobiográfico e estava em harmonia com a subjetividade da autora. A linguagem era a expressão da relação do sujeito com as coisas no seu tempo, ou seja, a relação da artista com a arte, a viagem e a ciência botânica. Por isso, não fizemos uma discussão psicanalítica, mas identificamos através das informações os primeiros contatos da britânica com as técnicas artísticas, a ciência botânica e sua rede de sociabilidade; aspectos que foram importantes para formar o repertório de North. Articulamos, pois, as informações contidas na autobiografia e nas bibliografias secundárias com a obra artística, ou seja, com as escolhas de técnicas, de estilo e de temas apresentados nos quadros de North. Tratando assim, da participação do personagem não a partir da genialidade ou fruto do meio, mas da experiência de tempo, através das relações sociais.

A ideia da relação ainda esteve presente para pensar o local de recebimento da coleção de pinturas, questionando a presença da obra artística de uma amadora em um espaço destinado ao conhecimento científico. Reconhecemos que a amizade de Marianne North com o diretor do Jardim Botânico Real, em Kew, e a condição econômica de North para custear a construção foram importantes para facilitar a instalação da galeria, porém, não foram determinantes. Por isso, nosso trabalho visou contribuir com uma análise que relacionava as imagens com as expectativas e estilos de pensamento do coletivo no período; argumentando que o valor da coleção foi atribuído pela comunidade e ia além da beleza estética, mas agregava interesses de domínio imperial inglês no século XIX, principalmente, através de acumulação de conhecimento a saber. Possuindo como centro articulador o jardim, ou melhor, os gestores do jardim que ao longo do tempo transformaram o espaço e, conseqüentemente, a função do lugar na sociedade, de acordo também com os contextos sociais e políticos da época.

Por último, foi preciso compreender a representação da natureza escolhida por Marianne North. Os objetivos que a artista esperava alcançar através da imagem e aqueles que apareceram como indícios, como: a fidelidade da visão em contraste com a pintura feita *in loco*; a união entre estética, paisagem e botânica; as vistas ou ilusões da natureza; o julgamento do pitoresco no mundo natural: digno de ser retratado; e por fim a experiência da alteridade que ao mesmo tempo em que evidenciava as diferenças também causava empatia pelo desconhecido.

Portanto, esse estudo esteve focado na compreensão do desenvolvimento da produção artística de Marianne North com base em três eixos norteadores: repertório do personagem, local de recebimento da coleção e o olhar da artista sobre a natureza brasileira. Sugerindo como percurso de análise relacionar aspectos da obra artística com o seu tempo e espaço.

## REFERÊNCIA DE FONTES

As pinturas selecionadas para análise e para ilustração foram retiradas do site oficial do *Kew Gardens*, onde encontramos a digitalização dos quadros expostos na galeria. A numeração entre parêntese corresponde a mesma utilizada no Guia Oficial da Galeria, ela foi mantida no trabalho de digitalização e aqui nesta pesquisa. Disponível online em: <http://www.kew.org/mng/gallery/index.html>

1879-1896, Cartas de Marianne North. Surrey: MN/1/4: Kew. In: The Royal Botanical Gardens, Kew. Arquivo e biblioteca.

1882-1938: M/N/2/3 Cartas de North Gallery. In: The Royal Botanical Gardens, Kew. Arquivo e biblioteca.

Galeria North 1879-1896 MF. Surrey: The Royal Botanical Gardens, Kew. Arquivo e biblioteca.

HOOKE, W. J.; PRAIN, D.; STAFF, O. *Curtis's Botanical Magazine*. Vol. 75. 1849. Disponível online em: <https://books.google.com.br/books?id=wwXAAAAYAAJ&pg=RA3-PA4459&lpg=RA3-PA4459&dq=por+que+a+amherstia+nobilis+foi+importante&source=bl&ots=3QrCRNPOdR&sig=7UB0l5xAbnKPyRNcBIMV7lHEyv4&hl=pt-BR&sa=X&ei=1gOzVNqoO8HaggSxn4CADg&ved=0CC0Q6AEwAw#v=onepage&q=por%20que%20a%20amherstia%20nobilis%20foi%20importante&f=false>

HEMSLEY, Willian Botting. *Descriptive Catalogue: The Gallery of Marianne North's paintings of Plants and their Homes*. Londres: Royal Gardens Kew, 1886. Disponível online em <https://archive.org/stream/gallerymarianne00kewgoog#page/n8/mode/2up>

