

GUILHERME GORETTI GONZAGA

AUGUSTUS EARLE (1793 - 1838): PINTOR VIAJANTE

Uma aventura solitária pelos mares do sul

Brasília-DF

2012

GUILHERME GORETTI GONZAGA

AUGUSTUS EARLE (1793 - 1838): PINTOR VIAJANTE

Uma aventura solitária pelos mares do sul

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília-UnB, para obtenção do grau de Mestre em Artes pela linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim

Brasília-DF

2012

GUILHERME GORETTI GONZAGA

AUGUSTUS EARLE (1793 - 1838): PINTOR VIAJANTE

Uma aventura solitária pelos mares do sul

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Curso de Pós-Graduação em Artes como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes pela linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

Brasília, 24 de agosto de 2012

BANCA EXAMINADORA

Nome: Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim

Instituição: Universidade de Brasília – UnB

Assinatura:

Nome: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Jr.

Instituição: Universidade de Brasília – UnB

Assinatura:

Nome: Prof^a. Dr^a. Priscila Rossinetti Rufinoni

Instituição: Universidade de Brasília – UnB

Assinatura:

Agradecimentos

O autor gostaria de registrar os seguintes agradecimentos:

Ao Prof. Pedro de Andrade Alvim, por ter sugerido Augustus Earle como tema desta dissertação e por todas as suas contribuições valiosas e efetivas.

Ao CNPq, pela concessão da bolsa que contribuiu significativamente para a realização deste projeto.

Aos demais professores da UnB que contribuíram com meu aprendizado.

À minha família.

“Yet, Freedom! Yet thy banner, torn, but flying,
Streams like the thunder-storm against the wind.”

Lord Byron

Resumo

O presente estudo trata da vida e obra do pintor inglês Augustus Earle (1793-1838), concentrando-se nas viagens que empreendeu durante aproximadamente dez anos entre a América do Sul e a Oceania. Após abordar sua formação artística, o trabalho enfoca a permanência forçada de Earle por nove meses na remota Ilha de Tristão da Cunha, quando seu estilo se torna mais sombrio e apresenta aspectos da estética do Sublime, tornando-se mais próximo das obras de grandes pintores românticos como Turner, Constable e Friedrich. É estudada também a atuação de Earle durante sua primeira passagem pelo Brasil, país que visitou duas vezes, sendo que na segunda passagem, esteve inclusive na condição de artista oficial da expedição do *HMS Beagle*, que também contou com Charles Darwin como naturalista a bordo. A produção brasileira do pintor é analisada e aproximada das obras de Debret e Rugendas que datam do mesmo período. Também se comentam as obras produzidas durante o período passado na Austrália e Nova Zelândia, que levaram o nome de Earle a alcançar alguma importância na História da Arte destes países.

Palavras-chave: Pintor viajante - Romantismo - Melancolia.

Abstract

This study explores the life and works of the English painter Augustus Earle (1793-1838), focusing mostly on the almost ten years period he spent travelling in South America and Oceania. Firstly we discuss his formative years. Later, we assess his nine month long forced stay in the remote island of Tristan da Cunha. During this period, his style became darker and he started to show aspects of the Sublime aesthetics, more similar to the works of great romantic painters like Turner, Constable and Friedrich. We also study Earle's activities in Brazil, country which he visited twice including the time when he was part of the HMS Beagle expedition, which also included Charles Darwin in the role of onboard naturalist. Analyses of his Brazilian production show how they approach works by Debret and Rugendas from the same period. We also comment on works produced in the period he spent in Australia and New Zealand, which gave Earle's name some importance in the History of Arts in these countries.

Key-words: travel artist - Romanticism - Melancholy

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1: Augustus Earle no Contexto do Romantismo.....	5
Capítulo 2: Um pintor viajante	19
Capítulo 3: A formação técnica de Augustus Earle	37
O retrato	38
A Pintura de paisagem inglesa no século XVIII	48
Pintura topográfica	50
Capítulo 4: Atuação entre 1820-1824	59
O problema da forma no Brasil	60
O Negro e a Violência,.....	62
O Negro Dignificado.....	73
Earle e retratos históricos	75
Capítulo 5: Romantismo em Tristão da Cunha.....	81
Earle e os pintores românticos	87
Onde Earle, Turner e Constable se encontram.	90
Augustus Earle e Caspar David Friedrich	96
Capítulo 6: Solidão e Melancolia	113
Earle em Tristão da Cunha.....	113
Solidão melancólica	117
A evolução do conceito de melancolia na ciência e na arte	122
O artista melancólico no período romântico	126
Capítulo 7: 1824-1829: Uma atuação diversificada.....	132
Earle e a tradição acadêmica na Oceania.	132
Decorações	136
Panoramas	143
Paisagens australianas	151
Pintor viajante nos oceanos pacífico sul e índico.....	161
Conclusão.....	168
REFERÊNCIAS	171
APÊNDICE - A	174
ANEXO - A	177
ANEXO - B	182
ANEXO - C	189
ANEXO - D	199
ANEXO - E	203
LISTA DE IMAGENS	213

Introdução

O presente trabalho trata da vida e obra de Augustus Earle (1793-1838), pintor viajante inglês, cuja atuação se concentrou quase que inteiramente no Hemisfério Sul entre os anos de 1820 e 1829. Neste intervalo de quase 10 anos, retratou personalidades, pintou paisagens e cenas de gênero em diversos países, como Brasil, Chile, Peru, Austrália, Nova Zelândia e Índia, entre outros. Earle era uma personalidade incomum e incansável, geralmente lembrado pela História como artista contratado para documentar a grandiosa expedição do *H.M.S Beagle*, comandada pelo capitão Robert FitzRoy e celebrada pela atuação do jovem naturalista, Charles Darwin.

Earle não integra a lista dos artistas viajantes mais famosos de sua época a não ser talvez na Oceania, que costuma recordá-lo devido à sua contribuição para a constituição da iconografia local. No Brasil, o artista é bem menos citado que seus grandes companheiros de profissão como Debret e Rugendas. Certamente sua obra brasileira não se compara em tamanho com as viagens pitorescas destes dois artistas afamados, mas apresenta algo de novo, um olhar diferente. Assim como os dois famosos pintores, Earle também apresentou sua visão peculiar sobre tipos e costumes brasileiros, incluindo a marcante presença da escravidão. Também registrou personagens históricos, como a baiana Maria Quitéria e D. Pedro I, e assim, contribuiu para o enriquecimento da iconografia brasileira.

Um dos primeiros historiadores de arte a citar Augustus Earle foi David James, especializado em pintores viajantes na América do Sul e grande apreciador da arte de Rugendas. O tom empregado pelo historiador, em 1955, dá uma boa ideia da novidade que circulava em torno do nome de Augustus Earle:

Surgiu uma nova figura de relevo entre os artistas que exerciam suas atividades no Rio de Janeiro entre 1820 e 1824: aos nomes do francês Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret e ao grande artista e

viajante alemão, João Maurício Rugendas, que esteve no Brasil pela primeira vez entre 1821 e 1825, – a esses nomes ilustres, temos a acrescentar o de um pintor dos mais talentosos e invulgares – Augustus Earle.¹

As palavras de David James demonstram certa empolgação, uma sensação de descoberta. Contudo, o nome de Earle continua hoje, quase 60 anos após a publicação do artigo, um tanto quanto desconhecido. Em publicações brasileiras de renome sobre pintores viajantes, este nome costuma ser citado, na maior parte das vezes, mais por ter cedido algumas ilustrações à sua conterrânea, a viajante Maria Graham, e pela participação na jornada do *Beagle*. Creio que um dos motivos óbvios desta relativa ausência de Earle no cenário acadêmico seja o fato de o pintor jamais ter coligido e publicado suas imagens brasileiras, como fizeram Debret e Rugendas, e tantos outros artistas, naturalistas ou viajantes que estiveram no Brasil no século XIX. A não publicação em vida se justifica devido à morte precoce de Earle. Grande parte de suas obras conhecidas hoje fazem parte da coleção Rex Nan Kivell, pertencente ao governo australiano e localizada na National Library of Australia. Outras imagens estão publicadas no livro de Maria Graham, *Diário de uma Viagem ao Brasil*², e no livro publicado por Robert FitzRoy, comandante da famosa segunda expedição do *Beagle*,³ *The narrative of the voyages of H.M. Ships Adventure and Beagle*, obra publicada em três volumes em 1839. São conhecidas também outras obras, como uma tela a óleo, exposta no museu naval de *Greenwich*, Londres e diversas imagens pertencentes a coleções particulares.

Earle costuma ser citado em diversos livros sobre a famosa viagem científica que tanto contribuiu para as ideias de Charles Darwin, como em *A Viagem do Beagle*, de James Taylor⁴, mas a grande contribuição para o estudo do pintor nos últimos tempos vem da Historiadora de Arte Jocelyn Hackforth-Jones, com seu livro *Augustus Earle, Travel Artist*⁵, publicado

¹ JAMES, D. Um pintor inglês no Brasil do primeiro reinado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*

² GRAHAM, M. *Diário de Uma Viagem ao Brasil, e de sua estada nesse país durante os anos de 1821, 1822, 1823*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

³ FitzRoy também comandou a terceira, menos famosa, expedição do *Beagle*.

⁴ TAYLOR, J. A. *Viagem do Beagle. A Extraordinária Aventura de Darwin a Bordo do Famoso Navio de Pesquisa do Capitão FitzRoy*. Trad. Cardoso de Sousa, G. C. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

⁵ HACKFORTH-JONES, J. *Augustus Earle Travel Artist*. Canberra: National Library of Australia, 1980.

primeiramente em 1980. Além de trazer uma biografia atualizada do pintor, a obra apresenta reproduções de quase toda a obra de Earle pertencente à coleção Rex Nan Kivell. Outra pesquisadora contemporânea que merece ser citada é Patricia McDonald, que publicou em 1996 uma obra sobre Earle intitulada *The Wandering Artist: Augustus Earle's Travels Round the World, 1820-29*.⁶ Estes dois livros contemporâneos foram publicados com o suporte da Biblioteca Nacional da Austrália (*National Library of Australia*), fato que reforça a importância de Earle no país oceânico.

No presente estudo iremos tratar principalmente do período em que Earle passou na ilha de Tristão da Cunha, ao qual se sucedeu uma memorável viagem pela Oceania. O próprio Augustus Earle publicou, logo após voltar de uma estadia de aproximadamente quatro anos na Austrália (incluindo os meses na Nova Zelândia), o texto ilustrado intitulado *A Narrative of A Nine Months' Residence in New Zealand in 1827*, publicado em 1832.⁷ Além dessa fonte primária mais importante que traz a palavra do próprio artista, pouco antes de sua partida na expedição do Beagle, há algumas edições dos jornais australianos *Sydney Gazette* e *Hobart Gazette*, além de uma resenha de sua narrativa publicada na revista *The Eclectic Review* (1832) e uma matéria sobre a História de Tristão da Cunha publicada no jornal português *O Panorama* (1837). Esse material encontra-se nos anexos desta pesquisa, exceto a narrativa de Earle, que pode ser encontrada gratuitamente no serviço de livros digitais do Google.

Muito há para ser descoberto acerca deste interessante pintor, pois certamente muitas obras não identificadas estão espalhadas pela Inglaterra, Estados Unidos, Peru, Austrália, Nova Zelândia, Índia e quem sabe também no Brasil. Este trabalho pretende avançar com parte do vasto material pictórico disponível na bela coleção pertencente à Biblioteca Nacional da Austrália (*National Library of Australia*) e abordar alguns aspectos da vida e obra de Augustus Earle.

No primeiro momento do trabalho, serão tratadas informações biográficas e referentes à sua formação artística, refletindo-se sobre a maneira como ele processava em seu estilo a visão de mundo romântica que se tornou corrente em sua época. Posteriormente, veremos a atuação de Earle em suas principais viagens, especialmente em sua passagem pela remota e

⁶ Contudo, o autor não obteve acesso a esta obra.

⁷ EARLE, A. *A Narrative of A Nine Months' Residence in New Zealand in 1827; Together With a Journal of a Residence in Tristan D'Acunha, an Island Situated Between South America and the Cape of Good Hope*. London: Longman, 1832.

quase desconhecida ilha atlântica de Tristão da Cunha, que será tomada como um marco em sua carreira.

Boa parte da obra de Augustus Earle aqui abordada será analisada à luz de outros trabalhos de relevo na história da arte, de diferentes gêneros e estilos. Durante sua atuação sul-americana, sua obra é predominantemente alegre, demonstrando influências da arte satírica e inglesa, com raízes em William Hogarth e representada em seus dias por grandes nomes como Thomas Rowlandson, George Cruikshank e a família Dighton. Além da influência do humor, consta também sua formação tradicional ligada à Royal Academy, onde teve contato com os ideais de grandes mestres como Sir. Joshua Reynolds e Benjamin West, além de jovens que se tornariam famosos, como o norte-americano Samuel Morse. Finalmente há também grande importância em seu interesse por aquarelistas como a família Daniell, Francis Towne e James Abbott, que muito influenciaram em seu estilo e em seu gosto por viagens.

Durante sua permanência em Tristão da Cunha, sua obra se aproximará de paisagistas românticos do século XIX como Turner, Constable e Friedrich, e a estética do Sublime, reforçada pela melancolia do pintor, se fará mais presente em suas pinturas, sobrepujando em boa parte o estilo de influências cômicas. Finalmente, sua fase oceânica será mais rica e diversificada, sua atuação autônoma por vezes lembra grandes expedições no Brasil setentrional, como a Missão Langsdorf e a viagem de Spix e Martius, devido à sua aproximação com os maoris na Nova-Zelândia. Em outros momentos, Earle irá atuar como representante da tradição acadêmica inglesa, quando produzirá vários trabalhos retratando personalidades importantes na Austrália, além de trabalhar em várias paisagens e cenas de gênero durante o resto de sua longa jornada pelos mares do sul.

Capítulo 1: Augustus Earle no Contexto do Romantismo

É difícil supor que nosso protagonista fosse completamente alheio às ideias correntes naquele período conturbado de tantas inovações. Além de suas pinturas, ele também escreveu narrativas de viagem; logo, era um homem letrado e estava exposto à influência do pensamento que embasou o Romantismo na Inglaterra. Pintor viajante, naturalmente praticante da aquarela, Earle fazia parte de uma tradição de artistas paisagistas independentes que cultuavam o exótico, a novidade e o pitoresco. De certa forma essa tradição já estava associada historicamente a alguns traços característicos do Romantismo, como o interesse por regiões longínquas e culturas não ocidentais, o envolvimento com o mundo natural e principalmente o espírito aventureiro. O grosso de sua obra produzida antes de sua passagem na Ilha de Tristão da Cunha não possui o mesmo vigor na afirmação dos princípios e posturas românticos, se comparada aos grandes artistas do Romantismo; entretanto, muitas destas pinturas apresentam qualidades protorromânticas, ou seja, como pintores e escritores anteriores ao Romantismo que expressavam em suas obras qualidades que se separavam deliberadamente dos valores classicistas.

O movimento iluminista é consequência das mudanças de paradigmas ocorridas principalmente no século XVIII, na política, na filosofia e na ciência, que logicamente, se estenderam até as artes, principalmente a poesia, pintura e música. Entre várias características que concernem à idade da razão, destacam-se algumas mudanças de atitude perante o mundo natural.

Uma renovada percepção da Natureza já havia começado a se afirmar a partir do final do Renascimento, mas é no auge do barroco francês, apesar de este ser um período predominantemente anti-clássico, que é construído o jardim do Palácio de Versalhes, cujo projeto paisagístico apresenta uma divisão do espaço ordenada por características classicistas, como razão, ordem e harmonia. A visão romântica do mundo natural estabelecida em meados do fim do século XVIII e início do século XIX foi ao mesmo tempo consequência desta abordagem racionalista e também uma reação aos seus excessos. Esta reação foi percebida diretamente na prática da jardinagem, principalmente na Inglaterra, onde a marcha do

progresso da indústria e da agricultura modificara drasticamente a paisagem causando efeitos dramáticos. Segundo Keith Thomas, não foi à toa que o gosto pela paisagem agreste tenha surgido com força primeiramente naquele país⁸. A invenção de um tipo de jardinagem informal, que ficou conhecido como jardim inglês, marcadamente rústico, está intimamente associada a uma reação ao ordenamento e homogeneização da paisagem trazidos pelo progresso agrícola. Por toda parte, no interior da Inglaterra, se viam campos arados regularmente divididos. O grande crescimento populacional, especialmente nas cidades, produzia muita feiura e miséria; conseqüentemente, vários pensadores olharam para a Natureza afastada dos centros urbanos como um ambiente de pureza e regeneração. Não tardou para que a paisagem natural intocada tenha passado a ser vista como fonte de riqueza espiritual, a exemplo do poeta William Wordsworth que descreveu as regiões incultas como “ricas em liberdade”⁹. O poeta inglês, que foi o arquétipo do andarilho romântico, lamenta mais especificamente esta situação em *A Excursão* (1814):

Wheresoe'er the traveller turns his steps,

He sees the barren wilderness erased,

Or disappearing.¹⁰

Naturalmente, muitos progressistas admiravam a paisagem inglesa transformada pela evolução da agricultura, porém, os espíritos mais sensíveis às artes preocupavam-se. William Gilpin, teórico e amante do pitoresco, acreditava que o formalismo da agricultura era “repulsivo no mais alto grau”.¹¹ A oposição entre o paisagismo clássico e o inglês tornou-se referência de exemplo prático da comparação entre o Iluminismo e o Romantismo.

⁸ THOMAS, K. O homem e o mundo natural, mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Trad. Martins Filho, J. R. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Onde quer que o viajante volte seus passos,/Ele vê as extensões estéreis suprimidas/ou desaparecendo.

¹¹ *Ibid.*

O período romântico, de certa forma, trouxe de volta alguns aspectos do encantamento que havia se esvanecido com a ordenação da Natureza durante o Iluminismo. Esta mudança pode ser verificada comparando-se o modo como as montanhas eram percebidas em tempos anteriores, a partir de meados dos Setecentos e finalmente no período romântico. Montanhas são acidentes geográficos por excelência, logo, a percepção a elas dispensada pela cultura também reflete o modo como outros lugares peculiares eram interpretados, a exemplo de florestas, pântanos, desertos, além de fenômenos como tempestades e nevascas.

Marjorie Hope Nicolson, em seu livro *Mountain Gloom to Mountain Glory*, expõe o argumento de que a sociedade ocidental passou por mudanças que a fizeram admirar a grandiosidade das montanhas no final dos Setecentos, deixando de ver os grandes acidentes geográficos como imperfeições da Natureza. Para Nicolson, as pessoas têm uma relação com a Natureza de origem cultural, ou seja, a paisagem assume a forma que a cultura deseja. Logo, “vemos na Natureza aquilo que fomos ensinados a ver e sentimos o que fomos preparados para sentir.”¹²

No período do Romantismo, elementos grandiosos da Natureza assumiram um *status* de nobreza, quando Lord Byron definiu, de forma inédita, as altas montanhas como um tipo de sentimento:

I live not in myself, but I become
 Portion of that around me: and to me
 High mountains are a feeling, but the hum
 of human cities torture.¹³

¹² NICOLSON, M. H. *Mountain gloom and mountain glory: the development of the aesthetics of the infinite*. New York: University of Washington Press, 1997.

¹³ Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*

A apreciação da grandeza das montanhas foi acompanhada, em seguida, por um olhar renovado sobre outros ambientes antes considerados hostis e também sobre fenômenos atmosféricos. Incontestavelmente, afirmou-se uma nova concepção de um mundo em constante movimento, em oposição à natureza estática determinada pela criação, associada aos valores clássicos de harmonia e ordem.

A terceira década do século XIX marca o triunfo definitivo da nova concepção da Natureza. Lord Tennyson viria a se inspirar nas ideias do geólogo Charles Lyell¹⁴ quando começou a escrever seu poema *In Memoriam*.¹⁵

There rolls the deep where grew the tree.

O earth, what changes hast thou seen!

There where the long street roars, hath been

The stillness of the central sea.¹⁶

As palavras de Tennyson evocam sentimentos de infinitude e movimento, comuns ao pensamento romântico, noções que muito deviam às descobertas científicas e novas concepções filosóficas que influenciaram o movimento romântico.

A História Natural teve importante papel em todo este processo e na afirmação de artistas viajantes como Augustus Earle. Esta área do conhecimento abrangia geologia, zoologia e a botânica e se consolidou tendo na figura de Alexander von Humboldt o modelo de cientista que percebe a Natureza em constante movimento. O naturalista alemão foi o explorador romântico modelo, primeiro europeu a escalar o monte Chimborazo no Equador,

¹⁴ Lyell, bem como James Hutton, foram os pais da geologia moderna. A obra de Lyell, *Princípios de Geologia*, abalou drasticamente a ideia determinista da formação da Terra.

¹⁵ MOSLEY, M., LUYNCH, J. Uma história da ciência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2010.

¹⁶ Onde a árvore cresceu, hoje ruge o oceano/O Terra, que mudanças viste/E onde agora freme a avenida/Reinava a quietude do mar central.

de modo aventureiro¹⁷, em longa jornada, acompanhado apenas por seu colega francês, Aimé Bonpland. Seu método priorizava a observação *in loco* do objeto, em seu contexto, antes de transplantá-lo a um laboratório. A obra de Humboldt fez sucesso na Europa e foi imediatamente tomada como referência por artistas-naturalistas que desejavam atuar de modo análogo ao cientista alemão. A pintura de paisagem viria a incorporar a visão da Natureza projetada por Humboldt, associando-se ao percurso dos cientistas naturais e exaltando particularidades características de lugares distantes.

O final dos Setecentos também presenciou grandes cientistas, filósofos e intelectuais que procuraram abordar a ciência de modo mais subjetivo. De certa forma fizeram um tipo de ciência romântica. Neste sentido, um dos mais importantes projetos foi a Naturphilosophie, divulgada principalmente por Friedrich Schelling, e sua visão teleológica da Natureza, que contribuiu amplamente para a concepção do mundo em permanente transição.¹⁸ Uma das importantes contribuições da Naturphilosophie era a noção da percepção do ideal surgindo do real e não o contrário, daí a importância da observação direta, *in loco*, do objeto de estudo.

Os artistas de meados do século XVIII e início do século XIX passaram a optar por um modelo de representação da Natureza em constante transformação em oposição às formulas clássicas de ordem e estabilidade. Na prática, essa mudança pode ser vista pelo confronto entre uma obra de Claude Lorrain, pintor do século XVII e William Hodges, pintor do final do século XIX. Em Vista Ideal de Tivoli (fig.1), Claude Lorrain faz referência a um passado idealizado, perdido. Na paisagem do mestre francês, até mesmo o movimento da cascata ao fundo contribui para um sentimento de paz e serenidade, conforme o ideal clássico de beleza aplicado às paisagens do século XVI. Em Vista do Cabo Stephan no Estreito de Cook (fig.2), William Hodges, membro da segunda expedição do capitão James Cook a bordo do H.M.S. Endeavour, representa um lugar real, porém quase intocado e inacessível ao homem comum. Nesta imagem fica evidente na tempestade, nos pássaros, na escarpa tomada pela vegetação, que a Natureza está em constante movimento. Ela projeta uma força insuperável sobre o navio, exibindo sua força grandiosa. A idealização do passado clássico, sereno, é substituída pela idealização das forças da Natureza.

¹⁷ Em contraste a outras expedições que contavam com um grande corpo de auxiliares.