Jornal *Gardens Chronicle* edição de 10 junho de 1882, p. 673-674. Disponível online em <http://www.biodiversitylibrary.org/item/82584#page/785/mode/1up>

NORTH, Marianne. ADDINGTON SYMONDS, John (org.). *Recollections of a happy life, being the autobiography of Marianne North*. Volume I. Londres & Nova York: Macmillan & Co. 1894a. Disponível online em: <http://archive.org/stream/recollectionsofh01nortuoft#page/n3/mode/2up>

NORTH, Marianne. ADDINGTON SYMONDS, John (org.). *Recollections of a happy life, being the autobiography of Marianne North*. Volume II. Londres & Nova York: Macmillan & Co. 1894b. Disponível online em: <https://archive.org/stream/recollectionsofh02nortuoft#page/n9/mode/2up>

NORTH, Marianne. ADDINGTON SYMONDS, John (org.). *Some Further Recollections of A happy life: selected from the journals of Marianne North*. Londres & Nova York: Macmillan & Co. 1893. Disponível online em: <http://archive.org/stream/somefurtherrecol00nortiala#page/n9/mode/2up>

NORTH, Marianne. "Autobiografia e Viagem ao Brasil". In: GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida (orgs.). *Lembranças de uma vida feliz*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Monica. A Monumental Autobiography: Marianne North's Gallery at Kew Gardens. In: *LIMINA: um jornal de estudos históricos e culturais*. Austrália: Universidade de Western, v. 9, 2003. p. 59-77. Disponível em [http://www.archive.limina.arts.uwa.edu.au/\\_data/page/186577/4Anderson.pdf](http://www.archive.limina.arts.uwa.edu.au/_data/page/186577/4Anderson.pdf)

BANDEIRA, Julio. *A viagem ao Brasil de Marianne North (1872-1873)*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. 2ª ed. São Paulo: Metalivros. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sérgio Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETHELL, Leslie. A presença britânica no Império nos Trópicos. In: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, no 1, jan/jun. 2009. pp. 53-66.

CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 05, n. 11, São Paulo, Jan./Apr. 1991. p. 173-191

COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível online em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão (orgs.). *Ludwik Fleck estilos de pensamento na ciência*. Belo Horizonte: Fino Trato, 2012.

DESMOND, Ray. *The History of The Royal Botanic Gardens Kew*. Richmond: Kew Publishing, 2007.

DESMOND, Ray. *Sir Joseph Hooker: Traveller and plant collector*. Inglaterra: Antique Collectors' Club, 1999.

DETTELBACH, Michael. Measurement, Mapping, and Sensibility in the Work of Alexander von Humboldt. *Stud. Hist. Phil. Biol. & Biomed. Sci.*, Vol. 30, No. 4, 1999, pp. 473-504. Disponível online em: [www.elsevier.com/locate/shpsc](http://www.elsevier.com/locate/shpsc)

DETTELBECH, Michael. Global physics and aesthetic empire: Humboldt's Physical portrait of the tropics. In: D. P. Miller e P. H. Reill (orgs.), *Vision of empire: voyages, botany and representations of nature*. Cambridge: Universidade de Cambridge, 1996. pp. 258-292

DICKENSON, John. Marianne North: uma naturalista do século dezenove no Brasil? *Cadernos Pagu*, v.15, n. 7, jul-dez/2000. p. 145-164.

DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ELIAS, Nobert. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. RJ, Jorge Zahar Editor, 2000.

FARRELLY, Lorraine. *Fundamentos de Arquitetura*. 2ª Ed. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman. 2014. Disponível online em: [https://books.google.com.br/books?id=QISaAgAAQBAJ&pg=PA15&dq=Lorraine+Farrelly,+em+seu+livro+Fundamentos+da+Arquitetura&hl=pt-BR&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=QISaAgAAQBAJ&pg=PA15&dq=Lorraine+Farrelly,+em+seu+livro+Fundamentos+da+Arquitetura&hl=pt-BR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

FELIPPE, Gil; ZAIDAN, Lilian Penteadó. *Do Éden ao Éden: jardins botânicos e a aventura das plantas*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

FLANAGAN, Marilyn Ward and John. Portraying plants: illustrations collections at the Royal Botanic Gardens, Kew. *Art Libraries Journal*, nº28, v.2, 2003. p. 22-28.

FLECK, Ludwik. *Gênese e desenvolvimento de um fato científico*. Belo Horizonte: Fabrefactum, 2010.