¹⁸ VITTE, A. C. As influências da filosofia natural e da *Naturphilosophie* na constituição do darwinismo: elementos para uma filosofia da geografia física moderna. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009. disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/bgg/article/view/6172>



Fig. 1: Claude Lorrain, Vista ideal de Tivoli, 1644. Óleo sobre tela, 117 x 147 cm, New Orleans Museum of art. New Orleans.



Fig. 2: William Hodges, Vista do Cabo Stephan, Estreito de Cook, Nova Zelândia. Óleo, 1776, 135 x 193 cm. Ministério da Defesa Britânico.

Algumas palavras do cientista Sir Humphry Davy, trazem sensações compatíveis com a pintura do artista do Endeavour: ¹⁹

Today, for the first time in my life I have had a distinct sympathy with nature [...]

I was lying on the top of a rock to leeward; the wind was high, and everything was in motion.

The branches of an oak tree were waving and murmuring in the breeze; yellow clouds, deepened by a grey at the base, were rapidly floating over the western hills; the hole sky was in motion; the yellow stream below was agitated by the breeze; everything was alive, and myself part of the series of visible impressions: I should have felt pain in tearing a leaf from one of the trees.²⁰

Apesar da representação particular das forças da Natureza ser uma realidade na paisagem de William Hodges, deve ser apontada a evidente presença da tradição clássica na representação de seus personagens na parte inferior da pintura. Estes parecem um tanto inspirados em obras do século XVII, de artistas como Claude e Poussin.

Outro componente do Romantismo que concerne à obra de Augustus Earle é a noção de liberdade, afirmada no Iluminismo e na Revolução Francesa, que alimentou a estética romântica desenvolvida e difundida internacionalmente a partir do final do século XVIII. Na França, o ardor revolucionário contribuiu com o reforço emocional em obras do período neoclássico, cujas mensagens claras se dirigiam à razão. É o caso de Jaques-Louis David em obras consagradas como O Julgamento dos Horácios, ou de seu pupilo, Jean-Baptiste Debret, com sua interpretação da história do general romano Regulus em uma pintura homônima. Embora equilibradas e racionais, estas obras contêm um núcleo sentimental muito forte, que serve de elo entre o estilo neoclássico e a sensibilidade romântica que também compartilham.

¹⁹ HONOUR, H. Romanticism. New York: Westview Press, 1979.

²⁰ Hoje, pela primeira vez em minha vida, senti uma distinta simpatia com a Natureza[...]/Estava no topo de uma rocha a barlavento, o vento estava forte, e tudo estava em movimento. Os galhos de um carvalho ondulavam e murmuravam na brisa, nuvens amarelas, acentuadas com um cinza na base, flutuavam rapidamente sobre as colinas a oeste, todo o céu estava em movimento, a corrente amarela abaixo agitada pela brisa, tudo estava vivo, e eu mesmo parte de uma série de impressões visíveis. Eu deveria sentir dor ao rasgar uma folha de uma das árvores.

Já na Inglaterra, os ideais libertários influenciaram primeiramente a poesia e também pintores como Henry Fuseli, que passaram a transmitir mais elementos de expressão, emoção e desmesura afastados dos universais classicistas, em suas obras.

William Blake fora um dos primeiros artistas a refletir em sua obra, seja na pintura ou poesia, o desejo de afastamento dos dogmas classicistas e buscar uma renovação embasada na visão pessoal e na experiência, apesar de continuar um admirador da herança clássica, cuja influência é notável em sua mitologia particular.²¹ Os acontecimentos da Independência dos Estados Unidos da América reverberaram imediatamente na Inglaterra por meio de sua voz visionária e polêmica. Em *America: A Prophecy* (1793), Blake acusou as forças libertárias que ameaçavam a ordem na Inglaterra:

The King of England looking westward trembles at the vision

[...] For Empire is no more, and now the Lion & Wolf shall cease²²

O poeta-artista também denunciou a miséria causada pelo rápido crescimento urbano e o modo como o sistema suprimia as liberdades do indivíduo em London:

I wander thro' each charter'd street,

Near where the charter'd Thames does flow,

And mark in every face I meet

Marks of weakness, marks of woe.

²¹ Particularmente em seu *Livro de Urizen*.

²² O Rei da Inglaterra olhou para o Oeste e tremeu com a visão/[...] Pois o Império não mais existe, e agora o Leão e o Lobo cessam.

In every cry of every Man,
 In every Infant's cry of fear,
 In every voice, in every ban,
 The mind-forg'd manacles I hear.²³

William Blake fala em nome daqueles que, como ele, deveriam trabalhar duro para garantir a subsistência. Para estes indivíduos, não era possível escapar dos deveres e da obediência exigidos pela sociedade. Para o poeta-artista, a vontade e a imaginação de cada indivíduo eram trancadas pelo sistema.

Blake fora aluno de Sir Joshua Reynolds. Ele se rebelou drasticamente contra os princípios classicistas do mestre, que acreditava serem opressores. O artista visionário teve formação autodidata; desenhava a partir de moldes, esculturas públicas, a partir da Natureza. Seu aprendizado não seguiu os mandamentos acadêmicos, que seriam ferozmente por ele atacados em suas notas sobre os escritos de Reynolds.²⁴

Para Blake, gosto e gênio não se ensinavam, não se adquiriam, eram, sim, características individuais. O poeta visionário acreditava que a imaginação deveria ser a força motora da arte. Em 1780 completou uma gravura intitulada Albion Rose, mostrando um jovem com os braços abertos, num gesto de liberação, exaltação. O jovem Albion representa a própria Inglaterra. Blake já é um legítimo artista romântico anterior ao século XIX.

²³ No Reino por cada rua vaguei/Rondei o Tâmis fluente/E em cada face notei/Sinais da dor contundente/Em cada homem um grito atroz/Em cada criança um silvo arrepiante/Em cada negação, em cada voz/Os grilhões que forjou nossa mente. Blake, W. O casamento do céu e do inferno & outros escritos. Trad. Marsicano, A. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.

²⁴ REYNOLDS, J. Discourses: including "annotations to Reynolds 'Discourses' by William Blake. London: Penguin Books, 1992.



Fig. 3: William Blake, Albion levanta-se, calcogravura colorida.1780 (?), Victoria & Albert Museum, London.

Contudo, a arte de Blake não exerce ruptura definitiva com a tradição clássica. Ao lado de seus temas visionários e várias características experimentais, continuam a vigorar elementos clássicos como a proporção da figura, embora alterados por sua visão pessoal do mundo.

A tradição artística do século XVIII aproxima-se de uma orientação pragmática que vinha desde Horácio e que foi a “principal atitude estética do mundo ocidental”²⁵. A reprodução fiel da Natureza cedeu à representação de forças expressivas, dando maior importância ao gênio individual. As obras visavam agradar cada vez mais a um amplo público que seguia o crescimento do mercado editorial. No período entre o fim dos Setecentos e início dos Oitocentos, viu-se um deslocamento de eixo, do interesse estético para as produções do gênio artístico individual. O triunfo do individualismo se confirma na afirmação de Blake de

²⁵ ABRAMS, M.H. *O Espelho e a Lâmpada*. Teoria Romântica e Tradição Crítica. Trad. Allegro, A. V. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2010.

que o bom gosto não pode ser ensinado²⁶, assim como Wordsworth escreveu posteriormente que poesia é um “transbordamento espontâneo de sentimentos intensos”.²⁷

Os trabalhos de pintores viajantes, em sua busca por lugares pitorescos, registravam lugares distantes ou pouco visitados, sendo posteriormente publicados em narrativas. Tais obras guardavam características da tradição horaciana, segundo a qual a literatura era instrumento de deleite e instrução e passaram a exhibir, principalmente a partir dos Oitocentos, características marcadamente românticas como o individualismo. Quase toda a obra de Augustus Earle guarda estas características de função instrutiva (principalmente suas vistas, cenas de gênero e narrativas) ao mesmo tempo que apresenta características singulares.

Podemos agora analisar algumas ideias estéticas que caracterizam a pintura romântica do início do século XIX. Estes conceitos serão úteis para se destacar mudanças de estilo em momentos específicos da obra de Augustus Earle durante sua jornada pelo Hemisfério Sul.

Com o triunfo do gênio individual, a estética do Sublime tornou-se mais louvada que a estética do Belo, bem como o “bom gosto”, isto é, o gosto regido pelas normas de comedimento da estética clássica, que passou a ser progressivamente rejeitado. Augustus Earle foi um dentre vários artistas atuantes no início do século XIX a apresentar em sua obra maior influência do gênio criativo individual, apesar de sua pintura não propor uma reinvenção tão radical como fizera Blake e, posteriormente, Turner.

Conforme já dito anteriormente, a estética romântica se identifica com a noção revolucionária de liberdade. Para o artista romântico, liberdade significa também um despreendimento do sistema artístico, das “amarras e grilhões” do classicismo acadêmico. Para Blake, Reynolds havia “destruído a arte” devido à sua defesa dos princípios classicistas universais, ao mesmo tempo que muitos artistas românticos foram acusados por artistas defensores da tradição de terem destruído a arte pelos motivos opostos. Maior liberdade ao artista significa também mais espaço para a expansão do gênio. Livre de restrições, este se manifesta com maior naturalidade. A ele é atribuída a verdadeira criação artística, e não ao talento. Segundo Etienne Souriau:

²⁶ REYNOLDS, J. Discourses: including “annotations to Reynolds’ Discourses” by William Blake. London: Penguin Books, 1992.

²⁷ ABRAMS, op. cit.

Com o gênio, se modifica, outrossim, a hierarquia das categorias estéticas. Não é mais o Belo, é o Sublime que se torna o valor mais louvado e procurado. Também o “bom gosto”, tido como divulgador da harmonia, pela ausência de qualquer excesso, de qualquer efeito forte, é rejeitado. Não haveria excesso em valores fortes, principalmente na afirmação lírica do eu e no pitoresco das cores locais. O singular com seu duplo sentido de insólito e de “o que jamais se verá duas vezes”, ao invés de ser banido pelo bom gosto, o substitui na arte. Esta, como o artista, não mais se mantém adstrita ao respeito da conveniência, ainda que moral. A autonomia da arte é reivindicada e proclamada. E a autonomia da aventura da criação artística – a arte pela arte – é a tal ponto completa que não hesita em se pôr, a si mesma, em questão. A ironia romântica é o atestado de uma liberdade.²⁸

No caso de artistas exploradores, como Earle, esta “aventura da criação estética” cede um pouco e também é acompanhada da aventura humana. Também as reações de um indivíduo, dotado de emoção e sensibilidade própria, diante do desconhecido ganham alguma importância diante do gênio criativo.

O conceito de ironia romântica, por fim, compreende bem a noção da liberdade do artista ou poeta. Trata-se de uma reflexão crítica do autor sobre sua própria produção, num processo subjetivo de vontade do próprio criador. O poeta deixa de ser o veículo da arte e passa a ser sua própria personificação.²⁹ Na pintura de artistas viajantes, este preceito pode ser visto a partir do princípio de que a pretensão à objetividade absoluta é sempre questionável. Tal fato é presente na visão de Earle, cujas obras assumem um aspecto de modéstia e parcialidade.

A estética romântica também se baseia em princípios neoplatônicos, principalmente no que concerne à representação da paisagem natural, uma vez que a filosofia de Plotino admitia livremente que a Natureza é bela. Logo, contemplar a paisagem natural, para o pensamento neoplatônico, constitui uma experiência estética comparável ao êxtase místico. A pintura de paisagem adquire no Romantismo um significado bem diferente de períodos anteriores. Da atribuição histórica e poética do século XVII até o mero registro da Natureza, a modalidade passa a apresentar alto valor expressivo no período romântico.

²⁸ SOURIAU, E. Chaves da Estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

²⁹ HARTLEY, K.; HUGHES, M.H. SCHUSTER, P.K.; VAUGHAN, W. EDITORES. The Romantic Spirit in German Art 1790-1990. Ed. HARTLEY, K. Munique: Haus der Kunst. 1995.

Entre poetas alemães e ingleses, a tradição neoplatônica se manifestou com força durante o primeiro Romantismo literário, ocorrido ao final do século XVIII. No mesmo ano da publicação de *Lyrical Ballads*³⁰, de William Wordsworth e Samuel Coleridge, o poeta alemão Novalis escreveu sobre a necessidade de restaurar “sentimentos espontâneos” e “romantizar” o mundo: “ao atribuir ao lugar comum alto significado, o ordinário com aspecto misterioso, o familiar com o mérito do não familiar, o finito com aparência de infinito, estou ‘romantizando’”. Na obra de certos pintores alemães, principalmente de Caspar David Friedrich, tais ideias se associariam a preceitos místicos e religiosos. Hugh Honour lembra que para muitos românticos, principalmente alemães, “a Natureza era a linguagem de Deus em hieróglifos”. “O divino está em todo lugar, mesmo no grão de areia”, afirmou certa vez Caspar David Friedrich.³¹ Já na pintura de paisagem inglesa o enfoque seria mais empírico. A afirmação de Novalis encontraria alguns paralelos na pintura de John Constable e também em outros pintores como John Sell Cotman. Tais paisagistas aplicariam esta noção ao pintar cenas naturais sem quaisquer associações históricas ou místicas, “atribuindo ao lugar comum alto significado”, enquanto buscavam para suas pinturas uma posição mais alta nos gêneros pictóricos. Constable principalmente, devido às dimensões de suas obras e da tradicional nobreza atribuída à técnica de pintura a óleo.

Uma questão final inerente ao Romantismo diz respeito à expressão dos sentimentos, um dos sintomas da valorização das emoções em detrimento da razão.

Ao final do século XVIII, os jovens sentiram que a razão havia falhado para prover respostas às questões que pareciam para eles mais urgentes do que nunca; tal fato resultou no recrudescimento das paixões que influenciou o grupo de escritores alemães que se uniram sob o nome de *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) do qual fazia parte o então jovem Goethe (1749-1832). É nesta época que o poeta e pensador alemão escreveu *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), livro que inspiraria amplamente a futura geração de românticos. Esta busca pela expressão teve, contudo, alguns impactos negativos, como o sentimentalismo exagerado. Goethe, em sua fase madura, se afastaria do Romantismo, em parte como reação à guinada tomada pelo movimento (além da impressão que sua viagem à Itália lhe causara, influenciando o poeta alemão a uma aproximação do classicismo).

³⁰ Em 1798. O segundo prefácio de *Lyrical Ballads* é considerado um manifesto do Romantismo literário inglês.

³¹ HONOUR, op. cit.

Na pintura, a tradição clássica acadêmica ajudou a equilibrar os efeitos causados pelo surto de sentimentalismo que se seguiu a partir do *Werther* de Goethe. Na Inglaterra, o fervor visionário romântico não conseguiu se propagar com tanta força como na França. Além disso, a herança de Reynolds sobre a Royal Academy manteve-se forte demais para que as artes visuais tomassem o rumo que se seguiu na França, a exemplo da representação figurativa de Géricault e do jovem Delacroix. O aspecto trágico, espetacular, surgirá na Inglaterra principalmente com as paisagens de J.M.W. Turner, mas não tão evidente na representação da figura humana.

Augustus Earle faz parte deste período de crescente expressividade nas artes, porém, não se pode ignorar que na Inglaterra, principalmente, os sentimentos eram diluídos pela tradicional fleuma britânica, arraigada no cavalheirismo e no racionalismo. Um memorável diálogo anedótico da batalha de Waterloo em 1815 entre o Duque de Wellington e Lorde Uxbridge representa com certo brio essa frieza:

Uxbridge: "-By God, Sir, I've lost my leg!"

Wellington: "-By God, Sir, so you have!"

“-Por Deus, senhor, perdi minha perna!”

“-Por Deus, senhor, você perdeu!”

Foi neste tempo de expressão romântica que a identidade de Augustus Earle se construiu. E também quando o jovem pintor inglês empreendeu sua grande aventura pelo Hemisfério Sul. Boa parte de sua obra apresentou qualidades românticas como o individualismo e a expressividade, porém, sem abrir mão de alguns princípios da tradição que se manifestaram principalmente em seus desenhos preparatórios.

Capítulo 2: Um pintor viajante

Augustus Earle nasceu em uma família de artistas. Seu pai, James Earl (1761-1796), foi pintor retratista. Americano conservador (*Tory*), James se mudou para a Inglaterra em 1778.

Pouco depois de chegar à Inglaterra, o pai de Augustus Earle foi admitido na Royal Academy e lá participou de mostras entre 1787 e 1789.

Em 1794, James retornou aos Estados Unidos e se estabeleceu em Charleston, na Carolina do Sul, onde atuou como pintor e obteve destaque no cenário artístico local. Em 1796, contraiu febre Amarela e morreu, antes que pudesse retornar a Inglaterra com seus rendimentos adquiridos na América.³²

O irmão mais velho de James, Ralph Earl (1751-1801), foi um reconhecido retratista, cuja fama foi maior que a alcançada por James. Ralph também mudou-se dos Estados Unidos para Londres. Em 1783 teve algumas aulas com o pintor americano Benjamin West na Royal Academy, onde participou de exposições até o ano de 1786. Após um período de sete anos na Inglaterra, durante a Guerra de Independência Americana e um pouco depois, Ralph retornou aos Estados Unidos, onde passou seus últimos dezesseis anos em um período altamente produtivo. Nesse tempo, também como pintor viajante, chegou a pintar as Cataratas do Niágara.

Augustus Earle teve duas irmãs: Phoebe e Clara. A primeira, nascida em 1790, era pintora de flores e frutos e chegou a receber uma comissão para pintar flores para a Rainha Adelaide da Inglaterra. Sobre a segunda irmã de Earle, pouco se sabe.

Da primeira união de Caroline Smyth, com Joseph Smyth, nasceu William Henry Smyth (1788-1865), meio-irmão por parte de mãe de Augustus Earle. Smyth teve uma bem-sucedida carreira na Marinha Real, fato que seria de grande valia para seu meio-irmão Augustus. Também foi um astrônomo e hidrógrafo de destaque e mais tarde tornou-se vice-presidente da Sociedade Real.

³² WORCESTER ART MUSEUM. Online Gallery. Colletion. Disponível em: http://www.worcesterart.org/Collection/Early_American/Artists/earl_j/biography/index.html.

Augustus Earle³³ nasceu em Londres no ano de 1793. Logo, quando seu pai, James, faleceu em Charleston, ele tinha apenas três anos. Earle não demorou muito para demonstrar habilidade com o pincel e com a idade de apenas treze anos exibiu uma pintura com o tema mitológico do julgamento de Midas na Royal Academy. Na academia inglesa, continuou expondo até o ano de 1815. Durante a juventude, tornou-se próximo de jovens pintores americanos estabelecidos em Londres por volta de 1811, como Samuel Morse, Robert Leslie e Washington Allston. O relacionamento com estes jovens provar-se-ia determinante para o desenvolvimento da carreira do pintor londrino.

Na companhia de seus amigos americanos, Earle visitou o estúdio do pintor Benjamin West, conhecido por sua proteção a jovens artistas americanos. West ocupava então o cargo de presidente da Royal Academy. Earle teve aulas na academia londrina, mas jamais fora matriculado formalmente. Suas mostras entre os anos de 1806 e 1815 sugerem esse treinamento formal, pois seguem progressivamente a ordem dos gêneros de pintura aceitos.³⁴

Após algum tempo exibindo obras com temas clássicos e históricos, Earle começou a se interessar por assuntos contemporâneos, provavelmente devido à influência de West.

O gosto de Earle por paisagens e por aventuras é documentado pela primeira vez em 1813, quando Samuel Morse relata a William Dunlap os detalhes de um passeio com Earle ao redor de Deal (cidade litorânea inglesa próxima a Dover).

Em 1815, Earle acompanhou seu meio-irmão a Malta. A viagem se deu graças ao casamento do então Capitão William Smyth com Annarella Warington, em Messina (região da Sicília). Earle passou dois anos viajando pelo Mediterrâneo e chegou a visitar Malta ao menos duas vezes. Ele compartilhava o interesse de seu irmão por antiguidades e visitou as ruínas de *Leptis Magna* (Lépida), onde pintou uma aquarela da cidade em ruínas (fig.4).

Em janeiro de 1817 Smyth retornou à cidade para fazer escavações enquanto Earle regressou a Malta. Logo depois, passou pela Sicília e escalou o monte Etna. Finalmente prosseguiu para Gibraltar, onde estudou as paisagens montanhosas dos montes Atlas e várias ruínas mouras.

³³ Augustus acrescentou por conta própria o “e” ao nome Earl.

³⁴ *Ibid.*



Fig. 4. Ruínas de Leptis Magna, aquarela, 1816, 34,9 x 54,3 cm, Windsor Castle.

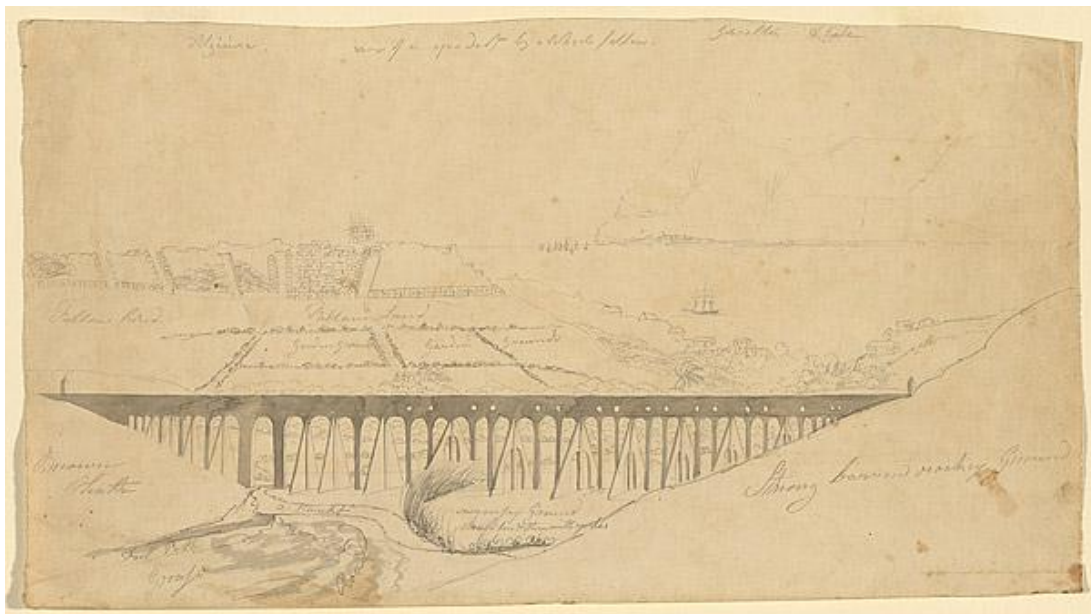


Fig. 5. Aqueduto, aquarela, 1815-1817, 23,6 x 42,3 cm, coleção particular.

A Experiência adquirida na viagem com seu meio-irmão lhe deu confiança para buscar algo grandioso. Em 4 de janeiro de 1818, escreveu uma carta a Sir Joseph Banks (cavalheiro, cientista e patrono de artistas viajantes³⁵) procurando por trabalho. Esta carta faz parte da grande correspondência deixada por Banks, hoje no National Archive em Kew:

Senhor, tomo a liberdade de informá-lo de que sou irmão do capitão Smyth, ora empenhado no levantamento do Mediterrâneo e na expedição africana para coletar vestígios da antiguidade em Lépida. Acompanhei-o e ao cônsul britânico em sua primeira visita ao local, tendo tido assim a oportunidade de desenhar parte das ruínas, trabalhos que Sua Alteza o Príncipe Regente fez-me a honra de aceitar e, em nota a Sir B. Bloomfield, aprovar entusiasticamente.

E prossegue:

Sou artista profissional e orgulho-me de ser amigo do capitão Hurd. Tendo ouvido dele que uma viagem de descoberta está prestes a ser iniciada, declaro estar ansioso por um emprego a bordo, em minha especialidade. Se tiver a honra de uma entrevista com o Senhor, poderei explicar-lhe meus projetos e esperanças mais detalhadamente, reportando-me ao capitão Hurd para confirmação de que pretendo informar-lhe. Sou jovem, saudável e gosto de viajar por terra e mar, para aprimorar meus conhecimentos.³⁶

³⁵ Banks patrocinou vários artistas viajantes, como Sydney Parkinson, pintor que participou da primeira expedição de Cook, tendo falecido durante o percurso.

³⁶ TAYLOR, op. cit.

Earle não conseguiu o trabalho, apesar da influência de Smyth. Porém, este fracasso em obter o emprego na verdade foi para ele uma feliz obra da providência. Possivelmente a viagem a que se candidatara foi a expedição comandada pelo médico, explorador e naturalista inglês Joseph Ritchie (1788-1819), que no início de 1818 partiu em companhia de George Francis Lyon (1795-1832) para mapear o curso do rio Níger e determinar a localização de Timbuktu. Felizmente Earle não participou da viagem, que foi no final subfinanciada, improdutiva e que resultou na morte de Ritchie em 1819.³⁷

Logo após seu retorno à Inglaterra, Earle partiu quase imediatamente para os Estados Unidos. Em maio de 1818, exibiu dois retratos de cavalheiros em aquarela (atualmente perdidos), um deles de corpo inteiro, na Pennsylvania Academy of Fine Arts. Earle viveu pouco tempo na América do Norte e após passar alguns meses na Pennsylvania e em Nova Iorque, decidiu embarcar para o Rio de Janeiro.

Suas atividades na América do Sul são, felizmente, melhor relatadas, graças às importantes amizades que Augustus travou no Brasil e à conservação de seus trabalhos a partir desse ponto. O pintor conheceu a autora Maria Graham, famosa por suas descrições sobre o país. Earle chegou a contribuir com algumas ilustrações para o livro de sua colega inglesa sobre o Brasil (*Diário de Uma Viagem ao Brasil, e de sua estada nesse país durante os anos de 1821, 1822, 1823*), que seria publicado no ano de 1824.

Explorador entusiasta, Earle empreendeu viagem pela costa pacífica do continente sul-americano. Ele esteve alguns meses no Chile, quando pintou uma interessante cena de gênero no arquipélago de Juan Fernandez (Fig. 6), e passou outros meses do Peru. Há grande possibilidade de que tenha testemunhado as ações do corsário inglês Lord Cochrane³⁸, quando este bloqueou o porto de Callao em novembro de 1820, a serviço da marinha chilena.³⁹ Nesta viagem, Earle executou algumas vistas panorâmicas da costa peruana.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cecil Scott Forester se inspirou em Cochrane quando criou seu conhecido personagem, Horatio Hornblower

³⁹ Posteriormente, Cochrane bloquearia Cabo Frio e Pernambuco a serviço na marinha brasileira

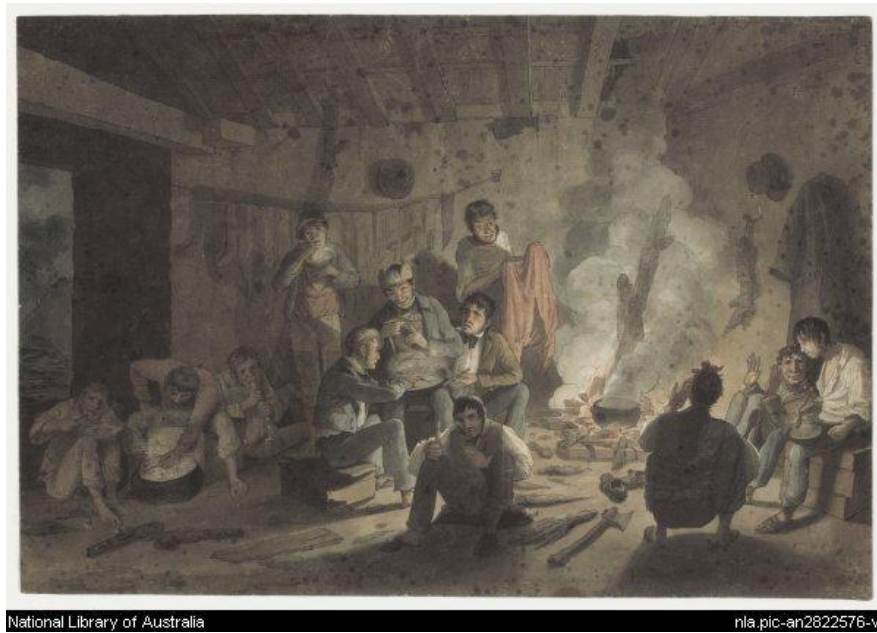


Fig. 6: Vista de nossa festa durante nossa residência na ilha de Juan Fernandez, aquarela, 1820 (?), 26,1 x 38,1 cm. National Library of Australia.



Fig. 7: Lima, Callao, Ilha de São. Lorenzo, aquarela, 1820, 14,1 x 54,2 cm, National Library of Australia.

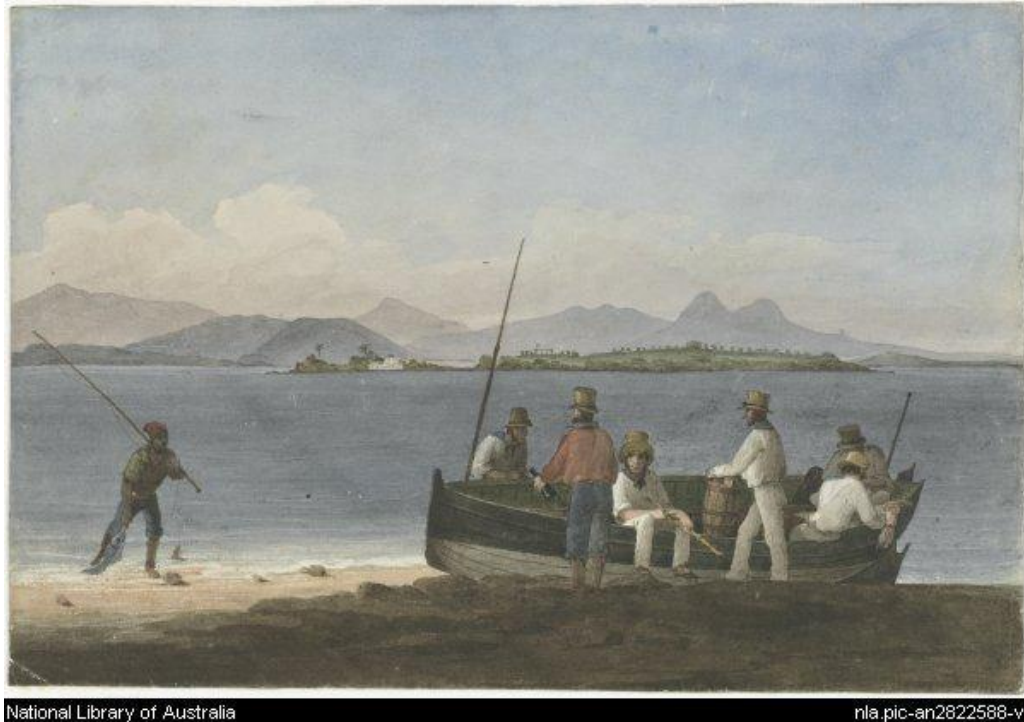


Fig. 8: Vista da baía do Rio de Janeiro, bote e tripulação de Lord Cochrane, aquarela, 1822, 17,5 x 26 cm, National Library of Australia

Após passar estes poucos meses no Chile e no Peru, Earle retornou ao Brasil onde se estabeleceu por alguns anos. Foi neste período que o pintor produziu a maior parte de suas obras brasileiras.

Em 1824, valendo-se de contatos recém-adquiridos, recebeu a chance de se apresentar ao próximo governador designado para a Índia Britânica, Lord Amherst. O pintor intencionava viajar imediatamente para o Cabo da Boa Esperança, de onde poderia seguir para Calcutá. Ansioso por uma embarcação que pudesse transportá-lo, agarrou imprudentemente a primeira possibilidade que surgiu. Embarcou no *HMS Duke of Gloucester*, uma chalupa (barco de um mastro) que transportava um carregamento de batatas. Contra o conselho de amigos, Earle seguiu viagem rumo ao oriente.



Fig 9: A bordo do Duke of Gloucester, Entre o Rio de Janeiro e Tristão da Cunha, aquarela, 1824, 17,6 x 25,7 cm, National Library of Australia.

Durante a viagem no *Duke of Gloucester*, Earle produziu esta interessante aquarela. É possível que o pintor tenha se representado na imagem do homem sentado ao lado direito da mesa (Fig. 9). Apesar do acabamento cuidadoso, a pintura apresenta um erro de perspectiva que evidencia uma deficiência na formação técnica do pintor. O grumete e a garrafa sobre a mesa parecem estar em planos distintos.

Devido a condições climáticas adversas, o *Duke of Gloucester* foi forçado a parar no remoto arquipélago de Tristão da Cunha, localizado no Atlântico Sul, praticamente a meio caminho do continente africano. Excitado com a visita inesperada ao exótico arquipélago, Earle aproveitou a oportunidade e desembarcou na ilha acompanhado de seu cão e de um marujo da embarcação, com o intuito de explorar um local “até então jamais visitado por um artista”⁴⁰. Após três dias de explorações, Earle preparava-se para retornar ao seu barco quando teve a terrível surpresa de ver o *Duke of Gloucester* zarpando sem ele e seu amigo, abandonando-o na ilha que seria sua prisão por nove longos meses.

⁴⁰ EARLE, op. cit.



Fig. 10: Ilha de Nightingale próxima de Tristão da Cunha com minha pequena embarcação, O Duke of Gloucester, aquarela, 1824, 14 x 25,6 cm, National Library of Australia.

Earle executou uma aquarela (Fig. 10) representando o *Duke of Gloucester*, provavelmente antes de ser abandonado. Ao fundo aparece a Ilha de *Nightingale*, provavelmente executada na enseada de *Cave Point*, praia afastada do assentamento.

Em 29 de novembro de 1824, após nove meses de confinamento, o pintor finalmente foi resgatado por uma embarcação comandada pelo almirante Cockburn. O barco se destinava a Terra de Van Diemen, atual Tasmânia, Austrália, e lá aportou na cidade de Hobart em 18 de janeiro de 1825.

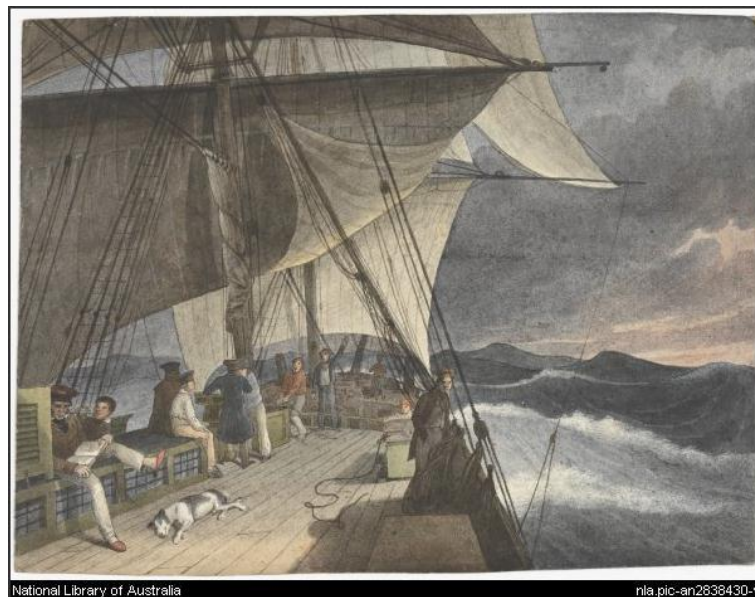


Fig. 11: Navegando contra um forte vento vindo do oeste, após o Cabo, lat. 44 graus..., aquarela, 1824. 20,6 x 27,3 cm, National Library of Australia.

Pouco depois de atravessar o Cabo da Boa Esperança, após deixar Tristão da Cunha, Earle registrou uma cena de bordo durante uma forte agitação do mar. (Fig. 11)

Após quatro meses na cidade de *Hobart*, onde pintou um belo panorama (Fig.103), Earle embarcou no navio *Cyprus* e chegou a Sydney no dia 14 de maio. O pintor permaneceu dois anos na Austrália, onde encontrou o convívio em sociedade que tanto lhe fez falta durante seu tempo em Tristão da Cunha. Logo se tornou primeiro pintor da colônia, substituindo em preferência o retratista e miniaturista Richard Read (*Senior*), que era então o pintor mais prestigiado da cidade.

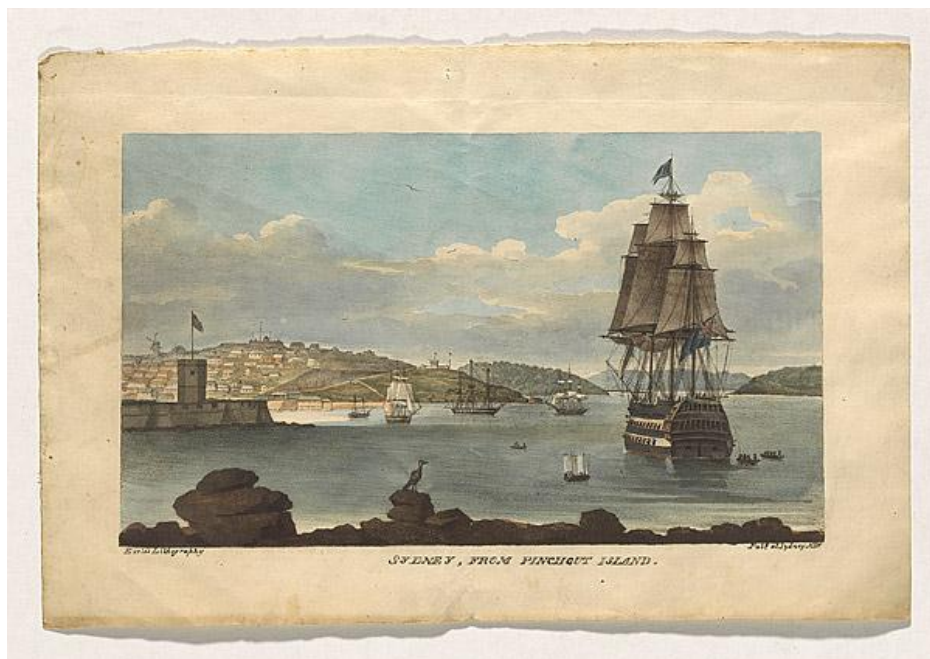


Fig. 12: Sydney vista da Ilha Pinchgut, 1826, litografia colorida à mão, 17,9 x 30,8 cm, coleção particular

Earle decidiu se estabelecer por um tempo na Austrália e exercer seu ofício naquela colônia. Em julho de 1826 inaugurou sua própria galeria de arte em *George Street*, Sydney. Lá, atuou como professor e produziu desenhos para artigos. Pouco tempo depois adquiriu uma prensa litográfica e, com este equipamento, imprimiu diversas vistas de Sydney e as coloriu à mão.

No final do ano de 1826, Earle voltou a atuar como pintor viajante. Ele visitou o interior do país e retratou as Montanhas Azuis, o Vale *Bathurst*, o Vale *Wellington* e o Rio *Hunter*. Em abril e maio, explorou a floresta subtropical *Illawara*, quando caiu de um cavalo e quebrou a perna.

Earle decidiu partir rumo à Nova Zelândia em outubro de 1827 a bordo do barco *Governor Macquarie*. Ele foi, muito provavelmente, o primeiro artista europeu a fixar residência naquela colônia britânica, onde permaneceu por quase 1 ano (apesar de não ter sido o primeiro artista a explorar a região). Suas experiências no local resultaram em sua narrativa já citada.

Após alguns meses, se envolveu em algumas confusões que influenciaram sua decisão de retornar da Nova Zelândia para a Austrália. Earle chegou a impedir uma cerimônia de canibalismo dos nativos, assumindo grandes riscos.

No dia 5 de maio de 1828, regressou à Austrália e algum tempo depois decidiu viajar à Índia. A bordo do barco *Rainbow*,⁴¹ partiu no dia 12 de outubro de 1828 rumo ao pacífico sul, onde seria um dos primeiros artistas *freelancer* a visitar a região. William Hodges fora um dos pintores que o antecederam na Nova Zelândia. Hodges, artista de bordo da segunda viagem do *HMS Endeavour* (comissionado pelo Almirantado da Marinha Real), comandada pelo lendário capitão Cook, produziu várias pinturas de paisagem durante a viagem, sendo algumas com qualidades bastante pessoais.

O *Rainbow* passou pelas Ilhas Carolinas, Guam, uma das ilhas Ladrões (Ilhas Marianas), Manila, e finalmente Singapura, onde permaneceu algum tempo. Finalmente velejou pelo estreito de Malaca para *Pulo-Penang* (ilha pertencente à Grã-Bretanha). Algum tempo após chegar em Madras, Índia, Earle adquiriu alguma fama atuando como artista local e conseguiu juntar uma boa soma de dinheiro⁴², mas, infelizmente adoeceu e foi forçado a deixar o local para tentar recuperar sua saúde. Logo, partiu rapidamente para Pondicherry, ainda na Índia, de onde embarcou no *La Julie*, rumo à Inglaterra.

Mais uma vez Augustus foi vitimado pelo azar. Sua embarcação sofreu com fortes tempestades e o capitão foi obrigado a parar nas Ilhas Maurício, Oceano Índico. Mesmo doente, Earle executou diversas vistas panorâmicas da região.⁴³

O pintor embarcou no *Resource* rumo à Inglaterra e o barco fez uma pequena escala em Santa Helena. Lá, fez uma bela aquarela registrando o túmulo de Napoleão Bonaparte (Fig.13).

⁴¹ O mesmo navio representado no panorama de Hobart, (Fig. 103).

⁴² EARLE, op. cit.

⁴³ Embora estas aquarelas das Ilhas Maurício não façam parte da coleção Rex Nan Kivell.



Fig. 13: Túmulo de Napoleão na Ilha de Santa Helena, aquarela, 1829 (?), 27 x 43 cm, National Australian Library.

Earle finalmente retornou à Inglaterra, provavelmente no final de 1829, quando aproveitou seu tempo para divulgar suas experiências e obras. Em 1830 publicou *Views in New South Wales and Van Diemen's Land: Australian Scrap Book, 1830*. E, em 1832, lançou sua narrativa neozelandeza⁴⁴.

Apesar de saúde ainda precária, conseguiu o cargo de desenhista de bordo do célebre *HMS Beagle*, embarcação destinada a uma viagem de mapeamento e pesquisa comandada pelo Capitão FitzRoy e que contava com Charles Darwin como cientista de bordo. Mais uma vez a ajuda de Smyth foi de última importância para seu irmão pintor. Nesse tempo, seu meio-irmão já era Almirante da marinha britânica. Era natural que o então capitão FitzRoy levasse bastante em conta a indicação de Smyth, um oficial superior.

Augustus Earle conseguira o tão almejado cargo para a expedição de FitzRoy. A 17 de novembro de 1831, foi inscrito no rol do pessoal como “desenhista”, categoria “supranumerário apenas para alimentação”. Do Almirantado recebeu apenas comida e bebida.⁴⁵

⁴⁴ EARLE, op. cit.

⁴⁵ TAYLOR, op. cit.

Quando o *Beagle* cruzou a linha do Equador, ocorreu a estranha, mas tradicional cerimônia de batismo com os marujos que atravessavam o marco pela primeira vez. Tratava-se de um evento descontraído e que fugia da rígida disciplina naval. Nesta cerimônia, os marinheiros recebiam a proteção de Netuno, para que pudessem navegar com segurança em seus domínios⁴⁶.

Earle registrou o evento que seria uma de suas últimas pinturas de gênero (Fig.14). Estas cenas consideradas “comuns” por grandes pintores, não passavam despercebidas por artistas viajantes, a exemplo do francês Auguste-François Biard, que também registrou cena semelhante (Fig.15).



Fig. 14: Gravura de Thomas Landseer baseada em desenho de Augustus Earle, componente da narrativa publicada por Robert de FitzRoy.

⁴⁶ Esta cerimônia ocorre até os dias atuais a bordo dos navios da marinha brasileira.



Fig. 15: Gravura de Jean-Pierre Jazet , O batismo no equador, litografia a partir de desenho de François Biard (Salão de 1833), Paris, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.

A partir deste ponto, praticamente tudo que se sabe sobre Earle está nas correspondências de Darwin e FitzRoy. O pintor e o naturalista tornaram-se amigos durante a fase inicial da longa viagem do *Beagle*. Os dois chegaram a compartilhar uma casa em Botafogo, Rio de Janeiro. Darwin comentou a utilidade de Earle como guia, já que o artista inglês estivera no Rio de Janeiro anos antes. Em seu diário, no dia 5 de abril de 1832, há a seguinte entrada:

De manhã, cheguei com Earle aos degraus do Palácio. Depois, vagueamos pelas ruas, admirando-lhes a aparência movimentada e jovial. O plano da cidade é muito regular; as linhas, como em Edimburgo, correm paralelas e se cruzam em ângulos retos. As ruas principais que saem das praças são retas e largas. Observando-se as cores alegres das casas, ornamentadas por sacadas, as numerosas igrejas e conventos, e a multidão que se agita pelas ruas, conclui-se que a cidade é a capital comercial da América do Sul. A manhã foi para mim muito fértil em projetos e, em Botafogo, Earle e eu encontramos uma casa agradável, que nos proporcionará ótimo alojamento.⁴⁷

⁴⁷ TAYLOR, op. cit.

Darwin prossegue:

Antecipo o prazer de passar algumas semanas neste lugar tranquilo e maravilhoso. Haverá algo mais agradável que observar a Natureza em seu esplendor máximo nos Trópicos? Voltamos ao Rio muito animados e almoçamos numa taverna onde encontramos vários oficiais ingleses a serviço no Brasil. Earle é um ótimo guia, pois viveu por aqui há alguns anos. É trágico descobrir quão curta e incerta é a vida nestas paragens: quando Earle perguntou sobre vários jovens que deixara em perfeita saúde e prosperidade, a resposta quase sempre foi: “Morreu”. As mortes devem, em geral, ser atribuídas à bebida; poucos parecem resistir à tentação, uma vez cansados do trabalho nestes climas quentes, de excitar-se ingerindo álcool.⁴⁸

Nos escritos de Darwin, pode-se obter muitas informações que levam a crer que ele e Earle eram bons amigos. Porém, o naturalista às vezes se aborrecia com o comportamento do pintor, que era bastante liberal e inclinado a aventuras sexuais. Certa vez descreveu Earle em seu diário como um homem “francamente licencioso”.⁴⁹

Desde que deixou a Índia, no fim de sua grande aventura, Earle já não gozava de grande saúde. Sua condição debilitada é citada por Darwin em seu diário no dia 9 de maio de 1832: “Earle, [...] não está bem e sofre muito com o reumatismo”. Já FitzRoy escreve de Montevideú em 15 de agosto de 1832: “O senhor Earle tem sido atormentado pela doença, mas está se recuperando rapidamente, recuperando as forças e o ânimo”.⁵⁰

Finalmente, Augustus Earle se rendeu à sua fraqueza e decidiu abandonar a expedição logo após o retorno do *Beagle* a Montevideú, vindo de Bahía Blanca, em 26 de outubro de 1832. Sua saúde estava deteriorada e agravada com seu recente reumatismo, que o impedia de acompanhar Darwin em expedições mais longas por terra.