FORD, Brian J. *Images of science. A history of scientific illustration*. Londres: The British Library, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª Edição. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 29ª Edição. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa. Florianópolis: *Estudos Feministas*, v. 16, n. 3, set-dez/2008. pp.1031-1045.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. Introdução e estudo crítico. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001. pp. 9- 41.

GESTEIRA, Heloisa M. O Recife Holandês: História Natural e colonização neerlandesa (1624-1654). *Revista da SBHC*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, jan./ jun. 2004. pp. 6-21.

GINZBURG, Carlo. *O Fio e Os Rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 7-36

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira. Nove Reflexões sobre a distancia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp.85-103 e 139-175.

GLADSTON, Lynne Helen. *The hybrid work of Marianne North in the context of nineteenth-century visual practice(s)*. Nottingham: University of Nottingham. (PhD thesis), 2012. Disponível em: <http://etheses.nottingham.ac.uk/2653/> Tese defendida em School of Modern Languages and Cultures.

GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e Ilusão um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. *História Geral da Arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte da comunicação social*. Porto Alegre: Bookman, 2012b.

GOMES, Guilherme Simões J. Arte, da paisagem e viagem pitoresca: Romantismos entre academia e mercado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 27, n 79, junho/2012. pp. 107-123.

GRAHAM-DIXON, Andrew. *A History of British Art*. Los Angeles: University of California Press & BBC, 1999.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Para escrever o passado como História: o IHGB e a Sociedade dos Antiquários do Norte. In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio Augusto Passos (orgs.). *Ciência, Civilização e Impérios nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Access Editora, 2001. p. 1-28.

HADJINICOLAOU, Nico. *La Producción artística frente a sus significados*. Trad. Uxoia Doyhamboure & Óscar Baruhona. México: Siglo Veintiuno, 1981.

HADJINICOLAOU, Nico. *História da arte e movimentos sociais*. Tradução António José Massano. Lisboa: Edições 70. 1973.

HAUSER, Arnold. O romantismo alemão e o Ocidente. In: \_\_\_\_\_. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, pp. 817-877.

HENRIQUES, Mendo Castro. As paisagens da utopia. In: *Anais do Congresso Jardins do Mundo*. Madeira - Funchal, 11 de Maio de 2007. pp. 1- 9. Disponível para download em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fworks.bepress.com%2Fcontext%2Fmch%2Farticle%2F1009%2Ftype%2Fnative%2Fviewcontent&ei=iQijVZuFMoGRwgTY5KuQBQ&usq=AfQjCNFlgTz94M29YLyFam3vQA7u1KBQyA&sig2=npKoHE3Kz5NzBirRjf2kdQ&bvm=bv.97653015,d.Y2I>

HOOKER, Joseph Dalton. Prefácio. In: HEMSLEY, Willian Botting. *Descriptive Catalogue: The Gallery of Marianne North's paintings of Plants and their Homes*. Londres: Royal Gardens Kew, 1886. Disponível online em <https://archive.org/stream/gallerymarianne00kewgoog#page/n8/mode/2up>

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 33-62.

HUXLEY, Anthony. Introdução. In: NORTH, Marianne. *A vision of the Eden: the life and work of Marianne North*. Londres: HMSO, 1993.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções (1789-1848)*. São Paulo: Paz e Terra, 25ª ed., 2012.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro Paz e Terra, 17ª ed., 2014.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: \_\_\_\_\_. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 11-31.

JOLY, Martine. A análise da imagem: desafios e métodos. In: *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996, pp.41-68

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Eduerj, Contraponto, 1999. pp. 49- 110.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006. pp. 133-146.

KURY, Lorelai B. As artes da imitação nas viagens científicas do século XIX. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (Org.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo/Rio de Janeiro: Via Lettera/Mast, 2008. p. 321-333.

KURY, Lorelai. *Histoire naturelle et voyages scientifiques (1780-1830)*. Paris: L'Harmattan, 2001.

KURY, Lorelai. Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810). *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, vol. 11 (suplemento 1), 2004. pp.109-29.

KURY, Lorelai. Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato de viagem. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 2001. pp. 863-880.

KURY, Lorelai; CAMENIETZKI, Carlos Ziller. Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa Moderna. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: v. 29, p. 56-85, 1997. Disponível online em

<http://www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=MHN&pagfis=15847&pesq=&url=http://docvirt.com/docreader.net>

LATOURE, Bruno. “postface – Transmettre la syphilis. Partager l’objectif”. In: FLECK, L. *Genèse et développement d’un fait scientifique*. Edition Flammarion, 2008.

LATOURE, Bruno. *Ciência em Ação*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Mulheres viajantes no século XIX. *Cadernos Pagu*, Campinas/UNICAMP, n.15, 2000. p. 129-143.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Resenha do livro: O Rio de Janeiro dos viajantes (o olhar britânico 1800-1850), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, 207 pp. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. 44, nº 1, p. 239-241.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz Montaigne, Schlegel, Kafka*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

LIMA, Valéria. J.B. *Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

LYLES, Anne. The transformation of the British Landscape watercolour 1750-1805. In: HAMLIN, Robin; LYLES, Anne. *British Watercolours from the oppé collection*. Londres: Tate Gallery Publishing, 1997. pp.19-31

LYLES, Anne; WILTON, Andrew. *The Great Age of British Watercolours 1750-1880*. Londres: Royal Academy of Arts, 1993.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes. (o olhar britânico 1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, n.45, v. 23, 2003. P. 11-36.

MILLER, David Philip. Introduction. In: MILLER, David Philip; REILL, Peter Hans (orgs.). *Vision of empire: voyages, botany and representations of nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 1-18.

MILLER, David Philip. Joseph Banks, empire, and “centers of calculation” in late Hanoverian London. In: In: MILLER, David Philip; REILL, Peter Hans (orgs.). *Vision of empire: voyages, botany and representations of nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. pp. 21-37.

MONTEIRO, Maria da Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta, e a louca. In: *Fragmentos*, vol.8, nº 1, Florianópolis, jul – dez, 1998. pp. 61- 71. Disponível online em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>. Acessado em 07 de janeiro de 2015.

MURARI, Luciana. *Brasil ficção geográfica: ciência e nacionalidade no país D'os Sertões*. São Paulo: Annablume, 2007.

NORTH, Marianne. *Lembranças de uma vida feliz*. GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida (orgs.) Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. O Jardim Botânico do Rio de Janeiro e as paisagens da corte. In: KURY, L.; GESTEIRA, H. (orgs.) *Ensaio de história das ciências no Brasil: das Luzes à nação independente*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 65-83

OLIVEIRA, Ricardo Lourenço; CONDURU, Roberto. Nas frestas entre a ciência e a arte: uma série de ilustrações de barbeiros do Instituto Oswaldo Cruz. *História, Ciência, Saúde - Manguinhos*, vol.11, n.2, p. 335-384, maio- ago, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: \_\_\_\_\_. *Significados nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 47-87.

PAYNE, Michelle. *Marianne North: a very intrepid painter*. Richmond: Kew Publishing Royal Botanic Gardens, 2011.

PESTRE, Dominique. Por uma Nova História Social e Cultural das Ciências: Novas definições, novos objetos, novas abordagens. *Cadernos I.G./Unicamp*, 6 (1), pp. 3-55

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs e curieux: Paris, Venise – XVIe XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1987.

PONSONBY, Laura. Introdução. In: NORTH, M. *Abundant beauty: the adventurous travels of Marianne North, botanical artist*. Vancouver: Greystone Books, 2010.

PORTOCARREIRO, Vera (org.). *Filosofia, História e Sociologia das ciências I: abordagens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1994.

RICOTTA, Lúcia. *Natureza, Ciência e Estética em Alexandre Von Humboldt*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

RÜSEN, Jorn. *Razão Histórica: teoria da história, fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.

REIS, José Carlos. *A História entre a Filosofia e a Ciência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RICOUER, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2007.

ROSSI, PAOLO. *A Ciência e a Filosofia dos Modernos*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

RUSSEL-WOOD, A. J. *Um mundo em movimento: os portugueses na Ásia, África e América (1415 – 1808)*. Lisboa: Difel, 1998.

RUSSEL, Roslyn. *Travel Writers, Museums and Reflections of Empire 1770-1901*. Tese de doutoramento - Australian Defence Force Academy. Camberra: The University of New South Wales – UNSW, 2011. Disponível online em [http://www.unsworks.unsw.edu.au/primo\\_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=UNSWORKS&docId=unsworks\\_10108&fromSitemap=1&afterPDS=true](http://www.unsworks.unsw.edu.au/primo_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=UNSWORKS&docId=unsworks_10108&fromSitemap=1&afterPDS=true)

RYALL, Anka. The World According to Marianne North, a Nineteenth-Century Female Linnaean. In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, vol. 29, n. 1 & 2, 2008.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. A concepção Kantiana da experiência estética: novidade, tensões e equilíbrios. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.33, n.2, p.35-76, 2010.