FitzRoy nutria grandes esperanças com relação a Earle e ficou muito desapontado com a perda do artista. Em carta a Beaufort, escrita de Montevideú a 5 de dezembro de 1833,

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

declara: “Zelo pelos excelentes companheiros de minhas andanças. Todos estão bem - todos trabalham bem -, exceto o Sr. Earle, que nos deixou – inválido”.⁵¹

Poucas imagens restam desta aventura final de Earle. Seus desenhos viraram gravuras do livro de FitzRoy, *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836* [...]. Os desenhos foram convertidos em gravuras pelos editores Thomas Landseer (1793-1830) e Thomas Abel Prior (1809-1886), ambos aprovados por FitzRoy.

Apesar da inutilidade de se especular o que teria acontecido caso Earle não tivesse abandonado o *Beagle*, é curioso imaginar seu nome associado definitivamente às aventuras de FitzRoy e Darwin. O que ele teria pintado se tivesse retornado a alguns lugares em que estivera aproximadamente 10 anos antes, como Hobart, Ilhas Maurício, Santa Helena, etc.?

Earle foi substituído posteriormente pelo pintor alemão Conrad Martens, excelente paisagista, mas não tão bom em retratos e cenas de gênero.

Em outra carta de Darwin, desta vez para sua esposa, Caroline, enviada de Montevideú a 13 de novembro de 1833, ele revela sobre a saúde de Earle e a habilidade de Martens:

O coitado do Earle nunca esteve bem desde que deixou a Inglaterra e agora sua saúde piorou a tal ponto que ele foi embora. O Sr. Martens, aluno de C [Copley] Fielding⁵², excelente paisagista, juntou-se a nós. É pessoa agradável e, como todas as aves dessa espécie, cheio até a boca de entusiasmo.⁵³

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Anthony Vandyke Copley Fielding (1787–1855), mais conhecido como Copley Fielding, era um renomado paisagista aquarelista e foi mestre de Conrad Martens na Inglaterra. O tratamento dado por Fielding às cores na atmosfera e no relevo parece ter sido muito bem absorvido por Martens.

⁵³ TAYLOR, op. cit.



Fig. 16: Conrad Martens, Ilha de Chiloé, aquarela, Museu de Greenwich, London.

Infelizmente a viagem de FitzRoy estava destinada a terminar sem um artista. O capitão fora forçado pelo Almirantado a vender a escuna *Adventure*, barco que comprara com recursos próprios para ajudá-lo no trabalho de pesquisa. Martens ficou sem espaço a bordo e foi forçado a abandonar a expedição, causando profundo desgosto em FitzRoy.

Doente, após deixar o *Beagle*, Earle retornou à Inglaterra. O pintor fez uma curta viagem artística para a Irlanda no Norte, mas só exibiu outras três obras na *Royal Academy*.

A 10 de dezembro de 1838, Augustus Earle faleceu aos 46 anos, sozinho, em Diana Place, Londres. A causa de sua morte teria sido “asma e fraqueza”.

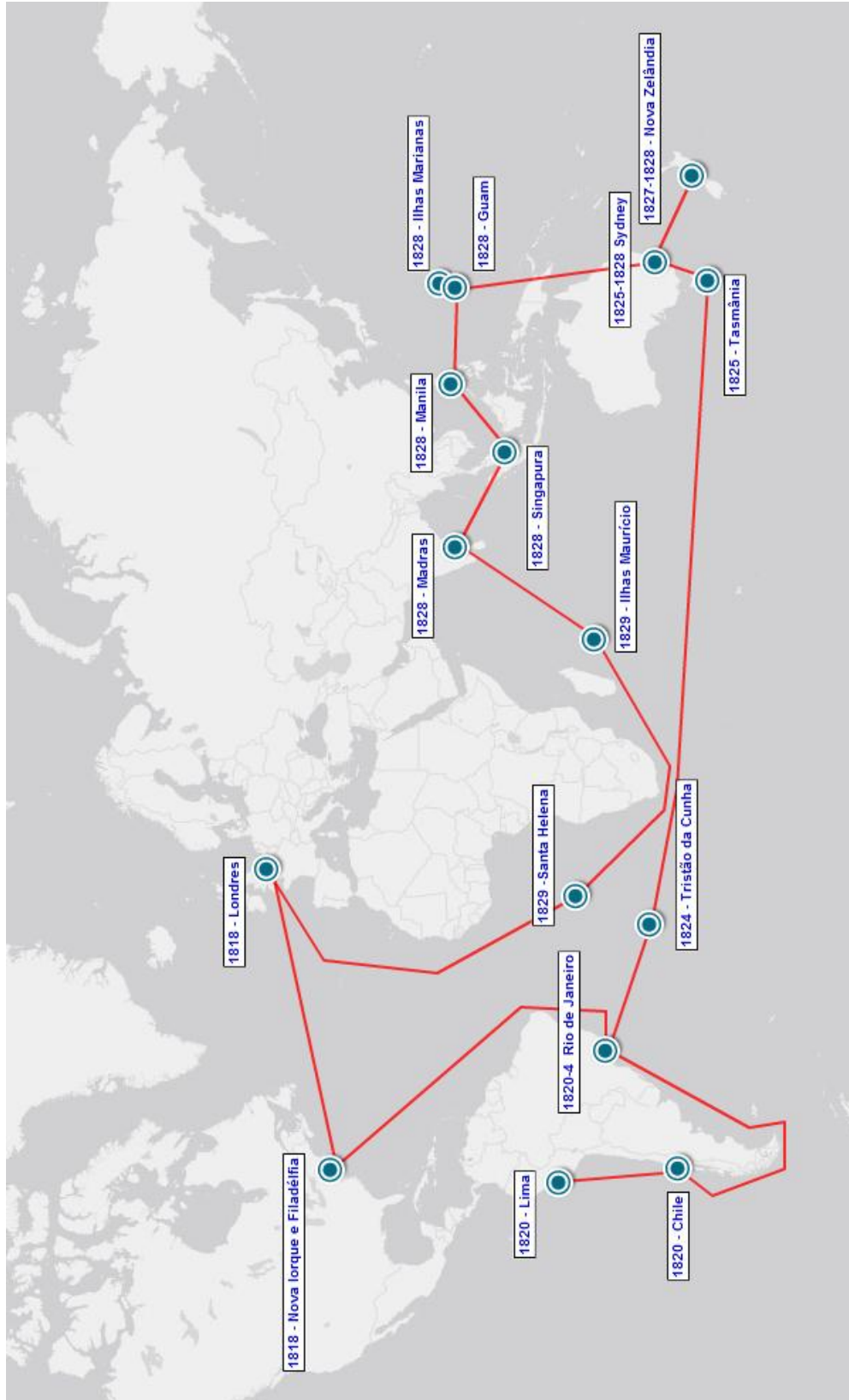


Fig. 17: Itinerário de Augustus Earle entre os anos de 1818-1829

Capítulo 3: A formação técnica de Augustus Earle

A formação artística de Augustus Earle ocorreu em meios distintos. O primeiro deles consiste na tradição de pintura acadêmica inglesa da segunda metade do século XVIII, ligada à tradição clássica e a instituições oficiais como a Royal Academy.

Foi por meio do contato com artistas ligados ao meio acadêmico que Earle desenvolveu suas habilidades para representar a figura humana. Ainda bastante jovem, dominou o gênero do retrato e trabalhou com o grande gênero, ou seja, a pintura histórica.

O meio acadêmico frequentado por Earle fazia parte da tradição de retratos inglesa iniciada pelo pintor flamengo Van Dyck no século XVII, responsável pelo estabelecimento do padrão de retratos da alta sociedade que todos os pintores seguidores da moda seguiriam futuramente. Esta tradição atingiu seu zênite com os retratos de Sir Joshua Reynolds e Thomas Gainsborough no século XVIII. Os dois, que foram grandes rivais, contribuíram para divulgar o estilo de retrato mais descontraído em comparação aos retratos neoclássicos. Desta tradição, fizeram parte James e Ralph Earl e o próprio Augustus Earle.

É importante lembrar que estes pintores deram maior atenção à paisagem de seus retratos, fato que também reflete o desenvolvimento da tradição de pintura de paisagem na Inglaterra.

O segundo caminho da formação técnica de Earle está ligado à tradição paisagística inglesa, que deve muito a influência de pintores conhecidos como Claude Lorrain, Francesco Zucarelli e Salvator Rosa.

Os mestres do retrato também contribuíram com a pintura de paisagens. Ainda no século XVII, Van Dyck, que tinha um conhecido gosto por paisagens, executou vários esboços da Natureza, bem como Thomas Gainsborough, no século XVIII, também demonstrou grande apreço por paisagens.

É também considerável a contribuição da pintura topográfica para a história da pintura de paisagem inglesa. Graças a estes artistas, a pintura em aquarela adquiriu um *status* mais nobre e ficou permanentemente associada à tradição inglesa.

Earle foi um artista que experimentou praticamente todos os gêneros de pintura, dos grandes temas até naturezas mortas. Porém, foi na paisagem e na pintura de gênero que este pintor viajante teve atuação de maior destaque. Quanto ao gênero do retrato, Earle obteve um bom reconhecimento na Austrália. As comissões ali recebidas lhe conferiam alguma renda em momentos importantes de sua grande viagem. Apesar disso, seu legado como retratista não se compara em grandiosidade com sua considerável obra de pinturas de paisagens, que foi amplamente divulgada em gravuras e também em panoramas, ou seja, pinturas que mostravam determinadas localidades de importância e que traziam fatos de destaque destes lugares.

Nesta parte do trabalho será estudada a formação artística de Augustus Earle relacionada aos meios oficiais e à tradição acadêmica. A parte seguinte tratará da origem de seu conhecimento de pintura de paisagens, adquirido principalmente no contato com pintores viajantes.

O retrato

O primeiro contato de Earle com a tradição veio por meio de laços familiares. É importante lembrar em sua biografia o fato de que seu pai morrera quando ele tinha apenas três anos. Portanto, é certo que ele não recebeu lições de pintura dele. Também é pouco provável que tenha aprendido diretamente com seu tio Ralph, já que este havia retornado aos Estados Unidos em 1783, antes de Earle nascer. De qualquer modo, é provável que Earle tivesse familiaridade com algumas pinturas de seu pai e tio que estivessem na posse de sua família.

Seu tio, Ralph Earl, teve lições com o famoso pintor americano Benjamin West, em Londres, pintor que havia assumido a presidência da *Royal Academy* após o falecimento de Sir Joshua Reynolds. Ralph certa vez afirmou ter recebido os “toques finais em sua arte das

mãos dos imortais Reynolds, Copley e West”.⁵⁴ Certamente Ralph também estudou as pinturas de Thomas Gainsborough, o grande rival de Reynolds. Uma obra de Ralph em particular guarda interessantes semelhanças com o retrato de John Plampin de Gainsborough. Nesta imagem, Plampin é retratado de modo bastante descontraído e bem à vontade, na Natureza.

Esta tendência descontraída e natural dos personagens retratados era característica da obra de Thomas Gainsborough e também na de Reynolds. Em *Caçador Reclinado*, de Ralph Earl, tio de Augustus Earle, o motivo está claramente associado a esta tradição inglesa.

As poses mais despojadas e informais se popularizaram bastante na Inglaterra, principalmente devido à atuação dos dois grandes mestres e rivais. Essa tradição de retratos de corpo inteiro ao ar livre foi iniciada na Inglaterra pelo pintor holandês Van Dyck. O retrato do Rei Carlos I, executado em 1635, foi um dos primeiros a exibir estas qualidades que seriam bastante exploradas no século seguinte pelos dois grandes mestres. Conseqüentemente, por James e Ralph Earl.



Fig. 18: Van Dyck, Charles I, óleo, 1635, 2.66 x 2.07 m, Louvre



Fig. 19: Sir Joshua Reynolds, Capitão Robert Ormes, óleo, 1756, 239 x 147 cm, National Gallery

⁵⁴ WORCESTER ART MUSEUM. Online Gallery. Colletion. Disponível em: http://www.worcesterart.org/Collection/Early_American/Artists/earl_j/biography/index.html



Fig. 20: Thomas Gainsborough, Retrato de John Plampin, óleo, 1753 (?), 63.3 x 50.2 cm, National Gallery



Fig. 21: James Earle, Capitão Samuel Goldsburg, óleo, 1795-96, 90.2 x 75.7 cm, Worcester Art Museum



Fig. 22: Ralph Earle, Caçador Reclinado, óleo, 1783-84, 115.6 x 151.1 cm, Philadelphia Museum of Art

Earle, por meio de seu conhecimento adquirido na *Royal Academy* e talvez a partir do contato com algumas obras de seu pai e tio, absorveu conceitos e técnicas artísticas da tradição clássica inglesa. Sua ligação com a academia inglesa era informal, pois ele nunca fora aluno de fato matriculado na instituição, embora tenha assistido aulas e participado constantemente de mostras durante sua juventude.

Alguns de seus retratos feitos na Oceania evidenciam características tipicamente inglesas, como por exemplo a composição de corpo inteiro e o modo descontraído. O retrato do capitão John Piper, feito por Earle em Nova Gales do Sul, Austrália, contém várias destas características da tradição inglesa, e prova que Earle dominava este gênero de pintura.



Fig. 23: Capitão John Piper, óleo, 1825, 192.4 x 120.6 cm, Mitchel Library, Sydney.

Os ideais acadêmicos na Inglaterra do fim do século XVIII remontam à defesa que Sir Joshua Reynolds fez da tradição clássica, com ênfase ao classicismo de Rafael, dos irmãos Caracci, e de Poussin. O então presidente da academia inglesa defendia que a pintura deveria

estar ligada a temas grandiosos e nobres e seguir uma rígida hierarquia de gêneros, sendo a pintura de história a categoria mais elevada, em parte por seu rigor intelectual.

Adiciona-se a este classicismo acadêmico o *revival* do estilo clássico derivado principalmente dos novos achados arqueológicos⁵⁵ e dos escritos teóricos do alemão Joachin Winckelmann (1717-1768), autor que atacou as ideias barrocas de Bernini e que defendeu maior importância ao estudo direto das obras gregas da Antiguidade.⁵⁶ Para Winckelmann, “mesmo se a imitação da natureza pudesse tudo dar ao artista, certamente não lhe daria a exatidão do contorno, que só os gregos sabem ensinar”⁵⁷.

O trabalho do escultor e desenhista John Flaxman(1755-1826) na Inglaterra será o exemplo desta aproximação fiel ao estilo clássico grego defendida por Winckelmann. Flaxman trabalhou com Josiah Wedgwood⁵⁸, proprietário da marca de cerâmicas que leva o seu nome existente até hoje. As cerâmicas de Wedgwood muito contribuíram para a divulgação de imagens na Inglaterra que refletiam o classicismo grego.

O escultor inglês tornou-se presidente da cadeira de escultura da *Royal Academy* e produziu um grande legado artístico que serviu de inspiração e referência aos estudantes da academia.

Na Inglaterra, este *revival* do clássico conviveu com um *revival* Gótico, a exemplo do trabalho de Horace Walpole e Sir Walter Scott. A contemporaneidade entre as cerâmicas de Wedgwood e o jardim inglês, que nada tinha dos valores clássicos dos jardins de Versalhes (harmonia, simetria, proporção...), mostra como boa parte do classicismo de David não será, na Inglaterra, um caminho necessário à sobrevivência de um pintor.

Uma grande mudança ocorreria com a pintura acadêmica na Inglaterra pelas mãos de dois pintores americanos, John Singleton Copley e Benjamin West, que promoveriam uma reciclagem da pintura histórica. Graças aos dois americanos, o grande estilo assumiu um aspecto mais jornalístico ao retratar temas recentes ligados à política e atos de heroísmo.⁵⁹

⁵⁵ Principalmente as cidades de Herculano em 1738 e Pompéia em 1749

⁵⁶ O trabalho de Winckelmann que mais repercutiu a nova visão do clássico foi *História da Arte da Antiguidade*, publicado em 1764

⁵⁷ *apud. BORNHEIM, G. Introdução à leitura de Winckelmann. Disponível em <
http://www.ppgav.eba.ufirj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Gerd_Bornheim-.pdf>*

⁵⁸ Uma interessante curiosidade: Wedgwood fora avô materno de Charles Darwin

⁵⁹ O gênero maior da hierarquia acadêmica se ocupava de temas superiores, como história antiga e mitologia, representados segundo padrões clássicos

Esta evolução já havia sido proposta por Denis Diderot em “*A Apologia do Grande Estilo e a Sedução dos Gêneros Menores*”, corpo de textos escritos entre 1763-1767. Neles, Diderot lembra que a função da pintura é tocar e comover, e que para tal, ela não pode se dedicar a motivos triviais. Logo, ele propõe a busca de assuntos dignos na vida cotidiana e assim, uma aproximação da pintura “nobre” com a cena de gênero⁶⁰. Diderot reconhece o maior labor dispensado à pintura de História, principalmente devido à necessidade de o pintor trabalhar de modo inventivo, em vez de simplesmente copiar composições e detalhes prontos da Natureza. O filósofo também reconhece a maior qualidade técnica dispensada aos gêneros menores, como a pintura de gênero e a natureza morta.⁶¹

Tanto Copley quanto West conseguiram fazer esta aproximação de gêneros em telas que transmitiram à pintura de história uma qualidade jornalística.



Fig. 24: Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, óleo, 1770, 151 x 213 cm, National Gallery, Ottawa.

⁶⁰ LICHTENSTEIN. Denis Diderot, “A apologia do grande estilo e a sedução dos gêneros menores”. In: *O Mito da Pintura*. Tradução Costa, M. Org. Lichtenstein, J. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004. p 80-993. (A Pintura Textos essenciais. vol. 10)

⁶¹ *Ibid.*



Fig. 25: John Singleton Copley, *Watson e o Tubarão*, óleo, 1778, 182.1 x 229.7 cm, National Gallery of Art, Washington.

James e Ralph Earl tiveram contato com essa nova abordagem do Grande Estilo por meio das pinturas dos dois grandes mestres. O próprio Earle pode ter tido contatos diretos com West durante seu aprendizado na academia.

O fato histórico de Earle ter exibido um *Julgamento de Midas* na *Royal Academy* quando era praticamente uma criança é importante, pois mostra que o pintor adquiriu familiaridade com grandes temas precocemente, o que o ajudou quando decidiu seguir a moda e trabalhar com temas atuais, relacionados às Guerras Napoleônicas. Há relatos de que tenha trabalhado com cenas de batalhas navais recentes.⁶²

O cunhado de Earle, Denis Dighton, que se casou com sua irmã, Phoebe, é um bom exemplo deste fenômeno. No mesmo ano em que Earle perambulava pela Oceania, Dighton terminava sua obra prima, hoje exposta no Museu de Greenwich, Londres. Trata-se da tela *The Fall of Nelson* (Fig.26), que retrata o momento em que o almirante morre de maneira heroica. É provável que Earle tenha aprendido muito com seu cunhado. A perspectiva exagerada do *HMS Victory* de Dighton se assemelha em parte com cenas de bordo pintadas por Earle.

⁶² Não se pode ignorar o fenômeno social que foi a “*Nelsonmania*”, seguida da vitória naval inglesa em Trafalgar, a batalha que motivou o patriotismo de praticamente todos os ingleses.



Fig 26: :Denis Dighton, The Fall of Nelson, óleo, 1825, 76,2 x 106,7 Greenwich, National Maritime Museum, Greenwich.

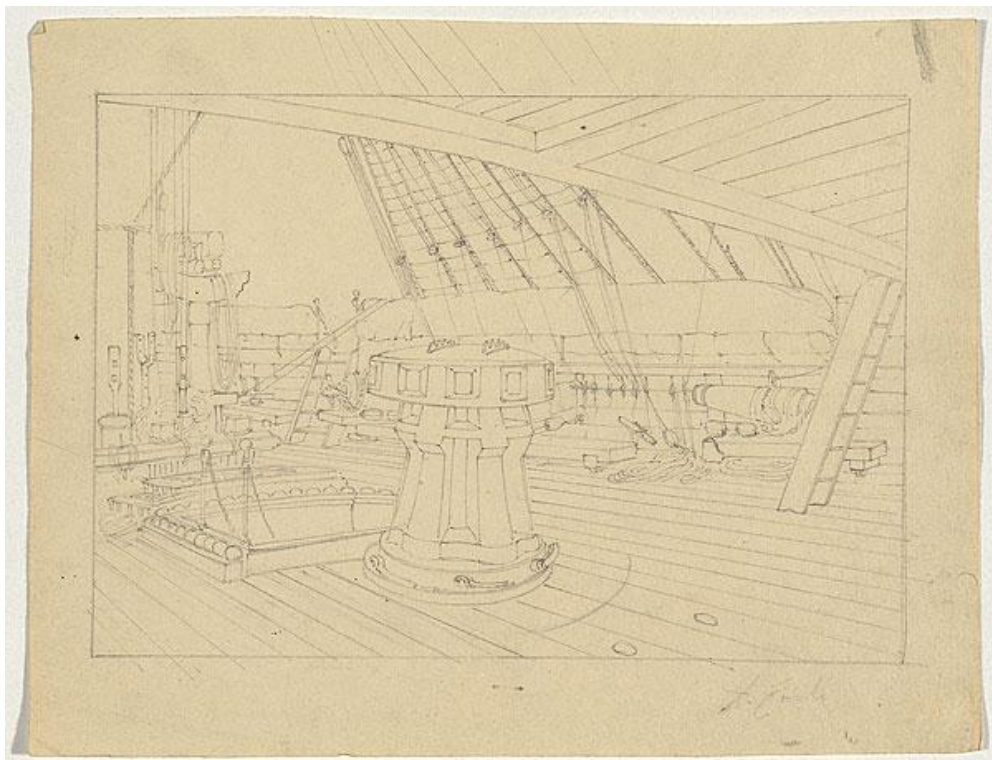


Fig. 27: Augustus Earle, Convés do Buffalo, desenho, 1812 (?), 14 x 20 cm, coleção particular.



Figura 28: Augustus Earle, falando com uma embarcação após o Cabo da Boa Esperança, aquarela, 1824, 21 x 27,3 cm, National Library of Australia.

É provável que Earle também tenha incorporado à sua técnica o estilo de caricatura de Dighton. O pai de Denis Dighton era Robert Dighton, conhecido caricaturista da época. O tratamento exagerado das feições e o aspecto cômico às vezes presente devem bastante aos dois pintores e muito provavelmente também à influências de grandes caricaturistas vivos de sua época, como Thomas Rowlandson, George Cruikshank e George Gillray.⁶³



Fig. 29: Robert Dighton, Absolute Wisdom, gravura colorida a mão, 1817-1825 (?), National Portrait Gallery, London.

⁶³ Esta proximidade foi relacionada no artigo de David James. (JAMES, op. cit.)

Este fato é importante para que se possa entender melhor a técnica de retrato de Earle, que muitas vezes não era bem compreendida por críticos. O conservador John McGarvie, por exemplo, definiu o traço de Earle como “infantil” (*childish*) e só isentou o pintor inglês de maiores críticas quando ele pintou o retrato do Governador de Nova Gales do Sul, Sir Thomas Brisbane.⁶⁴

Enfim, esse estilo sintético e caricatural não traria maiores problemas a Earle em suas pinturas de paisagem povoadas ou pinturas de gênero. Ao contrário, elas conferem um tom humorístico e descontraído a suas pinturas, como em sua aquarela brasileira que retrata uma extração de bicho de pé (Fig.30).

Uma característica importante da pintura de gênero é o anonimato dos personagens, que permitia essa abordagem próxima da caricatura. Principalmente quando essas pinturas exploravam países menos conhecidos, era comum um tom de deboche ou ridículo, que frequentemente causava indignação aos países e culturas representados.



Fig. 30: Augustus Earle, Extração do bicho-de-pé, aquarela, 1822. 20,3 x 21 cm, National Library of Australia.

⁶⁴ Apesar das críticas, McGarvie reconhecia que Augustus Earle era um artista de bom gosto e que tinha um treinamento adequado. SYDNEY GAZETTE, 28 de julho de 1829.

A Pintura de paisagem inglesa no século XVIII

Durante a juventude de Augustus Earle, a pintura de paisagem estava em plena ascensão, prestes a igualar o *status* da pintura de história. O gênero havia encontrado sua máxima expressão em pintores como J.M.W. Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837), cujas paisagens se tornariam ícones do Romantismo na Inglaterra, ao lado dos poemas de Lord Byron, Shelley e John Keats. A pintura de paisagem inglesa do início do século XIX tem uma forte conexão com as paisagens do século XVII de Salvator Rosa (1615-1673) e principalmente de Claude Lorrain (1600-1682).

Estes dois paisagistas foram fontes de inspiração para diversos pintores dos séculos XVIII e XIX. Rosa inspirou muitos pintores devido à representação mais agressiva da paisagem, com tempestades e relevos escarpados; foi uma inspiração para muitos seguidores da estética Sublime. Claude se tornou o grande representante do classicismo na paisagem. Suas pinturas se relacionavam a temas históricos da Antiguidade e se baseavam em princípios de harmonia. O pintor procurava expressar elevadas ideias morais, fazendo frequentes referências ao passado clássico romano. Claude inspirou número incontável de artistas, principalmente Turner, que o tomou como modelo a ser seguido.

Há uma diferença notória entre paisagens poéticas e paisagens topográficas. A paisagem poética é vista de modo subjetivo. Nesta modalidade, o pintor atua como um diretor, alterando proporções, iluminação, inserindo elementos de mito e história, em contraste com a pintura topográfica que é fiel aos fatos visuais.

Apesar da importância de Rosa, foi Claude quem se tornou a grande fonte de inspiração para a maior parte dos pintores de paisagens do século XVIII, principalmente dentre os adeptos do classicismo. Sua obra viria a criar legiões de seguidores e imitadores. Muitos elementos de sua técnica, como a luz dourada, se tornaram clichês nas mãos de outros pintores.



Fig. 31: Salvator Rosa, Tobias e o Anjo, óleo, 1660-73 (?), 147 x 224 cm, National Gallery, London.



Fig. 32: Claude Lorrain, Paisagem com Enéias em Delos, óleo, 1672, 99.6 x 134.3 cm,
National Gallery, London.

As paisagens dos grandes pintores do século XVII exerceram grande influência nos aquarelistas do século seguinte. Varias técnicas e métodos utilizados pelos grandes aquarelistas do final do século XVIII e início do século XIX tinham como referência os efeitos de conhecidas pinturas a óleo, como as de Claude, por exemplo.

Pintura topográfica

A pintura topográfica, por sua vez, é uma modalidade de pintura executada principalmente à aquarela. Sua expansão cresceu bastante na Inglaterra a partir do início do século XVIII, e tinha como função o registro pontual de fatos da paisagem. Pode-se associar a origem desta modalidade com a pintura de paisagem holandesa, (*landschap*, palavra que originou o termo em inglês *landscape*) muito praticada durante o século XVII quando se viu nas Províncias Unidas (atual Holanda) um período de rápidas expansões marítimas e domínio de vários novos territórios, principalmente nas Índias e nas Américas. Mas é na Inglaterra do século XVIII que a pintura de paisagem assumiu uma grandeza muito maior, atingindo o auge com as paisagens românticas de Turner e Constable. É este gênero de pintura que ajudou a consagrar a aquarela como uma técnica legítima de expressão poética, e não apenas como uma forma de desenho colorido.

No século XVI, a pintura topográfica era uma tarefa destinada a cartógrafos, exploradores e militares. Sua execução deveria ser simples, limpa e informativa. Por ser uma técnica associada com a prática ao ar livre, os materiais empregados deveriam ser simples e compactos. Daí o uso da tinta da índia, penas, aquarela e guache.

A pintura topográfica floresceu em parte devido às necessidades da nobreza, que adorava ter suas propriedades retratadas, e também dos círculos de pessoas cultas ligadas às ciências naturais e às artes. Estas sociedades costumavam financiar expedições de cientistas e antiquários. Tais viagens contribuíram muito com as fundações da História da Arte, da Arqueologia, Antropologia, Botânica e Biologia. A *Society of Dilettanti*, fundada em 1733, teve um papel importantíssimo ao financiar várias dessas expedições.⁶⁵

Na Inglaterra, o estilo topográfico foi introduzido pelo artista boêmio Wenceslau Hollar, que chegou a Londres em 1632 para registrar em gravuras a vasta coleção de artes de Thomas Howard, o Earl (conde) of Arundel, grande patrono das artes e famoso *connoisseur*. Os desenhos de Hollar eram feitos a tinta e aguadas leves e muito lembravam gravuras.

⁶⁵ The topographical Tradition. Disponível em: <http://handprint.com/HP/WCL/artist02.html>

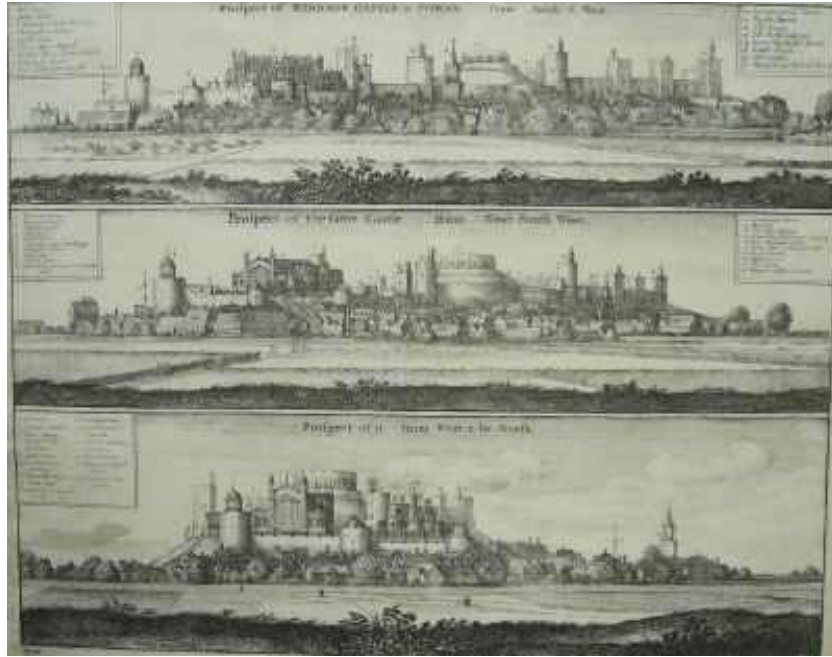


Fig. 33: Wenceslau Hollar, Três vistas de Windor, desenho a tinta, 1672 ,
380 x 300 mm , Elias Ashmole's *Institution of the Order of the Garter*,
1672 and 1693, página 132, London.

O estilo de Hollar era bastante restrito ao registro topográfico, onde o factual suplantava o poético. Ele também executou muitos desenhos científicos de espécies desconhecidas e anatomia humana.

O discípulo inglês mais bem-sucedido de Hollar foi o inglês Francis Place (1647-1728). Place era o típico homem afortunado que podia se dedicar integralmente aos seus *hobbies*. Ele fazia parte de um amplo círculo de entusiastas, entre nobres e mercadores ricos cultos. Muitos deles formaram o grupo conhecido como “York Vituosi”⁶⁶, que se dedicava a discutir questões artísticas e científicas. Place era o modelo do homem diletante do século XVIII que de certa forma contribuiu para a ascensão da pintura de paisagem a uma categoria superior na hierarquia dos gêneros pictóricos.

⁶⁶ *Ibid.*



Fig. 34: Francis Place, Parte Oeste do Castelo de Flint, bico de pena e aquarela, 1699 ,93 x 173 mm.

O próximo artista a fazer uma grande contribuição para a pintura em aquarela na Inglaterra foi Paul Sandby (1730-1809). A partir de Sandby, a aquarela se torna uma arte muito mais refinada. Seus avanços técnicos permitiram alguns efeitos que antes eram vistos somente na pintura a óleo, e assim, uma grande quantidade de novos elementos puderam surgir na pintura em aquarela, como a representação mais complexa da luz. Ele foi descrito por Thomas Gainsborough como “o único homem de gênio que pintou vistas reais da natureza em seu país.”⁶⁷



Fig. 35: Paul Sandby, Vista de Windsor, Guache, 1770,46.5 x 61.5 cm, Windsor.

⁶⁷ The poetic landscape. Op. cit.

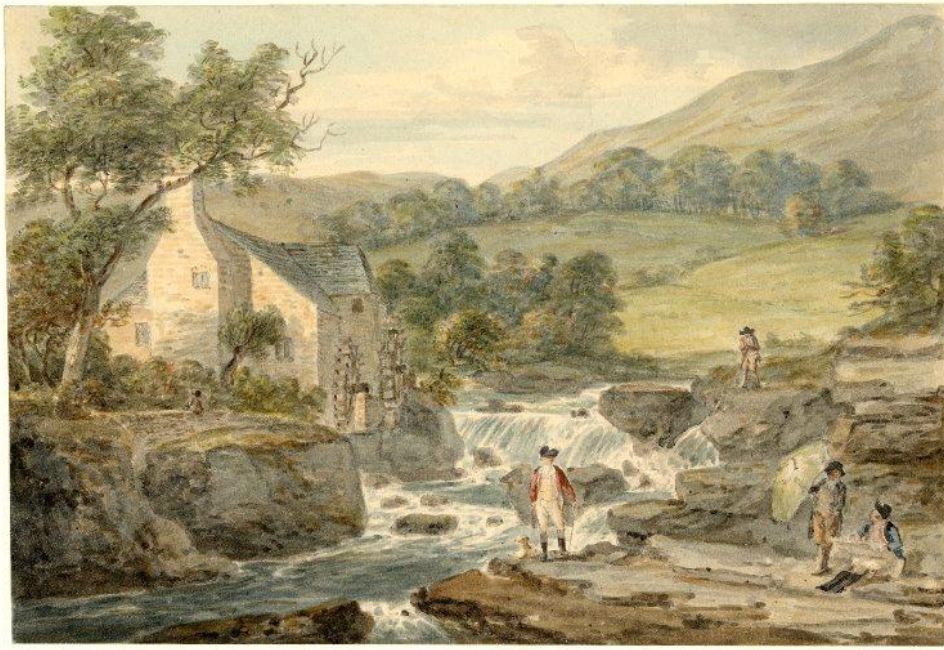


Fig. 36 : Paul Sandby, Forja em País de Gales, aquarela, 203 x 298 mm. British Museum.

Apesar de sua pintura ser majoritariamente naturalista, ela é amplamente mais poética do que a obra de Hollar e Place, fato comprovado pela iluminação de *Vista de Windsor* (fig.35). Devido à sua técnica mais refinada, Sandby é considerado o “pai da aquarela inglesa”. A partir de suas obras, as figuras começam a povoar as paisagens de modo mais convincente. Um ferreiro trabalhando, um soldado descansando à sombra de uma árvore, etc. Sandby começa a dar mais importância à transição de cores e à iluminação. Sua obra é um marco do ponto onde o aspecto pintura da aquarela passa a predominar sobre o desenho.

É provável que Sandby tenha absorvido conhecimento de pintores tradicionais de paisagem que estavam ativos na Inglaterra, como William Taverner e Francesco Zucarelli. Sandby, por fim, foi um dos membros fundadores da *Royal Academy*, e a partir dele, pode-se traçar uma linha de sucessão que chega até Turner e outros pintores do século XIX (um de seus melhores discípulos foi Michael Angelo Rooker, que fora depois mestre de Turner).

Dentro deste contexto histórico, convém destacar aqueles aquarelistas que possuíam ligações com a obra de Sandby e que mais contribuíram para a formação de Augustus Earle. A mais provável fonte de conhecimento de Augustus em pintura de aquarela foi William Daniell e seu tio Thomas. Após retornarem da Índia, onde produziram belíssimas pinturas, viveram na *FitzRoy Square*, Londres, onde Earle viveu a partir de 1809. William era

conhecido da irmã de Earle, Phoebe ⁶⁸. Logo, é quase certo que houve algum contato entre Daniell e Augustus Earle. William e Thomas se beneficiaram amplamente da nova abordagem da paisagem em aquarela divulgada principalmente por Sandby.

Os Daniell tiveram um grande sucesso comercial com suas aquatintas publicadas em *Oriental Scenery*, título lançado em seis partes entre 1795-1806. Esta obra continha 144 aquatintas coloridas e mais seis outras pranchas não coloridas. Este compêndio contribuiu para gosto pelo orientalismo, que seria comum entre artistas românticos do século XIX.

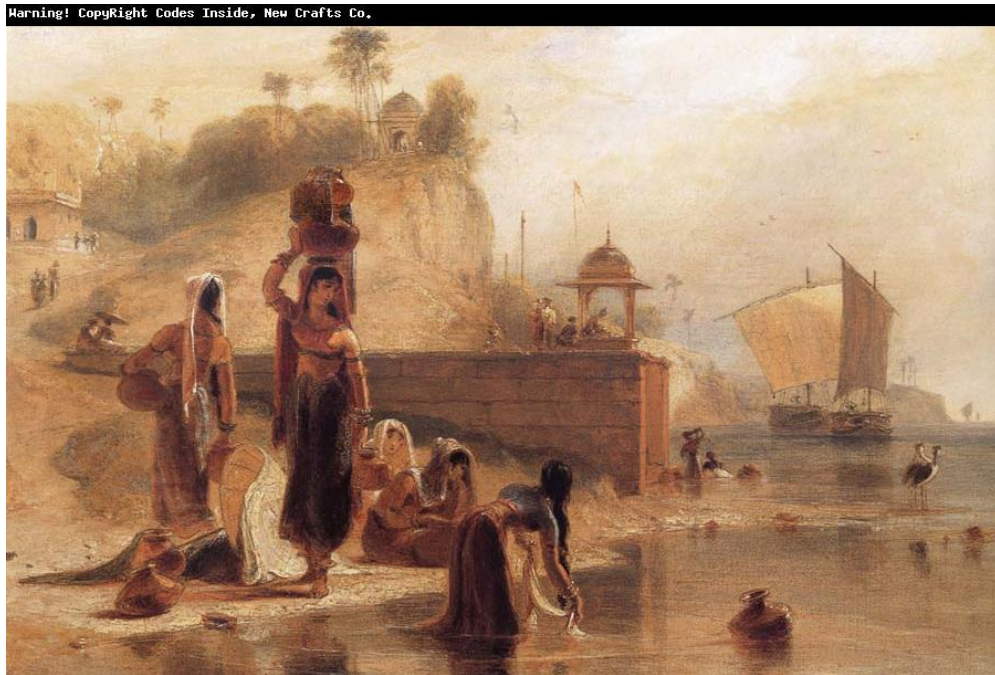


Fig. 37: William Daniell, Mulheres hindus apanhando água do Ganges próximo a Kara (Currah), óleo sobre madeira, 29.2 x 44.5 cm, coleção particular

⁶⁸. HACKFORTH-JONES, op. cit.



Fig. 38: William Daniell, Taj Mahal, aquatinta, 1801 (publicação), British Library.



Fig. 39: William Daniell, "Castelo em Dunskey próximo a Port Patrick, Wigtonshire" em "A Voyage round the Coasts of Scotland and the adjacent Isles" 1816.

Também tem alguma importância o irmão de William, Samuel Daniell, que seguiu carreira por conta própria e viajou à África do Sul, onde produziu diversas paisagens e pinturas de gênero. Suas aquarelas foram publicadas por seu irmão William no livro *A Picturesque Illustration of the Scenery, Animals and Native Inhabitants of Ceylon*. Todo esse contato com William e indiretamente com Thomas e Samuel, somados ao conhecimento que Earle certamente deveria ter das aventuras de seu tio Ralph, deve ter pesado bastante na decisão de se tornar um pintor viajante.

Provavelmente Augustus Earle também estudou as obras de William Pars, Francis Towne e John Withered Abbott. De qualquer forma, muitos elementos típicos das aquarelas destes três artistas se encontram em sua pintura (principalmente características de Towne e Abbot).

William Pars (1742-1782) começou sua carreira como um bem-sucedido retratista. Mas em 1764 foi contratado para acompanhar Richard Chandler e Nicholas Revett numa expedição arqueológica de dois anos para a Ásia Menor, financiada pela *Society of Dilettanti*. Pars rapidamente fez uma bem-sucedida transição para a pintura de paisagem à aquarela. Ele fora um dos pioneiros a utilizar cores *in loco*, no período uma prática incomum (o costume era uma camada prévia de pintura feita com tinta da Índia ou com cinzas). Pars fora um dos primeiros artistas a levar ao público inglês imagens convincentes de ruínas gregas.



Fig. 40: William Pars, Templo de Apolo em Didyma, aquarela, British Museum.

Francis Towne foi outro artista que exerceu significativa influência no estilo de Earle. Towne era amigo próximo de Pars e tinha predileção por paisagens alpinas. Após fracassar em sua tentativa de ingressar na *Royal Academy* como pintor de paisagens a óleo, Towne se dedicou inteiramente à sua técnica de aquarela, onde desenvolveu um estilo pessoal e bastante lírico.

Towne era adepto do uso de contornos feitos com tinta e pena e utilizava aguadas ralas e formas abstratas para definir o relevo no plano de fundo. Era defensor da luz radiante e rejeitava o tom sombrio e o sublime defendido por Edmund Burke.⁶⁹ Diferentemente de Cozens que exerceu grande influência em Girtin e Turner, Towne teve poucos imitadores, entre eles Augustus Earle. É provável que John Sell Cotman também possa ter aprendido algo com ele. O próprio Cotman deve ter influenciado Augustus Earle, pois este teve conhecimento da obra *Greta Bridge* (fig. 42), famosa aquarela de John Sell Cotman na *Royal Academy*.⁷⁰ Esta pintura poderia tê-lo incentivado a perseguir um tratamento mais abstrato e plano do relevo.



Fig. 41: Francis Towne, Lago de Albano, Amanhecer na Fortaleza do Papa, 1781, 31 x 46 cm , aquarela, coleção privada.

A primeira passagem de Earle pelo Rio de Janeiro resultou em algumas aquarelas que devem muito ao estilo ensolarado de Towne. Provavelmente a luz dos trópicos contribuiu para que Earle buscasse em Francis Towne um modelo a ser seguido no Rio de Janeiro.

⁶⁹ BURKE, op. cit.

⁷⁰ HACKFORTH-JONES, op. cit.



Fig. 42: John Sell Cotman, Greta Bridge, aquarela, 1805, 227 x 329 mm, British Museum.

Por último, há a influência de John White Abbott (1763-1851) na pintura de Earle. Além de artista, Abbott era também um rico cirurgião. Logo, um desses tantos artistas diletantes. O tratamento dado à paisagem natural por Abbott se assemelha bastante com a geometrização do relevo de Towne. O uso da linha para realçar algumas formas é característico em técnica. A linha nesse caso é um tratamento estético, basicamente como era utilizada de modo decorativo no desenho acadêmico.

O tratamento quase abstrato que Earle dispensa ao relevo durante várias fases de sua carreira, é similar à aproximação de Abbott.



Fig. 43: John White Abbott, Parte do Castelo de Chepstow, aquarela, 1797, Victoria and Albert Museum.1

Capítulo 4: Atuação entre 1820-1824

Durante a maior parte do tempo em que esteve na América do Sul, Augustus Earle residiu no Rio de Janeiro, cidade em pleno período de prosperidade e agitações políticas. Neste tempo, o pintor presenciara o processo de Independência brasileira.⁷¹

No período em questão, vários artistas estrangeiros estavam na cidade brasileira. Entre os mais conhecidos pela história constam os franceses integrantes da Missão Artística Francesa, também conhecida como Missão Lebreton, dentre eles os pintores Nicholas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny. Além dos franceses, estava também no Brasil o artista austríaco Thomas Ender, que acompanhara a comitiva da futura imperatriz Leopoldina. Faziam parte deste grupo também os naturalistas Spix e Von Martius, que se aventuraram pelo Brasil numa longa expedição que resultara em belíssimas imagens sobre índios do norte do país.⁷² Finalmente havia também a missão científica russa, mais conhecida com Missão Langsdorff, que contava inicialmente com o pintor alemão Johan Moritz Rugendas na condição de artista oficial. Merece ser lembrado também o artista inglês Charles Landseer, filho do conhecido gravador John Landseer. Charles esteve no Brasil em 1825 como artista de bordo da missão diplomática inglesa que viera ao país para tratar do reconhecimento da independência por parte da Inglaterra.

Todos estes artistas viajantes, de diferentes nacionalidades e formações, contribuíram com a ampliação da iconografia brasileira, relativamente parca devido ao isolamento do Brasil no período anterior à transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808. Comparado a todos estes artistas, Augustus Earle alcançou pouco reconhecimento pela historiografia. O pintor inglês é pouco citado mesmo em obras conceituadas sobre artistas viajantes que estiveram no Brasil. Geralmente os artistas ingleses mais lembrados que estiveram no país neste período são o Tenente Henry Chamberlain e o supracitado Charles Landseer.

⁷¹ Durante os breves meses em que esteve no Peru, é provável que tenha também testemunhado as ações do corsário inglês Lord Cochrane, a serviço da marinha chilena, na costa daquele país.

⁷² Além da importante obra de Martius sobre a flora brasileira, *Flora Brasiliensis*.

Porém, a grande jornada empreendida por Earle desde que chegou à América do Sul em 1820 resultou em uma série de aquarelas de alto interesse. Boa parte desta obra brasileira é comparável ao trabalho de Debret e Rugendas especialmente, pois trata de muitos temas similares aos abordados pelos dois artistas, como o cotidiano carioca, costumes da sociedade e a escravidão. Bem como Debret, Earle dispensou especial atenção a esta instituição que atraía os olhares curiosos dos estrangeiros.

Há a possibilidade de Earle ter conhecido Jean-Baptiste Debret, uma vez que o pintor francês esteve junto à corte dos Bragança durante 1816-1831. Já Rugendas, como membro da expedição científica-exploratória russa (Missão Langsdorf), esteve no Brasil pela primeira vez entre 1822-1824, tendo deixado o grupo após violenta discussão com o Barão von Langsdorff. Earle esteve no Rio de Janeiro durante boa parte deste tempo e é possível que ambos os artistas tenham se conhecido, provavelmente em 1824, quando certamente estiveram ao mesmo tempo na cidade.