SHEFFIELD, Suzanne Le-May. *Reveling new worlds: three victorian women naturalists*. London: Routledge, 2001.

SMITH, PAMELA; FINDLEN, Paula (orgs.). *Merchants & Marvels: commerce, Science, and art in early modern Europe*. Londres: Routledge, 2002.

SOUZA, Rafael de Freitas e. Representação contra o Diretor da Saint John d'el Rey Mining Company, Limited (Morro Velho) 1861. In: *Varia História*, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, Junho de 2012. pp. 423-437. Acessado em 20 de Janeiro de 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752012000100019>.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. SP: Cia das Letras, 1990.

SYMONDS, Janet C. Posfácio. In: NORTH, M. *Lembranças de uma vida feliz*. GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida (orgs.). Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001.

SYMONDS, Janet C. Prefácio. In: ADDINGTON SYMONDS, John (org.). *Recollections of a happy life, being the autobiography of Marianne North*. Volume I. Londres & Nova York: Macmillan & Co. 1894a. Disponível online em: <http://archive.org/stream/recollectionsofh01nortuoft#page/n3/mode/2up>

TAYLOR, Paul. *Dutch Flower Paintings 1600-1720*. Londres: Universidade de Yale, 1995.

TEIXEIRA, Anísio. Educar para o equilíbrio da sociedade. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília, v.55, n.122, abr./jun. 1971. p.191-196. Disponível online em: <http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/educar.html>.

THOMAS, Keith. *O Homem e o mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. Historiografia e História da Ciência. Escritos. *Revista do Centro de Pesquisa Rui Barbosa*. Ano 1, nº1, 2007. p. 111-158

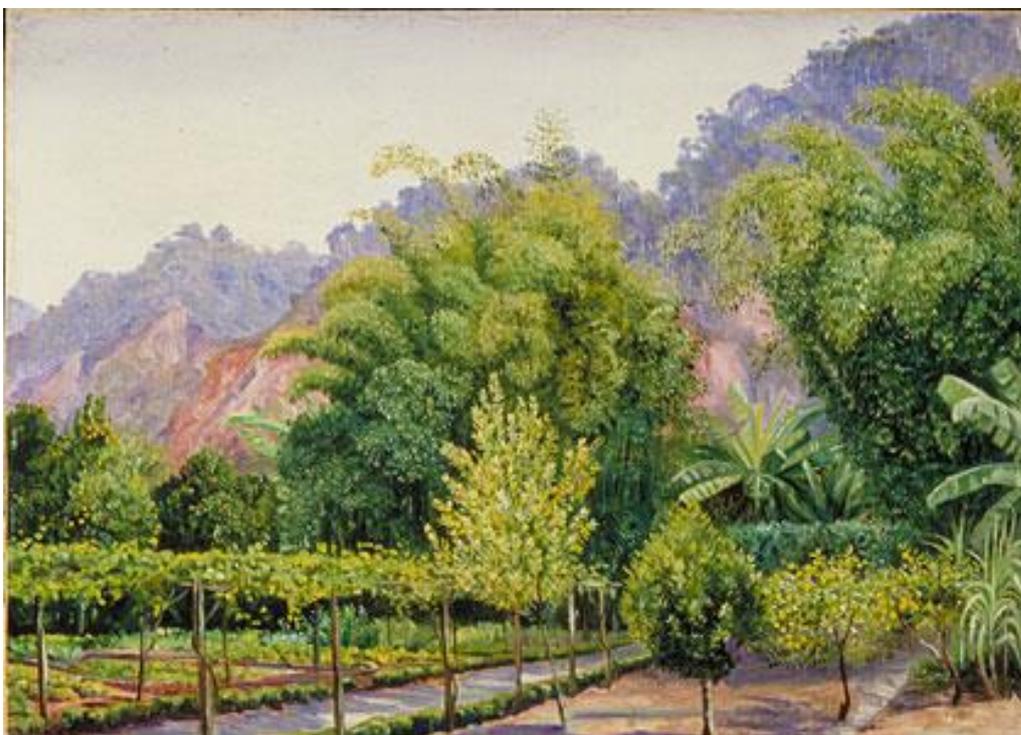
VIEIRA, Maria Elena Merege. *O jardim e a paisagem: espaço, arte e lugar*. São Paulo: ANNABLUME. 2007

WEST, Keith. *How to draw plants: the techniques of botanical illustration*. Londres: The Herbert Press Limited, 1983.

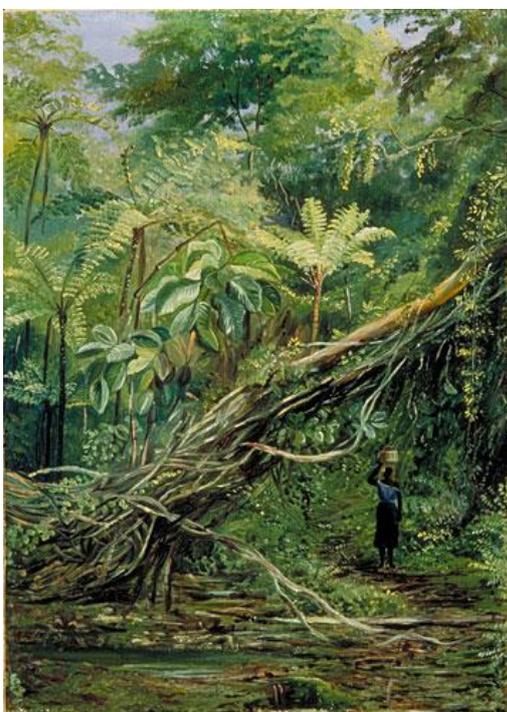
WHITE, Hayden. A Questão da Narrativa na Teoria Histórica Contemporânea. In: Novais, F.; Silva, R.F. (orgs.) *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: CosacNaify, vol.1, 2011. pp. 438-483.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ANEXO I - Exemplos da classificação vistas da natureza.