O problema da forma no Brasil

Estudar as imagens de gênero brasileiras de Earle é uma atividade instigante. Assim como Debret e Rugendas, ele retratou os brasileiros, os negros principalmente, de forma peculiar. O caso de Debret, em particular, pode lançar luz sobre a representação da figura por parte de Earle. O artista francês, especialista em pintura de história, com seus cânones neoclássicos, apresentou no Rio de Janeiro um estilo bem diferente de suas obras europeias. Em primeiro lugar cabe entender o porquê do relativo enfraquecimento de padrões acadêmicos por parte do artista, quando este chegou ao Rio de Janeiro em 1816, tendo assumido a forma empregada em suas aquarelas. Tal entendimento sobre a postura de Debret pode lançar luz também à abordagem de Earle em relação ao problema. Julio Bandeira justifica este enfraquecimento dos cânones neoclássicos devido ao espanto causado pela realidade dos trópicos⁷³. O autor lembra que Mário Barata “levantou primeiramente a questão

⁷³ Bandeira, J; Lago, P. C. Debret e o Brasil. São Paulo: Capivara, 2007

do abandono do neoclassicismo diante de uma sociedade barroca e exótica, onde uma atitude protorromântica era a mais adequada para registrar o cotidiano brasileiro na sua obra”⁷⁴.

Já Rodrigo Naves em *A Forma Difícil* cita uma série de fatores que teriam resultado numa “forma frágil” na representação dos corpos. Segundo o autor, Debret era um pintor habituado a trabalhar com os cânones estabelecidos pelo estilo neoclássico francês, que estabelece uma forte ligação interna com as circunstâncias históricas revolucionárias da França naquele período. Neste, as figuras eram investidas de virtudes que rememoravam os valores da Roma republicana. A constituição da sociedade brasileira não permitia que Debret encontrasse um princípio que pudesse ser estendido de modo generalizado, daí resultarem em “formas frágeis”, segundo a expressão de Naves.⁷⁵

Ao chegar ao Brasil, Debret se viu obrigado a trabalhar para uma corte que ainda se identificava com os valores do Antigo Regime, com todas suas tradições antiquadas para os padrões revolucionários franceses. Debret percebeu que seus modelos acadêmicos não poderiam ser totalmente aplicados na representação da sociedade brasileira. Personagens idealizados, como os Horácios, ou o Regulus, cederam lugar aos corpos castigados pelos trópicos e pela escravidão. Os ideais republicanos foram substituídos pelos valores portugueses ainda tão ligados ao mercantilismo.

De acordo com Rodrigo Naves,

devido a esta impossibilidade de encontrar na sociedade brasileira uma dinâmica que validasse uma arte com forte teor ético, decide reduzir por igual a intensidade dos demais aspectos de suas obras.

Livre das responsabilidades próprias dos cânones neoclássicos, Debret estava livre para procurar soluções formais mais adaptadas para sua nova realidade brasileira.⁷⁶

Naves também afirma que Debret demonstrava interesse pela arte brasileira, o que desqualifica acusações contra uma imposição formal por parte do artista francês. Debret havia

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ NAVES, R. *A forma difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁷⁶ *Ibid.*

se recusado a repintar um painel do artista brasileiro mulato, José Leandro de Carvalho, então ainda vivo, que se encontrava na Capela Real.⁷⁷ Também há a importância da influência do artista militar português João Cândido Guillobel, cujas representações de cenas urbanas cariocas haviam sido estudadas pelo pintor francês.

Se Debret estava moralmente conectado aos ideais neoclássicos franceses, o mesmo não pode ser dito sobre Augustus Earle. Como visto anteriormente, a tradição clássica inglesa havia seguido seu caminho de modo diverso da França. Debret estava muito mais comprometido com os cânones neoclássicos do que Earle, que havia produzido pinturas de temas clássicos apenas durante sua formação acadêmica. Já Debret havia construído toda uma carreira dentro deste estilo, primeiramente pintando os temas antigos associados às virtudes republicanas e, posteriormente, durante o império napoleônico, cenas que alimentavam a noção de grandeza do imperador. Debret havia saído deste eixo apenas quando produziu uma série de imagens de gênero em Nápoles, tendo depois publicado um livro intitulado *Vestimentas Italianas*. Earle, muito menos experiente que Debret quando chegara ao Brasil, havia participado de mostras em Londres e nos Estados Unidos, exibindo temas acadêmicos, mas também já estava bastante conectado à tradição da pintura de paisagem inglesa. Se Debret escolheu a aquarela como técnica principal para pintar nos trópicos, Earle já havia adotado este meio de expressão desde que se interessou pela obra dos Daniell. Finalmente, vale lembrar que Earle era itinerante por conta própria, porque o desejava; já Debret viajara à Itália devido ao prêmio que ele recebera da academia francesa e posteriormente ao Brasil, na condição de membro da comissão de artistas organizada por Lebreton.

O Negro e a Violência

Bem como Debret e Rugendas, Earle também retratou o cotidiano de violência e sofrimento dos negros brasileiros. Mas seriam estas obras frutos da vontade de fazer uma

⁷⁷ *Ibid.*

espécie de protesto contra a escravidão, como fizera o pintor romântico Auguste-François Biard anos depois, com duas obras claramente abolicionistas? A priori, a biografia de Augustus Earle indica uma personalidade libertária; logo, é tentador crer que o artista repudiasse a escravidão brasileira. Darwin, que anos depois dividiu uma casa em Botafogo com o pintor inglês afirmou que jamais retornaria ao país, pois ficara escandalizado com o que vira por aqui. Mas isso ainda não indica que o pintor pensasse como o seu ilustre colega. Earle demonstrou em seus escritos uma tendência hesitante em relação a grupos étnicos não europeus. Os maoris e aborígenes foram tratados com sentimentos tolerantes, os índios canadenses foram descritos como ferozes, os peruanos como civilizados. Já os botocudos brasileiros foram descritos como “miseráveis e estúpidos”. Earle finaliza seu comentário classificando todos que vivem entre os trópicos como “baixos, gordos e indolentes”⁷⁸; sobre os negros, não temos registros escritos de seus sentimentos. Creio ser mais seguro comparar a aproximação de Earle ao problema com o modo como Debret o tratava. Segundo Valéria Lima, o artista francês havia registrado os castigos aplicados aos negros como modo de apresentar ao público europeu mais um aspecto da realidade brasileira daquela época.⁷⁹



Fig. 44: Augustus Earle, Punição de negros no calabouço, aquarela, 1822 (?), 23.6 x 26.3 cm, National Library of Australia.

⁷⁸ Earle, op. cit.

⁷⁹ Lima. V. Uma viagem com Debret. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.



Fig. 45: Biard, Proclamação do fim da escravidão nas colônias francesas no Caribe, óleo sobre tela, Palácio de Versalhes.

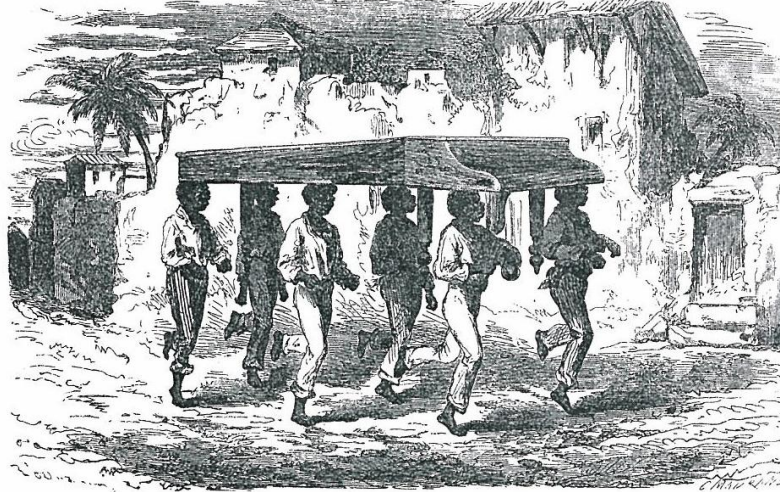
A obra brasileira de François Biard também levanta interessantes questões sobre a questão da representação do negro brasileiro. O pintor francês, em sua passagem pelo país, fizera vários desenhos destacando os negros, que foram considerados anedóticos por críticos contemporâneos seus. Pedro Alvim destaca a representação do negro por Biard e o modo como suas interpretações de elementos exóticos se aproximavam da anedota:

Os motivos cômicos de Biard retomam algumas vezes ideias de Debret⁸⁰, como a dos grupos familiares marchando enfileirados nas ruas, num conjunto ao mesmo tempo disciplinado e disparatado, ou as situações insólitas advindas do costume dos escravos de carregarem diferentes tipos de carga em equilíbrio sobre a cabeça. Em um quadro como Venda de Escravos e nas ilustrações de seu livro, Biard enfatiza tanto o aspecto trivial quanto a dimensão de *nonsense*. A ideia do escravo equilibrando um guarda-chuva na cabeça, por exemplo, foi retirada por Biard de uma gravura de Debret, da qual o autor

⁸⁰.[...] O aspecto humorístico presente em algumas imagens de Debret devia parecer mais evidente para o público da época do que para o leitor de hoje. Certas ideias correm o risco de tornarem-se ofensivas, como a da coleta para a confraria do Rosário, em que os “reis do congo”, sentados atrás de uma grande mesa de festa, têm sua dignidade comprometida pelo cãozinho que urina em primeiro plano.

ALVIM, P. A. tradução inédita da tese de doutorado defendida em 2001 na Universidade de Paris I

de Dois anos no Brasil também executa uma variação em que quatro negros correm pela rua transportando um piano, cada qual com um dos pés do instrumento equilibrado em sua cabeça.⁸¹



Déménagement d'un piano

Fig. 46: Auguste-François Biard, Mudança de piano,
Gravura publicada em *Dois anos do Brasil*.



Dames brésiliennes en promenade

Fig. 47: Auguste-François Biard, Damas brasileiras em caminhada,
Gravura publicada em *Dois anos no Brasil*.

⁸¹ ALVIM, P. A. tradução inédita da tese de doutorado defendida em 2001 na Universidade de Paris I

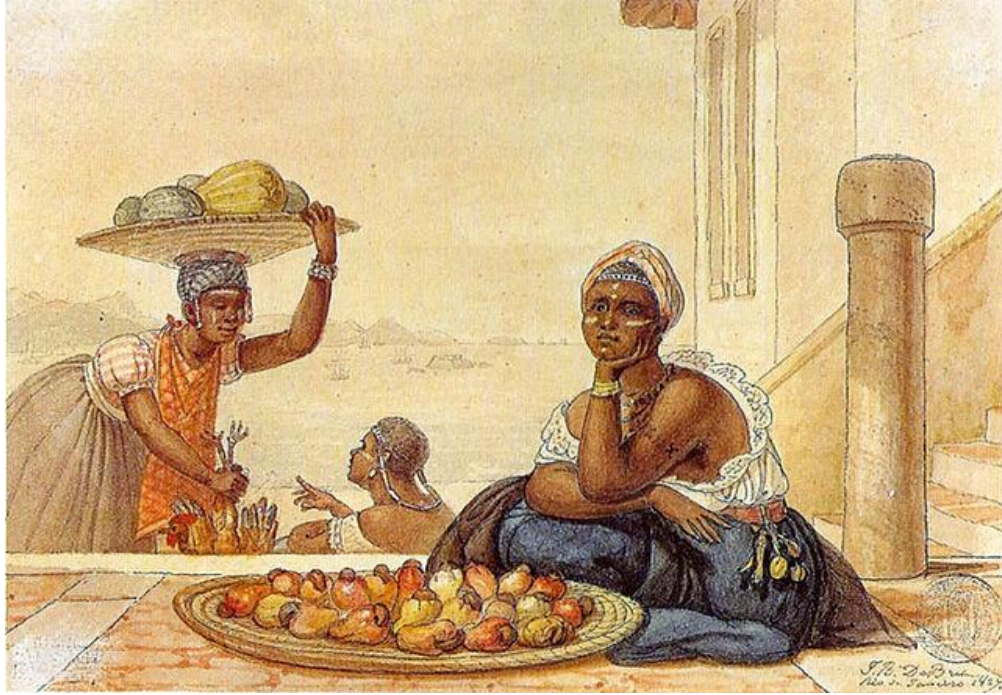


Fig. 48. Debret, Negra tatuada vendendo caju, aquarela, 1827, 15,5 x 21 cm,
Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

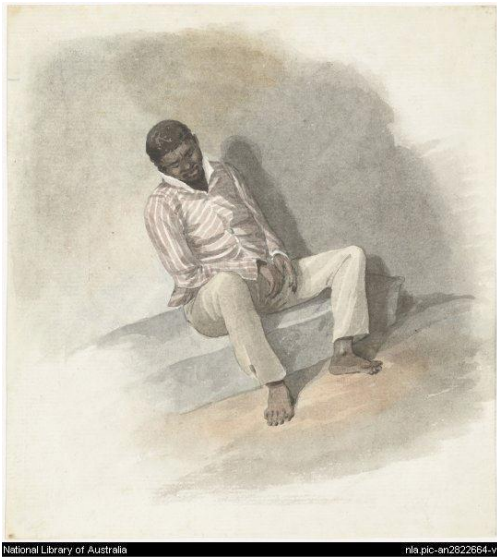


Fig. 49: Augustus Earle, Negro dormindo, aquarela,
1822 (?), 19.4 x 17.8 cm,
National Library of Australia.



Fig. 50: Augustus Earle, Negro dormindo II, aquarela,
1822 (?), 18.1 x 21.3 cm,
National Library of Australia.

A interpretação de Earle a respeito do tratamento dispensado ao negro provavelmente também buscava uma representação que levasse a seus conterrâneos uma visão particular da realidade brasileira.

Valéria Lima lembra que as punições aos escravos estavam previstas na legislação, o que desqualifica qualquer reprovação de fundo humanitário⁸². Debret também enfatizou que o Brasil era “seguramente a parte do Novo Mundo onde o escravo era tratado com maior humanidade.” A necessidade de manter a disciplina entre uma numerosa população negra levou o legislador português a mencionar no Código Penal a “pena do açoite.”⁸³.

É relevante lembrar que os senhores de escravos procuravam manter rígida disciplina, tementes aos eventos que refletiam a revolta de escravos ocorrida no Haiti em 1774. O fenômeno que se caracterizava pelo medo de que os acontecimentos daquele país se repetissem no Brasil era conhecido como “haitianismo”. A Conjuração Baiana, também conhecida como Revolta dos Alfaiates, ocorrida no fim do século XVIII na Bahia é uma consequência direta dos acontecimentos da colônia francesa no Caribe.



Fig. 51: Augustus Earle, *Negros brigando*, aquarela, 1822(?), 16.5 x 25.1 cm, National Library of Australia

⁸² LIMA, op. cit..

⁸³ *Ibid.*

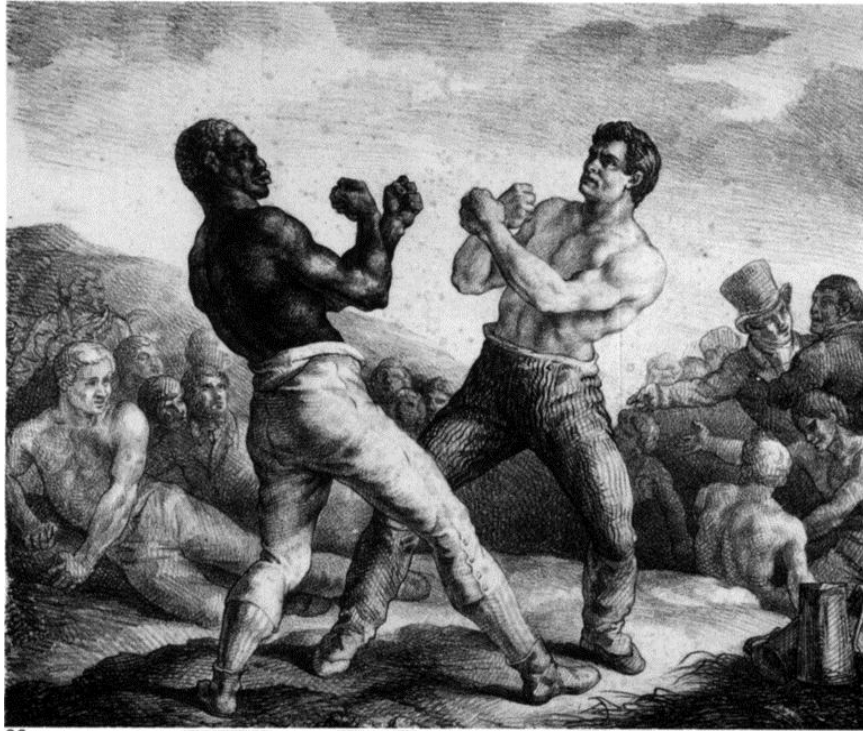


Fig. 52: Théodore Géricault, Luta de boxe, litografia, 38, 5 x 41, 6 cm ,
The Metropolitan Museum of Art, New York.

Por mais que a intenção de Debret fosse menos tecer uma crítica do que registrar um costume, o segundo volume de sua *Viagem Pitoresca*, que tratava exatamente dos negros no Brasil, foi veementemente rejeitado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, IHGB em 1841. Este volume foi classificado como um “desserviço ao Brasil”. Os desagradados que as imagens de Debret causaram ao IHGB refletem um incômodo generalizado causado aos brasileiros pelo interesse na vida dos escravos demonstrado por estrangeiros.

Além dos castigos físicos, Earle também flagrou outro aspecto negativo da escravidão: a tristeza dos negros. Esta espécie de melancolia dos trópicos, tão comum entre os escravos negros, traduzida pela palavra *banzo*, era um tema bastante atraente para pintores de cenas de gênero inclinados a uma atitude romântica. Nestas pinturas, o pintor inglês capturou de modo bastante expressivo o estado de exaustão de dois escravos, provavelmente negros de ganho. Esta imagens traduzem uma tristeza inerente à instituição da escravidão; a partir delas pode-se especular melhor a possibilidade de um sentimento humanista por parte do pintor. Assim

como a gravura de Debret que retrata a triste vendedora de caju, revela muito mais a sensibilidade do pintor em reconhecer a humanidade dos negros do que as cenas de castigos físicos. Estas imagens, enfim, mostram a perspectiva dos escravos, o sofrimento em oposição à brutalidade, presente nessas imagens.

Assim como seus colegas mais famosos, Earle não se limitou a mostrar apenas o aspecto brutalizado e sofrido dos negros brasileiros. O vigor dos escravos constituía-se também em interesse aos artistas. Em uma aquarela, o pintor registrou um jogo de capoeira que terminara em briga, em outra representou um grupo de escravos festejando. Estas pinturas guardam um forte componente caricatural, cômico, presentes principalmente na forma adotada pelo pintor, com suas prováveis influências derivadas dos Dighton. As formas aplicadas aos negros parecem exagerar propositalmente o aspecto da feiura, enquanto o soldado, representado no momento em que supera um obstáculo físico, parece não representar idealmente um agente da ordem. Também há o elemento romântico, presente no interesse pelo movimento e na visão mais expressiva de uma cena de gênero, com personagens anônimos. Cenas de lutas amadoras eram temas de interesse para pintores de orientação romântica, como Théodore Géricault, que ilustrou uma cena de boxe entre um homem negro e outro branco. Assim como a aquarela de Earle, Géricault deixa claro não se tratar de um evento de importância, pela atitude dos espectadores, ao mesmo tempo que exprime todo o vigor muscular e a agilidade dos corpos.

Durante este período, seu estilo cômico e alegre sobressai. A fase carioca de Earle, se comparada com todas as demais, é a que mais apresenta elementos caricaturais. A cena do tronco e os dois escravos dormindo são as únicas aquarelas verdadeiramente tristes desses anos brasileiros. Era natural que Earle demonstrasse curiosidade pelo lado feliz dos negros brasileiros; afinal suas festividades eram eventos exóticos demais para escaparem do olhar de pintores viajantes como Earle, Debret e Rugendas. Em Cena de Fandango em Campo de Santana, o pintor inglês testemunha uma destas tantas festividades africanas que futuramente seriam incorporadas ao carnaval moderno. O estilo cômico de Earle se adequa muito bem ao tema representado, conferindo à pintura um clima de alegria oposto às cenas de castigos. Um pequeno detalhe desta imagem pode reforçar a ideia de que Earle de fato não tivesse um olhar demasiadamente preconceituoso sobre os negros. Talvez sua impressão fosse até mesmo simpática. O personagem negro à esquerda parece usar uma boina muito semelhante à de Augustus Earle, representada na aquarela Solitude (Fig. 89) e praticamente idêntica à usada pelo “governador Glass” na figura 90. É interessante como os demais personagens da imagem

olham fixamente para a cabeça do negro, que parece feliz em utilizar o adereço. Aparentemente há a hipótese de a boina pertencer ao pintor.

As festividades dos negros atraíram a atenção de vários outros artistas; entre eles estava Rugendas, que durante sua segunda passagem pelo Brasil testemunhou outra festa semelhante, provavelmente em 1834. Apesar de a obra de Rugendas disponível ser uma gravura colorida, quando posta ao lado da aquarela de Earle, evidencia como a obra do pintor inglês traz uma aura bem mais alegre do que a obra do pintor alemão.

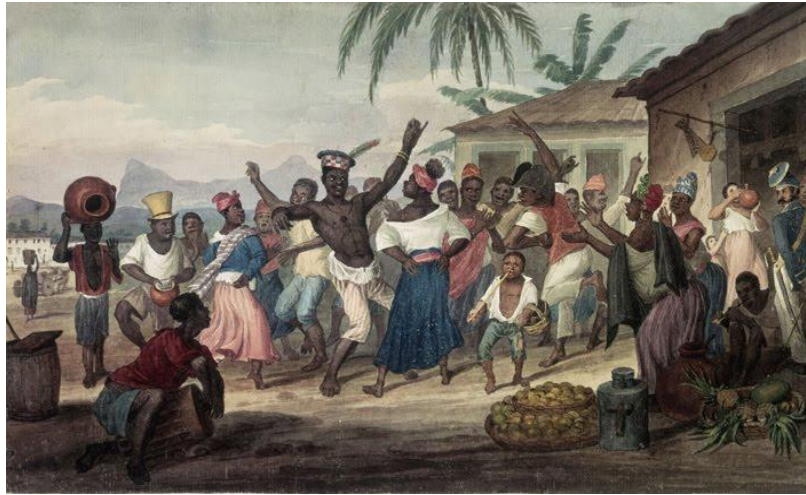


Fig. 53: Cena de fandango, Campo de St. Anna, Rio de Janeiro, aquarela, 1822, 21 x 34 cm, National Library of Australia.

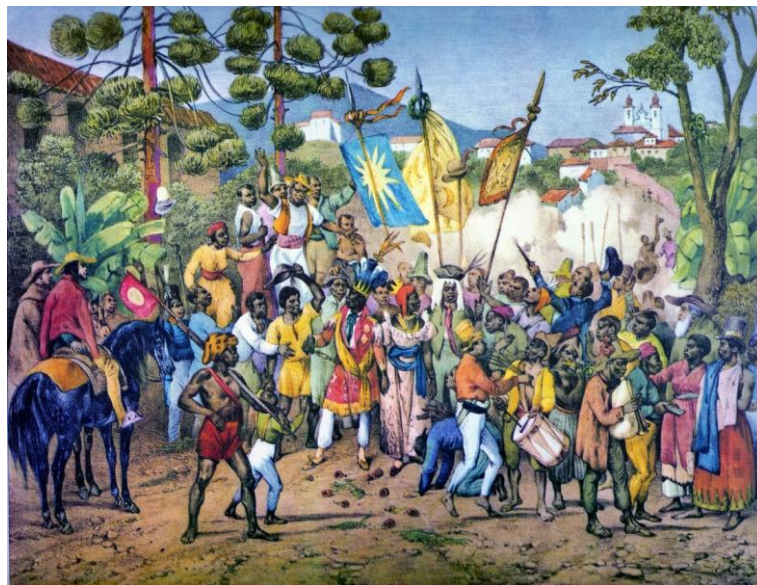


Fig. 54: Moritz Rugendas, Festa de Santa Rosália, gravura colorida, 1834, (Em: Viagem Pitoresca ao Brasil)

Também a alegria dos brancos não passou despercebida por Augustus Earle. Em uma composição de aparência bastante divertida, ele retratou as comemorações do entrudo, festa que também foi percebida por outros olhares estrangeiros, como Debret, por exemplo. Mais uma vez o estilo cômico de Augustus Earle se adapta com facilidade nestas cenas alegres. Debret ilustrou uma cena do entrudo entre os negros a céu aberto, enquanto Earle ilustrou a festa dos brancos (fig.55). Embora a cena de Earle tenha este componente cômico marcado, há um detalhe singelo que confere um contraste na cena: a escrava negra é a única personagem parada, que não se diverte. Ela está carregando uma bandeja com limões de cera com água de cheiro, a serviço dos brancos.



Fig. 55: Augustus Earle, Jogos durante o carnaval no Rio de Janeiro [entrudo], aquarela, 1822 (?), 21.6 x 34cm, National Library of Australia.



Fig. 56: Jean-Baptiste Debret, cena de carnaval (em viagem pintoresca ao Brasil, 1834-9),
Litografia, 18 x 22,3 cm.



Fig. 57: William Hogarth, O progresso do Rake óleo sobre tela, 1732-1735,
62,5 x 75 cm, Sir John Soane's Museum, London.

David James lembra com propriedade da tradição da arte moralizante de William Hogarth na primeira metade do século XVIII e da arte satírica social, de tantos talentos contemporâneos de Augustus Earle, como Thomas Rowlandson, George Cruikshank e George Gillray.⁸⁴ A proximidade de uma das cenas de *A Rake's Progress*, obra de William Hogarth, com esta pintura de Earle é citada pelo historiador. A série de oito imagens de Hogarth, espécie de antepassado dos modernos *storyboards*, narra a trajetória decadente de Tom, herdeiro de um falecido rico mercante. Em uma cena em particular, Tom aparece num bordel londrino, bêbado, sendo roubado por meretrizes. Segundo David James, esta pintura de Earle seria uma versão brasileira dos bordéis frequentados pelo *Rake*.⁸⁵

O Negro Dignificado



Fig. 58: Augustus Earle, Rita, uma beleza negra celebrada, aquarela, 1822, 28,9 x 20 cm, National Library of Australia



Fig. 59: Anne-Louis Girodet, Retrato de Jean-Baptiste Belley, óleo, 1798, 159 x 111 cm, Hermitage, São Petersburgo.

⁸⁴ JAMES, op. cit.

⁸⁵ *Ibid.*



Fig. 60: Marie-Guillemine Benoist, Retrato de uma negra, 1800, Óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris

Apesar do estilo caricatural de Earle contribuir para destacar a feiura, quando sua intenção cômica sobressaía, em algumas ocasiões o pintor soube explorar também o aspecto belo da figura. Em *Rita, celebrada beleza negra*, o pintor explorou um motivo semelhante ao utilizado no retrato do deputado senegalês Jean-Baptiste Belley (Fig.59), feito pelo pintor neoclássico francês Anne-Louis Girodet (1767-1824). O título confere com a intenção do pintor, celebrar a beleza que também é presente entre os negros. “O licencioso Sr. Earle”, cujos hábitos noturnos eram reprovados pelo conservador Charles Darwin, não deveria ser alheio às tentações carnis oferecidas pela cidade brasileira. Nos bordéis cariocas daqueles tempos era possível encontrar todo tipo de mulheres, europeias brancas e brasileiras negras; logo, não é improvável que Earle tenha se relacionado com as últimas.

No caso da pintura de Girodet, a representação classicizante de um negro era de certa forma uma maneira de dignificar sua imagem, atribuir-lhe as virtudes do passado clássico supostamente presentes na civilização europeia nestes tempos onde o Iluminismo ecoava com

força. A imagem de Girodet mostra bem este aspecto, sua figura é associada ao escritor iluminista Guillaume Raynal, cujo busto em mármore encontra-se ao fundo da imagem.

No caso de Earle, por mais que a pose empregada na figura da negra Rita se pareça com o modelo de Girodet, convém compará-la também à representação da figura pintada por Marie-Guillemine Benoist (Fig. 60), que soube exaltar a beleza física da mulher negra por meio da expressão corporal, do corpo delineado e dos traços físicos e faciais delicados. A imagem de Earle é mais simples, em parte devido ao seu estilo de influências cômicas e também pelo fato de a aquarela ser uma técnica mais modesta do que o óleo. Sua pintura parece traduzir mais um sentimento de admiração e atração física.

Earle e retratos históricos

Neste período brasileiro, Earle também produziu imagens de grande interesse histórico não relacionadas ao tema da escravidão. Certamente era de causar estranheza uma mulher integrando um regimento de infantaria naqueles tempos. O pintor se interessou pela imagem de Dona Maria de Jesus, uma jovem que serviu com distinção na infantaria brasileira durante a luta pela independência entre março e setembro de 1822. Tratava-se da baiana Maria Quitéria, conhecida personagem do processo de independência do Brasil. Earle retratou Dona Maria em duas ocasiões: na primeira ele executou um busto, que hoje faz parte da coleção Rex Nan Knivell; na segunda, pintou outro retrato de corpo inteiro, que foi transformado em gravura para o livro de Maria Graham, *Diário de uma Viagem ao Brasil*. Nesta gravura, Dona Maria aparece portando a Ordem da Cruz, conferida a ela por Dom Pedro I.⁸⁶ Graham afirma em seu livro ter recebido pessoalmente a gravura de Earle⁸⁷. O encontro entre os dois é, de fato, plausível, pois ambos eram ingleses e estavam no Rio de Janeiro no mesmo período. Charles Darwin, alguns anos mais tarde, contaria em carta como vários ingleses, diplomatas e

⁸⁶ HACKFORTH-JONES, op. cit.

⁸⁷ Augustus Earle entregou o desenho original ao seu cunhado, Denis Dighton, que o copiou. Esta versão encontra-se atualmente no castelo de Windsor.

oficiais, frequentavam uma mesma taverna na cidade.⁸⁸ Apesar de este fato ser de grande interesse para a história brasileira, não há disponível uma prova documental de que Earle tenha retratado a jovem pessoalmente. Deve ser levada em conta também a possibilidade de o pintor ter copiado a imagem de outro artista, prática comum na época.

A versão do retrato de Maria Quitéria destinada ao livro de Maria Graham foi posteriormente copiada pelo pintor italiano Domenico Failutti, em 1920, quando este esteve de passagem no Brasil. Sua versão explorou mais os traços brasileiros da personagem, como a cor morena, diferente de Earle que a retratou com feições europeias. A versão de Failutti encontra-se atualmente conservada no Museu do Ipiranga.



Fig. 61: Edward Finder (a partir de desenho de Augustus Earle), Dona Maria (Quitéria) de Jesus, gravura, *Diário de uma viagem ao Brasil*, p.47.



Fig. 62: Domenico Failutti, Maria Quitéria, óleo sobre tela, 1920, 155 × 253.5 cm, Museu do Ipiranga.

⁸⁸ TAYLOR, op. cit.



Fig. 63: Augustus Earle, Soldado feminina sul-americana, aquarela, 1824?, 17,1 x 14,3 cm, National Library of Australia.

Augustus Earle tinha um bom senso jornalístico ou conhecia número suficiente de artistas locais, o que lhe possibilitaria acesso a retratos de personalidades e outras imagens de interesse histórico. Como o inglês não publicou um diário contando os detalhes de suas aventuras na América do Sul, é tarefa difícil saber o que de fato ocorreu. Ao menos sua capacidade de perceber oportunidades era legítima, como mostra seu retrato de D. Pedro I no dia de sua coroação. Estaria o pintor inglês presente na famosa cena da coroação registrada por Debret? Ou teria ele presenciado uma recepção do Imperador? O retrato de D. Pedro I de autoria de Earle é bastante semelhante ao do pintor francês, porém com algumas diferenças significativas. Em primeiro lugar a imagem de Earle mostra Dom Pedro I presente em um ambiente fechado, possivelmente o interior de um palácio carioca. Tal fato é evidente devido aos detalhes do piso, ao móvel ao lado do imperador e pela iluminação do ambiente. As vestimentas são exatamente as mesmas, exceto que na obra de Debret a coroa possui alguns detalhes em verde, ausentes na imagem de Earle. Uma comparação entre as duas imagens também mostra como a pintura de Earle foi provavelmente feita de modo mais veloz e simplificado, fato comprovado quando se analisa as diferenças de acabamento dedicados ao rosto de D. Pedro I. Para o historiador David James, “os traços fisionômicos do Imperador

neste retrato revelam aspectos carnavais e letárgicos de seu temperamento”.⁸⁹ Este comentário, à primeira vista, pode sugerir que o historiador talvez não conhecesse bem a biografia de Pedro I. Seus encontros extraconjugais com a Marquesa de Santos eram bem conhecidos, o que explicaria o adjetivo “carnal”. Mas o comportamento do primeiro imperador nada tinha da letargia do pai, D. João VI. David James, porém, pode estar certo em sua leitura da obra de Earle. Não se pode ignorar que o historiador estava ciente de que o pintor guardava influências da caricatura e da arte satírica inglesa de seu tempo. Era comum para artistas de sátira social retratarem a família real inglesa, atribuindo-lhes expressões cômicas. Para citar um dentre vários exemplos interessantes, em 1816, George Cruikshank fez um desenho debochado do Príncipe de Gales, George Augustus Frederick, que se tornara príncipe regente do rei, George III. O comportamento do príncipe era conhecido pela jogatina, bebedeiras e adultérios. Uma vez que Augustus Earle não estava na mesma posição de Debret, artista da corte, estaria livre para exercer seu estilo sem restrições. Independentemente da verdade por detrás do retrato de D. Pedro I executado por Earle, este enriquece a iconografia do primeiro reinado.



Fig. 64: Jean-Baptiste Debret, Coroação de D. Pedro I, 1828, óleo sobre tela, 340 x 640 cm, Itamaraty, Brasília.2

⁸⁹ JAMES, op. cit.



Fig. 65: The Prince Regent, George Cruikshank, 1816.



Fig. 66: Augustus Earle, D. Pedro I no dia de sua coroação, aquarela, 1822 (?), 15.5.x 11.2 cm, National Library of Australia.

Rumo a Tristão da Cunha

Há um último aspecto a respeito da obra de Augustus Earle que deve ser abordado nesta fase brasileira: a paisagem. Conhecer a visão do inglês sobre a paisagem brasileira antes de sua passagem por Tristão da Cunha é crucial para o entendimento da real dimensão das mudanças estilísticas na obra do pintor ocorridas no ano de 1824. Até este momento, Augustus Earle parece buscar em suas paisagens o pitoresco, a beleza exótica e a luz dos trópicos. Suas obras deste período refletem suas influências vindas de Francis Towne e James Abbot. Em Vista próxima ao Rio de Janeiro, o clima está claro, a paisagem é serena. Os personagens aparecem sempre tranquilos, ocupando uma função apropriada na paisagem. Negras lavando roupas ocupam o plano mediano. No primeiro plano à direita, uma escrava carrega um vaso sobre a cabeça enquanto percorre uma trilha. O propósito da imagem parece ser o registro de um fato visual, e não a expressão de sentimentos. Vista próxima ao Rio de Janeiro II, parece seguir o mesmo programa da imagem anterior. A aquarela apresenta uma cena tranquila de uma paisagem marinha com águas plácidas, céu azul e clima ameno. Estas

duas imagens parecem estar bem mais próximas do método empreendido por pintores de paisagem ingleses uma geração mais velhos do que Earle.

Este período brasileiro encerra a primeira fase de atuação de Augustus Earle, marcadamente alegre, de aspecto cômico e pitoresca. A partir do momento que o artista embarca no *Duke of Gloucester*, suas obras seguintes apresentarão elementos definitivamente românticos. Evidentemente seu gosto pelo pitoresco e por novidades não se esvaziará, mas um tratamento mais consciente dos recursos expressivos em suas pinturas será um fator que o acompanhará para o resto de sua carreira.



National Library of Australia nla.pic-an2822592-v

Fig. 67: Augustus Earle, Vista próximo ao Rio de Janeiro, aquarela, 1822 (?), 17.2 x 26 cm, National Library of Australia.



National Library of Australia nla.pic-an2822596-v

Fig. 68: Augustus Earle, Vista próximo ao Rio de Janeiro II, aquarela, 1822 (?), 17.8 x 26 cm, National Library of Australia.

Capítulo 5: Romantismo em Tristão da Cunha

Durante a permanência de nove meses em Tristão da Cunha, a pintura de Earle passou a apresentar em maior quantidade aspectos que até então não eram centrais em sua obra. Boa parte de suas aquarelas feitas na ilha ultrapassaram o registro factual e apresentaram mais elementos de subjetividade, inventividade e outras qualidades do período do Romantismo.

A partir de comparações entre aquarelas feitas no Brasil entre 1820-1824 e outras feitas em Tristão da Cunha poucos meses depois de partir do Rio de Janeiro, nota-se que suas cores se tornaram mais sombrias e o aspecto cômico enfraqueceu substancialmente. Suas paisagens se tornaram muito mais sombrias e melancólicas.

Augustus Earle descreveu os meses “melancólicos” que passou naquele lugar “triste, isolado e assustador”⁹⁰, em carta enviada ao jornal *Hobart Town Gazette* no ano seguinte à sua prisão na ilha. As narrativas em seu diário também destacam vários aspectos da natureza dignos de um conto de terror, a exemplo da primeira descrição que ele fez do litoral quando estava prestes a desembarcar:

Há algo realmente terrível na aparência desta ilha quando você se aproxima da costa. O mar quebra com violência sobre as rochas, que emergem da água, e toda a extensão da praia está embranquecida com a espuma das ondas.⁹¹

E descreve o que vê logo ao desembarcar:

⁹⁰ Hobart Town Gazette. 18 de fevereiro de 1825

⁹¹ EARLE, op. cit.

As rochas e a praia, sendo compostas de lava preta, se opõem ao branco cor de neve da espuma das ondas, produzindo um efeito sobrenatural. [...] o contraste da cor é particularmente grande, especialmente por estarmos no lado da ilha mais exposto ao vento.”⁹²



Fig. 69: Praia de Tristão da Cunha, foto de Dolph Kessler.

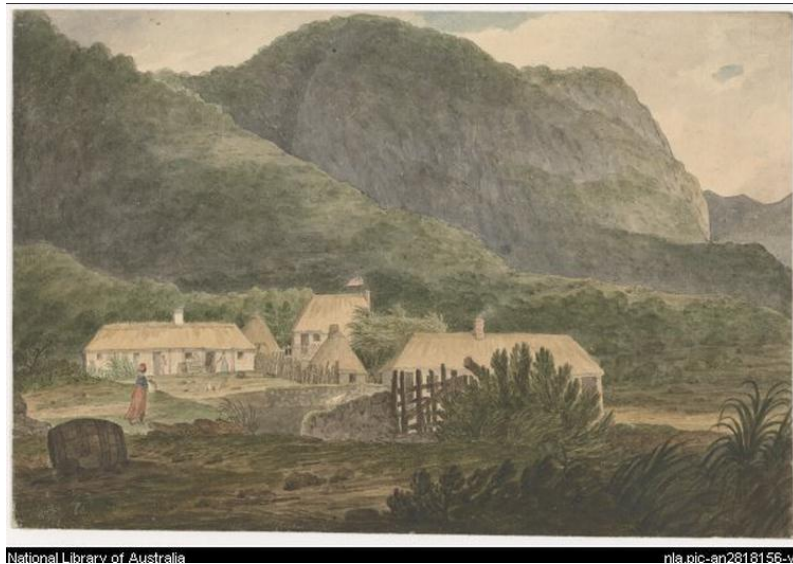


Fig. 70: Augustus Earle, Tristão da Cunha, aquarela, 1824, 17.2 x 25.7 cm, National Library of Australia.

⁹² *Ibid.*

Esta descrição de Earle lembra o tom empregado por Edgar Allan Poe nas primeiras páginas do conto *A Descent into the Maelstron*, quando descreve uma paisagem sombria:

A panorama more deplorably desolate no human imagination can conceive. To the right and left, as far as the eye could reach, there lay outstretched, like ramparts of the world, lines of horribly black and beetling cliff, whose character of gloom was but the more forcibly illustrated by the surf which reared high up against its white and ghastly crest, howling and shrieking forever.⁹³

Edgar Allan Poe, *A Descent into the Maelstron*.

Os contrastes da natureza muito impressionaram o pintor, como a cor negra das rochas contra a espuma branca das ondas, as ventanias súbitas contra as calmarias, a altura das escarpas e do morro central imponente contra as poucas áreas planas da ilha.

Earle empregou adjetivos como “terrível”, “triste”, “sobrenatural”, logo em seu primeiro dia em Tristão da Cunha. Várias outras descrições similares surgiram em seu diário, sempre sublinhando o aspecto desolador, triste e terrível da Natureza.

Este sentimento de terror e assombro perante o mundo natural, tão comum no Romantismo, faz parte da estética Sublime, como definiu o filósofo Edmund Burke em *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*.⁹⁴

O Sublime é uma categoria estética que de certa forma também incorpora o pitoresco. É um estado da mente e não uma qualidade de um objeto, como é o belo por exemplo. Para Burke, as causas do Sublime podem ser a obscuridade, escuridão, dimensão, luzes fortes e cores sombrias.⁹⁵

⁹³ Um panorama dos mais deploráveis e desolados que nenhuma imaginação humana poderia conceber. De um lado ao outro, tão longe quanto o olho podia alcançar, lá estavam espalhados, como baluartes do mundo, linhas do penhasco projetado, horrendo e escuro, cuja qualidade de tristeza era forçosamente ilustrada pela espuma que subia alto contra sua crista branca e espectral, uivando e gemendo.

⁹⁴ Burke, E. *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful With Several Other Additions*. New York, P.F. Collier & Son Company. 1909-14.

⁹⁵ *Ibid*

Na visão sublime da natureza não há limiões precisos. Há a sensação de imensidão de forças que não podem ser controladas por habilidades humanas. Finalmente, o Sublime causa um estado de perplexidade, que paralisa os movimentos físicos e traz uma sensação de horror seguido de reverência.

Outra comparação literária serve bem ao propósito de mostrar como uma narrativa que segue a estética do belo pode migrar para a estética do Sublime. Em *Frankenstein*, de Mary Shelley, a autora narra o retorno de Victor à sua casa na Suíça:

Eu contemplei o lago: as águas estavam plácidas; tudo em volta estava calmo; e as montanhas nevadas, 'palácios da natureza', não haviam mudado. Aos poucos a cena calma e celestial me reparou, e eu continuei minha jornada rumo a Genebra.⁹⁶

Mas logo em seguida sua narrativa se aproxima da estética do Sublime, à medida que a apreensão de Victor aumenta:

Assim, enquanto me aproximava de minha casa, a aflição e o medo novamente me dominaram. A noite se aproximou; e quando eu mal podia ver as montanhas escuras, me senti ainda mais melancólico. O cenário parecia uma cena de maldade, vasta e turva, e previ de modo obscuro que estava destinado a me tornar o mais desprezível dos seres humanos.⁹⁷

Ou seja, para haver o sublime, há a necessidade de uma disposição psicológica do indivíduo para perceber a grandeza, escuridão, terror e perplexidade. Estas características levam o indivíduo a um sentimento de reverência diante da Natureza.

⁹⁶ Wood, M.; Callender, A. *The Aesthetics of Travel: The Beautiful, The Picturesque, and The Sublime*. Newcastle, 2004.

⁹⁷ *Ibid.*

Estas são algumas das características mais comuns em textos ou pinturas representativas da estética do Sublime, exploradas ostensivamente por poetas românticos na Inglaterra, entre eles William Wordsworth e Samuel Coleridge. O poema *Prelúdio* de Wordsworth só fora publicado muitos anos depois de sua primeira versão ter sido escrita. Um trecho, porém, serve para demonstrar como esta estética era popular no meio de pessoas letradas entre o final do século XVIII e início do século XIX. No livro I, o poeta conta sobre o episódio em que furtivamente pegou um barco e se lançou ao meio de um lago, na paisagem do Lake District no norte da Inglaterra:

I dipped my oars into the silent lake,
 And, as I rose upon the stroke, my boat
 Went heaving through the water like a swan;
 When, from behind that craggy steep till then
 The horizon's bound, a huge peak, black and huge,
 As if with voluntary power instinct,
 Upreared its head. I struck and struck again,
 And growing still in stature the grim shape
 Towered up between me and the stars, and still,
 For so it seemed, with purpose of its own
 And measured motion like a living thing,
 Strode after me. With trembling oars I turned,
 And through the silent water stole my way
 Back to the covert of the willow tree;⁹⁸

Este trecho é uma bela demonstração do sentimento paralisante de terror causado por uma força incomensurável e misteriosa que se manifesta na Natureza.

⁹⁸ Wordsworth, *Prelúdio*, Livro I, 1805.

Grosso modo, esta percepção da natureza se manifesta na poesia inglesa a partir de Coleridge e Wordsworth e também em poetas alemães, como Novalis, Tieck e Hölderlin. A estética Sublime é mais do que adequada para exaltar este aspecto grandioso e místico da Natureza.

Esta interação diferenciada entre o artista e a natureza surgiu primeiramente, na pintura, no norte da Alemanha, principalmente com a obra de Phillip Otto Runge e Caspar David Friedrich. E foi Friedrich o responsável pela produção das paisagens mais tragicamente belas da história da pintura. Ele foi o “pintor de alma sombria”, o “descobridor da tragédia na paisagem,” segundo David d’Angers, que visitou o pintor em Dresden em 1834.⁹⁹

Em 1837, o jornal português O Panorama publicou uma matéria sobre a Ilha de Tristão da Cunha, fazendo referência a Earle como um “Robinson Crusoe”. Este trecho mostra como Earle guardou por muitos anos a impressão sombria que tivera da ilha.

O Sr. Earle, na época em que me contou a sua aventura, ainda conservava penosa recordação do seu longo infortúnio; fazia sempre da ilha uma pintura carregada, grave e medonha, como de terra onde recopilará a natureza sua austera sublimidade.¹⁰⁰

Como mostra o autor do texto, há uma relação entre as impressões e recordações de Earle sobre a ilha e suas descrições (o que inclui suas pinturas). É fato que o tempo em que o pintor inglês passou preso na ilha foi o período de maior tormenta que ele viveu desde sua juventude; logo, não é coincidência que suas primeiras pinturas predominantemente românticas tenham sido feitas ali.