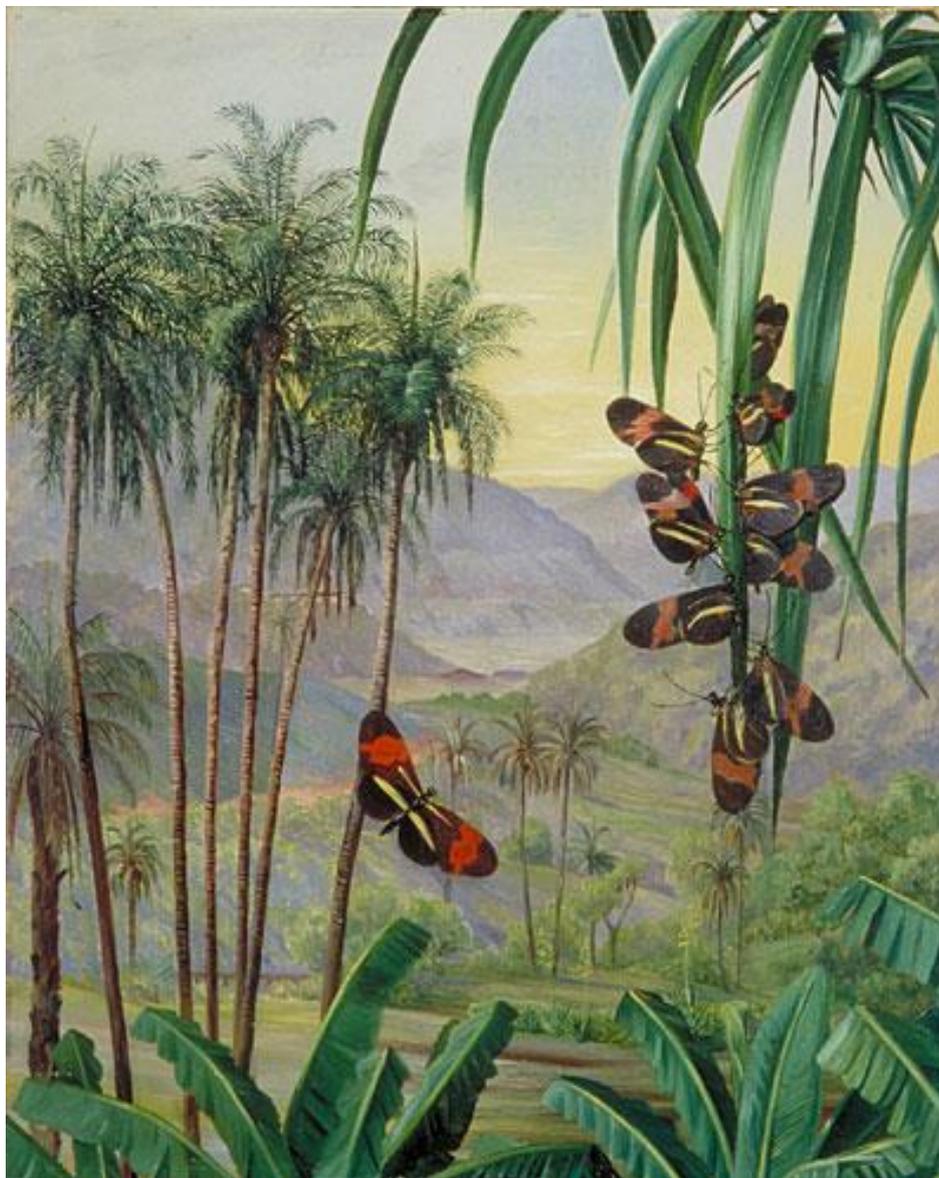


(034) Vista do Jardim do Sr. Morit, em Petrópolis



(056) Vista debaixo das Samambaias na Floresta do Gongo Brasil

Anexo II - Exemplo da classificação paisagem da natureza



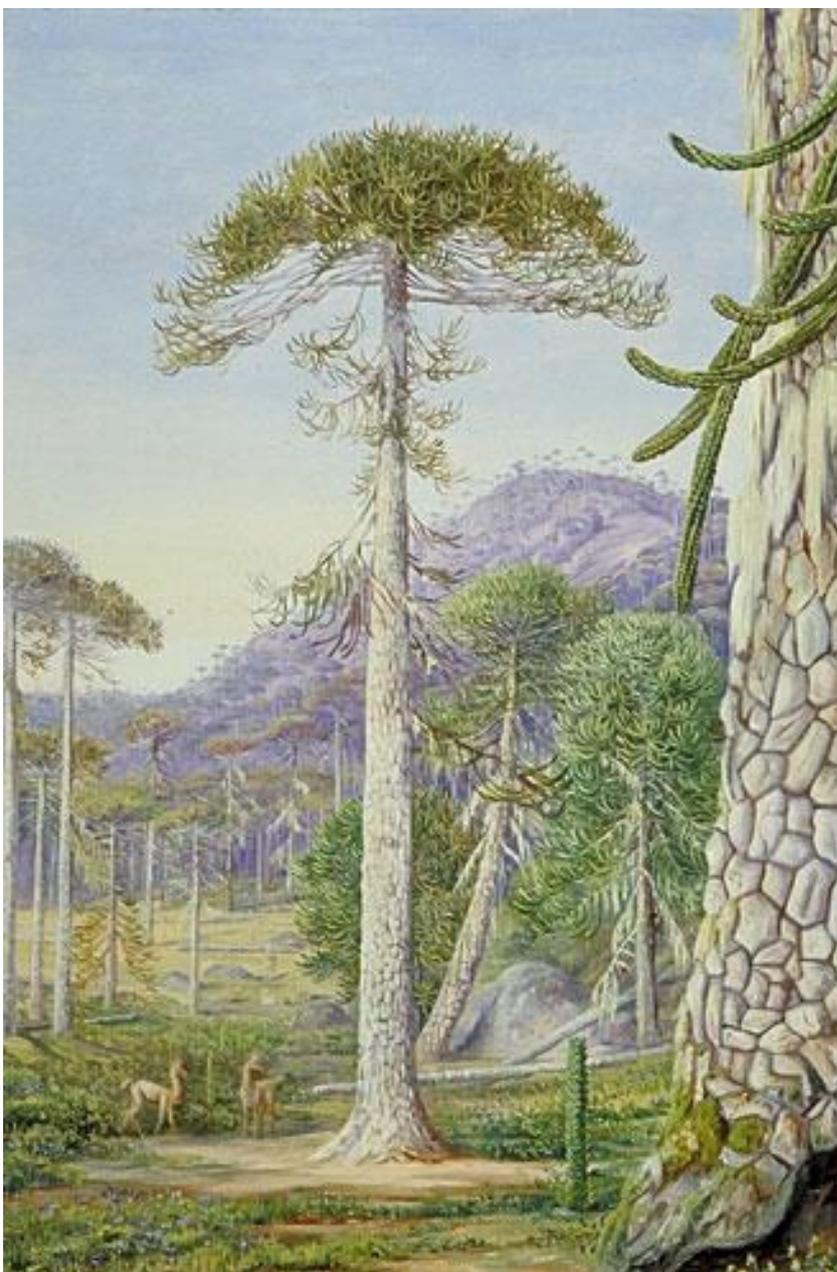
(050) Paisagem de Morro Velho

ANEXO III - Ilustração que traziam rochas na pintura e na legenda.



(074) As rochas de ferro de Casa Branca, Brasil.

ANEXO IV - Imagem da araucária chilena pintada por Marianne North.



(004) Puzzle - árvore macaco, guanacos e pimentão, no Chile.

ANEXO V – Pinturas que traziam construções dos moradores locais.



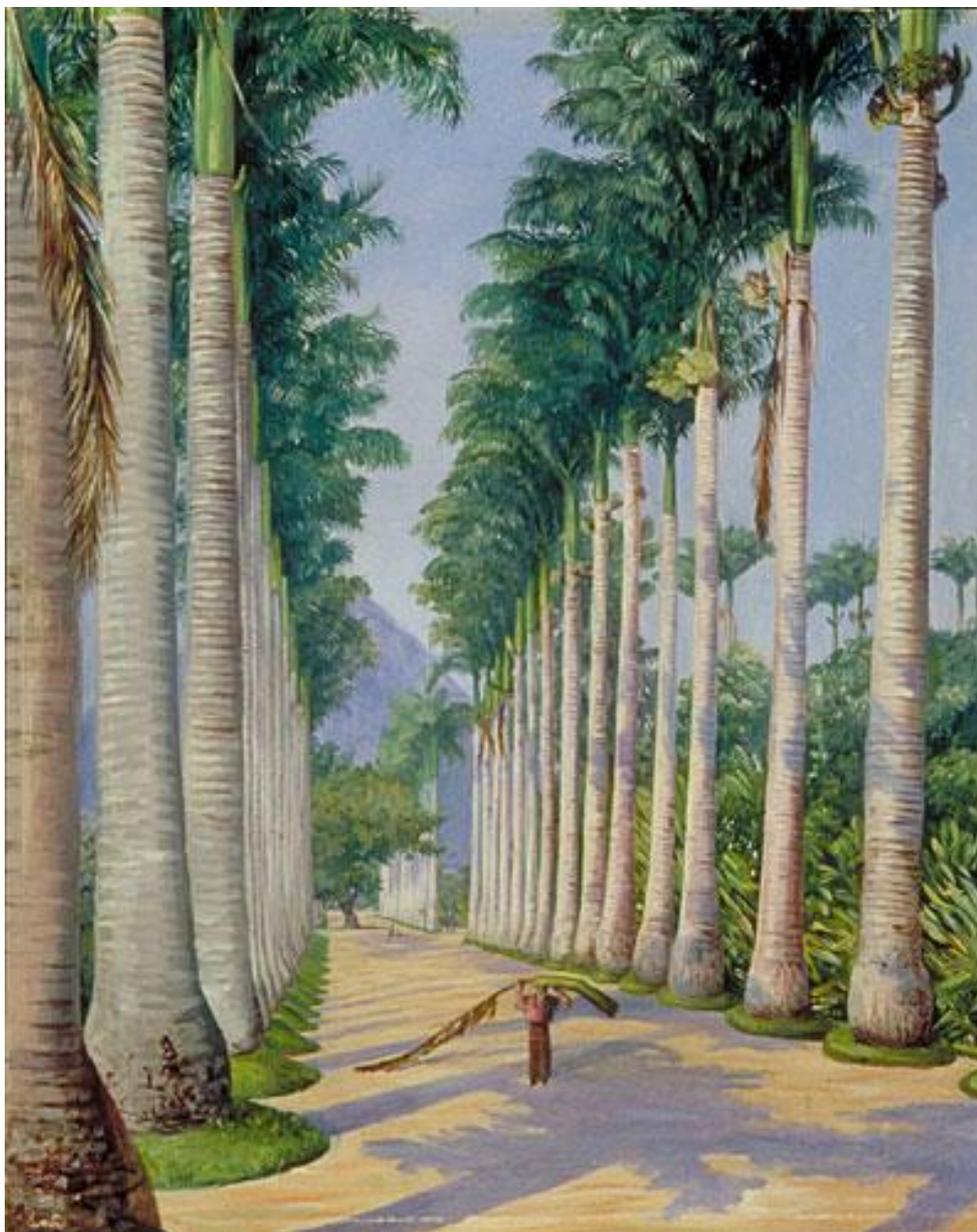
(040) Rochedos, cabana de pescadores e árvore pendurada de plantas aéreas, em Paquetá.

ANEXO VI – Ilustração que abrangia a topografia da região.



(061) Serra do Órgão e Baía do Rio, em Teresópolis

## ANEXO VIII - Ilustração de palmeiras



(085) Avenida das palmeiras-imperiais em Botafogo, Lagoa de Freitas.