As pinturas de Tristão da Cunha, em sua maioria, não deixam de ser pinturas naturalistas, onde o objetivo é registrar a paisagem. Conforme disse em seu diário, ele estava visitando um lugar “até então jamais visitado por um *artista*”¹⁰¹, logo, seria de seu interesse

⁹⁹ HONOUR, op. cit.

¹⁰⁰ O Panorama, Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 14 de outubro de 1837.

¹⁰¹ EARLE, op. cit.

registrar os fatos topográficos, hidrológicos, botânicos, zoológicos, atmosféricos, etc. Porém o conjunto de seu trabalho em Tristão da Cunha apresenta algo mais. Em algumas aquarelas, Earle consegue transmitir sua subjetividade sem utilizar elementos fantasiosos. Suas vistas têm uma atmosfera sombria e melancólica. Em mais de uma oportunidade, registrou a paisagem e inseriu sua própria pessoa na composição, na maior parte das vezes diminuída, e em algumas obras ele se encontra distante e de costas.

É bem provável que fosse intencional esta presença emotiva em suas pinturas. Dois anos depois, McGarvie chamaria as pinturas de Earle em Tristão da Cunha de românticas¹⁰².

Earle era um homem incansável e sua mente bastante inventiva. Durante seu período de maior melancolia, justamente na temporada de tempestades no Atlântico Sul, quando as chances de um resgate eram mínimas, é possível que seu desejo de criar e explorar tenha extravasado e que seu estado psicológico tenha contaminado suas pinturas. O que lembra a concepção de Wordsworth de poesia como “transbordamento de sentimentos intensos”¹⁰³.

Esta relação entre artista e psique lembra uma afirmação de Delacroix: “O tema é si mesmo [...], deve-se olhar para si mesmo e não em torno de si.”¹⁰⁴

Earle e os pintores românticos

O período em que Augustus Earle empreende sua grande viagem pelo hemisfério sul, incluindo sua passagem por Tristão da Cunha e Oceania, coincide com a época de ouro da pintura de paisagem, na primeira metade do século XIX, representada principalmente pela pintura de J.M.W. Turner e John Constable, na Inglaterra, e Caspar David Friedrich, na Alemanha. Estes três mestres produziram obras que foram, e ainda são, referências definitivas de alguns aspectos cruciais do romantismo.

¹⁰² SYDNEY GAZETTE. 28 de julho de 1829.

¹⁰³ ABRAMS, op. cit.

¹⁰⁴ HARTLEY, K.; HUGHES, M.H. SCHUSTER, P.K.; VAUGHAN, W. EDITORES. *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*. Ed. HARTLEY, K. Munique: Haus der Kunst, 1995.

Turner, Constable e Friedrich souberam explorar a subjetividade e a dramaticidade da paisagem e, assim, formaram um dos vários campos de atuação do movimento romântico, à diferença de pintores como Géricault e principalmente Delacroix, que buscavam explorar a representação das ações humanas, ressaltando igualmente seus aspectos de subjetividade e dramaticidade. Na pintura dos dois românticos franceses, a paisagem exercia a mesma função de um cenário, ou palco. Excepcionalmente, na obra de Delacroix, *Ovídio entre os citas*, a paisagem tem um papel dominante, ainda que para confirmar a natureza de exílio de Ovídio, “um fora da lei num mundo estranho”.¹⁰⁵ A condição de desterrado, ainda que acidental de Earle, num mundo desconhecido é comparável ao *Ovídio* de Delacroix, apesar de esta pintura exprimir sentimentos bem mais idealizados que as figuras de Earle. De certa forma, Augustus Earle registrou Tristão da Cunha, mas à medida que sua inquietação devido à demora do resgate aumentava, ele passou a incluir em suas representações sua própria tragédia pessoal.



Fig. 71: Eugene Delacroix, *Ovídio entre os citas*, óleo, National Gallery, London.

As pinturas de Turner, Friedrich, e dois séculos antes, Claude Lorrain, formam belas referências para o estudo das aquarelas de Earle em *Tristão da Cunha*. Convém, antes de estudar as semelhanças, lembrar que Augustus Earle está longe de ter tido a importância histórica dos outros artistas citados.

¹⁰⁵ FRIEDLANDER, W. *David to Delacroix*. Massachusetts:, Harvard University Press, 1952.

Como já explicado anteriormente, Earle se insere principalmente na tradição iniciada pela pintura topográfica que culminou na pintura de viagem da segunda metade do século XIX. Enquanto o pintor viajante esteve no meio oficial da *Royal Academy* apenas durante a juventude, Turner e Constable estiveram ligados à academia inglesa durante toda a vida. A importância que Earle atribuía às viagens também era significativamente maior em comparação aos dois grandes mestres ingleses. Para Earle, viajar era fundamental. A busca pelo novo e desconhecido era central em sua produção. Turner fez uma visita aos Alpes, que muito o impressionou, mas para ele, seus *Tours* pela Europa não eram fontes referenciais necessárias em suas obras. O pintor dava grande ênfase à imaginação, mais do que o registro factual de uma paisagem específica. Seu interesse repousava em fenômenos naturais, como avalanches, tempestades e incêndios. Já Constable sentia-se confortável pintando o interior da Inglaterra onde havia crescido e dava grande importância aos fenômenos meteorológicos em seus estudos. O ponto de encontro entre os três ingleses está justamente no aspecto furioso da natureza, como nas tempestades, ventanias e no mar agitado. Por este motivo, é nesta produção de Earle em Tristão da Cunha que surgem as semelhanças com os dois mestres ingleses.

Neste intervalo de nove meses, Earle dispensou atenção diferenciada ao clima. Períodos anteriores e posteriores do pintor viajante focavam em panoramas, cenas de gêneros e retratos. Seja no Mediterrâneo, Rio de Janeiro ou Oceania, Earle raramente representava tempestades e ventanias como o fez em Tristão da Cunha. Possivelmente porque estes fenômenos muito o impressionaram e também porque eram responsáveis por sua condição de prisioneiro. Eram as ventanias que impediam tentativas de aproximação de barcos passantes na ilha.

Por fim, desapareceu boa parte do aspecto cômico, tão comum no Mediterrâneo e no Rio de Janeiro. O humor cede espaço à tristeza e melancolia, sentimentos constantes na pintura de Friedrich. Os dois pintores tiveram formações bastante diferentes, e é bem possível que jamais tenham ouvido falar um do outro. Enquanto Earle empreendia sua longa viagem, Friedrich produzia algumas de suas obras mais famosas.

Onde Earle, Turner e Constable se encontram.

J.M.W. Turner tornou-se o pintor inglês mais célebre do século XIX. Fizera fama e também polêmica, principalmente após conseguir reconhecimento. Muitos de seus experimentos que malograram em termos de aceitação da crítica em sua época são hoje reconhecidos como trabalhos à frente de seu tempo. O período de sua obra que lhe trouxe fortuna é bem mais convencional e de fácil aceitação por parte do público inglês. Turner fora herdeiro da tradição de pintura à aquarela inglesa e também da tradição clássica. Sua obsessão com Claude Lorrain tornara-se conhecida, popularizando a história de características anedóticas de que Turner pedira à *National Gallery*, em seu testamento, que dois quadros seus fossem postos próximos aos dois Claude então pertencentes ao museu¹⁰⁶. Em sua juventude, Turner buscou incessantemente a luz das paisagens de Claude em sua própria obra. O jovem inglês buscava mais do que igualar o velho mestre do século XVII, ele buscava superá-lo. A aproximação entre os dois pintores é óbvia ao se analisar as duas pinturas que se encontram próximas na *National Gallery*: *Dido construindo Cartago* (Fig. 73), de autoria do paisagista inglês, e *Porto com a embarcação para Sta. Ursula* (Fig. 72) de Claude.



Fig. 72: Claude Lorrain, Porto com a embarcação para Sta. Ursula, óleo, 1641, 149 x 113 cm, National Gallery, London.

¹⁰⁶ WARRELL. I. Turner inspired in the light of Claude. London: The National Gallery Company, 2012.



Fig. 73: J.M.W. Turner, Dido construindo Cartago, óleo sobre tela, 155,5 x 230 cm, National Gallery, London.

Esta paixão de Turner pela atmosfera culminou em suas pinturas mais ousadas, nas quais ele buscava os conflitos violentos da natureza. Em suas pinturas históricas desta fase, as forças vivas da natureza eram os protagonistas e não os personagens humanos. Em *Aníbal Cruzando os Alpes* (Fig. 74) esta intenção se evidencia, o exército cartaginês é extremamente insignificante na imagem, já a nevasca assume a principal importância dramática da cena.



Fig.74: J.M.W. Turner, Aníbal atravessando os Alpes, óleo sobre tela, 237,5 x 146 cm. Tate Gallery, London.

Parte da obra de John Constable é também um estudo de caso interessante que auxiliará o olhar sobre as paisagens de Earle. Diferentemente de Turner, Constable foi o pintor romântico realista por excelência. Ele não sentia necessidade de buscar temas exóticos e grandiosos ou buscar eventos históricos. Para Constable bastava a paisagem do interior da Inglaterra. Isso não quer dizer que o aspecto dramático fosse ausente em sua obra. A qualidade e o realismo quase tátil dos elementos de suas paisagens, como árvores, cercas, rios, era um modo de atribuir ao lugar comum qualidades particulares¹⁰⁷, uma abordagem que se aproxima do discurso de Novalis e de Schlegel.

O estudo minucioso da Natureza, uma qualidade romântica, era então uma das virtudes de Constable. Logo, o céu, com sua enorme variedade de formas complexas e abstratas, muito o interessava. Constable, bem como Turner, produzira interessantes estudos atmosféricos feitos *in loco*.



Fig. 75. John Constable, Estudo de nuvens, óleo sobre papel, Victoria and Albert Museum.



Fig. 76. John Constable, Estudo de nuvens II, óleo sobre papel, Victoria and Albert Museum.

Antes que seja feita a aproximação de Turner e Constable com Earle, convém uma breve exposição das ideias que John Ruskin (1819-1900) expôs em *Modern Painters (vol. I)* sobre a representação do céu na História da Arte. O crítico inglês foi o grande defensor da obra de Turner, pintor que sofria diversas críticas e que passou a ser visto como excêntrico a partir do momento que sua pintura se afastou das convenções acadêmicas. Ruskin via na obra

¹⁰⁷ HONOUR, op. cit.

de Turner a verdade sobre a Natureza, conferindo especial atenção à representação pictórica da atmosfera.

Em *Modern Painters Vol.I*¹⁰⁸, Ruskin defende que o céu não é percebido corretamente pela maioria das pessoas, é quase ignorado, e que tem sido erroneamente retratado pelos pintores, até o período romântico. Ele tece uma crítica pelo fato de as ideias a respeito das nuvens no imaginário comum derivarem mais de imagens históricas do que da realidade¹⁰⁹. Ou seja, o típico céu azul chapado com formas de nuvens tributárias às obras dos velhos mestres. Ruskin absolve Claude Lorrain desta prática, mas destaca que sua interpretação da atmosfera era inferior à de Turner. Mais adiante, o crítico faz uma explanação sobre as formações das nuvens. De interesse particular é sua descrição sobre as formações pertencentes às regiões mais baixas, ou seja, as nuvens chuvosas. Em primeiro lugar ele ressalta que estas perdem quase toda a definição de contorno, devido às variações de cor causadas pela proximidade com o solo. E prossegue:

Às vezes é nada mais que uma fina neblina, cujo contorno não pode ser traçado, tornando a atmosfera local indistinta ou escura. Se o contorno é visível, é retalhado e quebrado; mais um borrifo (*spray*) de nuvem [...] modificado pelo vento que um contorno em si. De fato, apresenta-se mais como aparência de água no estado de borrifo do que vapor elástico.

Esta aparência é acentuada pela presença usual de chuva formada, carregada numa forma de coluna alcançando o chão como um véu, mas frequentemente suspenso com a nuvem e pendurado como uma franja retalhada, ou sobre ela, na luz, a chuva sendo sempre mais clara que a nuvem de onde ela cai.¹¹⁰

Esclarecida esta visão de Ruskin acerca das nuvens, surge a oportunidade de traçar as semelhanças entre a obra dos dois prestigiados pintores de paisagem e Augustus Earle.

¹⁰⁸ RUSKIN, J. The complete works of John Ruskin. Vol I. New York: National Library Assotiation, 1900.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*



Fig. 77: Augustus Earle, *Rajada chuvosa*, aquarela, 1824, 17,5 x 25,7 cm,
National Library of Australia.

Em *Rajada chuvosa*, Earle registrou a paisagem marítima de Tristão da Cunha durante uma tempestade. É possível que o pintor tenha sido pego de surpresa, que a tempestade tenha se iniciado enquanto ele fazia a pintura com sua técnica convencional. As pequenas áreas em azul ao fundo e as formações de nuvens distantes foram finalizadas com minúcia, provavelmente a partir de um desenho preparatório. A massa cinzenta da tempestade foi pintada posteriormente, e o mais interessante, com a técnica de aguada, um modo muito mais intuitivo e espontâneo de se pintar. Geralmente o plano frontal, mais próximo do pintor, é finalizado por último, pois para atingir a opacidade necessária é necessário a aplicação de uma camada mais concentrada de tinta. Logo, Earle podia facilmente adaptar sua cena de tempo limpo para chuvoso. A partir do momento em que decidiu pintar a nuvem de tempestade, ele pôde representar a vegetação sofrendo a ação dos ventos. Esta pintura tem uma qualidade inédita e singular dentro de toda sua obra, pois em nenhum outro momento Augustus Earle representará a atmosfera com uma forma tão fugaz e fluída como esta nuvem chuvosa.

John Ruskin fez sua exposição de ideias baseado na obra de Turner, mas de certa forma uma série de pintores paisagistas do início do século XIX apresentaram estas características inovadoras. Para citar outro pintor menor além de Earle, Copley Fielding, o já mencionado

mestre de Conrad Martens também soube representar as nuvens chuvosas com seus contornos imprecisos, conforme expôs Ruskin.

Rajada chuvosa quando comparada aos estudos de Turner e Constable, apresenta uma formidável semelhança. Não se pode ignorar que mesmo em críticos intelectuais como John Ruskin a influência do gosto pessoal exerce seu papel, porém, é bem possível que a pintura de Earle passasse pelo crivo de Ruskin com sucesso, ao menos no quesito da representação atmosférica. Os principais pontos do crítico estão lá: a massa cinzenta com contornos pouco definidos, a coluna de água “alcançando o chão como um véu”, a forma de franja retalhada (obtida por Earle com efeitos de pinceladas rápidas e pela ação da gravidade, valorizada na técnica da aguada) e o tom mais claro da coluna chuvosa, à medida que esta se afasta da nuvem. Portanto, ao menos no quesito da representação da Natureza, esta aquarela de Earle é bastante romântica.

Outro ponto de convergência entre as obras é a estética do Sublime. *Rajada com chuva* e os estudos de Turner e Constable podem ser considerados sublimes segundo os conceitos já expostos da teoria de Edmund Burke, apesar de estas pinturas não apresentarem o elemento de terror e perigo, bastante claros em *Aníbal Atravessando os Alpes*, de Turner. Nesta comparação, as ideias de Ruskin podem ser mais satisfatórias. Ao professar sobre a estética do sublime, Ruskin entra em franco desacordo com Burke, também ao criticar a aproximação do sentido de autopreservação com o sentimento sublime. Para Ruskin, tudo o que eleva a mente é sublime. “Esta elevação é produzida pela contemplação de qualquer tipo de grandeza, preferencialmente de coisas nobres”.¹¹¹ Logo, sublimidade seria outro termo para o “efeito da grandeza dos sentidos”. Em seguida, Ruskin complementa suas ideias refutando uma das ideias centrais de Burke:

Poucas coisas são tão grandes como a morte e talvez não haja nada que exclua toda pequenez de pensamento e sentimento em igual grau com sua contemplação. Tudo que aponta para ela, e logo muitos perigos e poderes sobre os quais temos pouco controle, é em algum grau sublime. Mas não é o medo, mas sim a contemplação da morte, não o instinto de preservação, mas a medida deliberada da destruição (*doom*), que é realmente grande sublime em sentimento. Não é enquanto encolhemos, mas enquanto

¹¹¹ *Ibid*

desafiamos que recebemos as mais altas concepções do destino. Não há sublimidade na agonia do Terror.¹¹²

A paisagem de Earle certamente não representa um evento tão terrível como as nevascas que assolaram o exército de Aníbal, mas uma tempestade em Tristão da Cunha é, quase sempre, sinônimo de horror. A obra de Turner não pede que o observador conheça os feitos do general cartaginês para compreender o terror que assola seu exército; a imagem fala por si. O contraste entre a Natureza e os personagens é demasiadamente grande para ser ignorado, adequando a pintura às definições de Burke. Já a paisagem de Earle demanda um entendimento contextual. A partir do momento que o observador entenda que uma tempestade numa ilha atlântica naquelas latitudes costuma ter dimensões assustadoras, devido à força do vento e de seu uivo aterrorizante, a leitura pode ser sublime. Porém, a concepção de Ruskin sobre esta estética parece ter uma compatibilidade mais natural com a aquarela de Earle. “Contemplar qualquer tipo de grandeza, preferencialmente de coisas nobres”, esta grandeza pode ser o céu tempestuoso de Tristão da Cunha. Não é à toa que Ruskin fosse grande admirador dos Alpes.

Augustus Earle e Caspar David Friedrich

Uma aproximação das aquarelas de Earle com a pintura de Caspar David Friedrich, por sua vez, pode lançar luz sobre uma série de questionamentos que surgem diante das pinturas de Tristão da Cunha, especialmente sobre o relacionamento do indivíduo com a paisagem. Desta aproximação comparativa surgem vários temas de interesse além da estética do Sublime, como a religiosidade, certo misticismo no contato com as forças da natureza e

¹¹² *Ibid*

também a auto-representação. Algumas pinturas apresentam características singulares e podem lembrar a abordagem da paisagem por Friedrich, que buscava ver a Natureza como intermediária entre o indivíduo e Deus.



Fig. 78: Augustus Earle, Vista do topo do Corcovado, aquarela, 1824?, 20,3 x33,8 cm, National Library of Australia.



Fig.79: Caspar David Friedrich, Vista do Mar Báltico, óleo, 1825, Kunsthalle, Hamburg.

Em 1822, em sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro, Earle pintou *Vista do topo do Corcovado* (fig. 78). A imagem mostra um amplo panorama e uma interessante quantidade de detalhes. O maior foco de interesse da aquarela reside, contudo, na alegre representação do próprio pintor demonstrando surpresa e deslumbre. Por mais que esteja evidente o aspecto grandioso da natureza, esta imagem não faz referência a elementos que provoquem sentimentos de terror ou que façam o indivíduo se curvar; tampouco há uma referência óbvia à morte. Há uma clara reverência de Earle diante da beleza da paisagem, mas sua resposta à Natureza não sugere com tanta clareza uma proximidade das ideias de Burke ou Ruskin. A imagem de Earle lembra mais os princípios sobre a estética do pitoresco definidos por William Gilpin, uma beleza digna de ser pintada.

Mais ou menos na mesma época em que Earle fazia esta interessante aquarela do Rio de Janeiro, Caspar David Friedrich terminava a tela *Vista do Mar Báltico* (fig. 79), imagem que traz um impacto visual à primeira vista consideravelmente diferente da paisagem carioca de Earle. Em primeiro lugar a qualidade de execução de Friedrich se sobressai amplamente. A paisagem brasileira de Earle parece ter sido executada com certa impaciência, dado o acabamento das folhagens e a representação rude e um tanto brutal da paisagem montanhosa. O fato de a aquarela ser uma técnica mais limitada que o óleo, apesar de ter sido levada a um altíssimo nível de qualidade por Cotman, Girtin e Turner em sua juventude, também pesa para o aspecto mais simples da vista brasileira executada por Earle. Já a pintura de Friedrich, por sua vez, traz um acabamento primoroso, típico do pintor alemão. Sua paisagem é misteriosa; uma construção desconhecida sobre um dos morros; logo acima a linha do horizonte, um barco ao fundo, desfocado, casas imersas na vegetação. A iluminação também contribui para o clima sombrio da imagem. O primeiro plano está em sombras, diferente da paisagem de Earle, que tem um aspecto menos trágico e mais iluminado. Tal fato faz o céu dourado parecer mais intenso e dramático. A paisagem de Friedrich traz uma sensação de calma que lembra mais a morte do que a vida, celebrada na paisagem de Earle, bem como na tradição de pintura de viagem. A pintura de Friedrich evoca algo grandioso e enigmático, como a morte. *Vista do Mar Báltico* se aproxima mais do sublime, enquanto *Vista do topo do Corcovado* se aproxima mais do pitoresco.

A comparação entre Friedrich e Earle não pode, porém, ser estendida a todos os aspectos. As paisagens de Friedrich eram uma mistura de realidade e fantasia, plenas de simbolismo, enquanto as paisagens de Earle representavam ambientes reais com certo grau de precisão, apesar da possibilidade de ajustes ou ênfases ou mesmo de reconstruções.

Futuramente, Earle iria produzir algumas imagens um tanto quanto obscuras, com semelhanças a Friedrich, e é em Tristão da Cunha que sua pintura se aproxima mais do pintor alemão, ainda que não fosse costume seu deixar-se levar pela fantasia quando tratava de representar a paisagem.

Antes de entrar em uma comparação mais detalhada das paisagens de Earle em Tristão da Cunha com imagens de Caspar David Friedrich, serão expostas algumas das características principais da obra do pintor alemão.

Características da pintura de Caspar David Friedrich

Dentre os grandes paisagistas românticos, Caspar David Friedrich surge como elemento de contraste. Suas vistas costumam transmitir a sensação de calma e silêncio, à diferença do movimento frenético presente nas tempestades de Turner, das paisagens empíricas de Constable ou nos conflitos de Delacroix (pintadas em um período um pouco mais tardio). As vistas de Friedrich evocam uma atmosfera de infinitude e a presença de uma poderosa força mística; segundo Hartley¹¹³,

na pintura de Friedrich, a natureza ameaça engolir o indivíduo, que se torna mero coadjuvante dentro da paisagem. Ocasionalmente, adotando a posição de observador meditativo. Ele consegue manter uma separação suficiente para observar a natureza a distancia, em toda sua imensidão misteriosa.

¹¹³ HARTLEY et al, op. cit

Friedrich apreciava o sentimento de grandiosidade e eternidade na natureza, presentes na neblina, na profundidade do mar e no pôr do sol. Sua pintura transmite a sensação de calma e tranquilidade, ao mesmo tempo que mostra clara proeminência da natureza em relação ao indivíduo.

Suas paisagens conjugam vários aspectos de fantasia com elementos reais. Seus desenhos eram minuciosos, registravam motivos com a qualidade de informação requerida em uma pintura naturalista (de cunho detalhista, quase de registro científico). Porém, era em seu espírito que a imagem final se formava. Apenas quando a composição estava formada mentalmente começava a pintar suas telas. Sua famosa recomendação explica bem este procedimento: “Feche seus olhos corpóreos, para que você possa ver a imagem primeiro com o olho do espírito. Depois traga para a luz o que você viu na escuridão”.¹¹⁴

Outra característica de Friedrich, bastante incomum para a época, foi seu particular uso da representação da figura humana, quase sempre em atitudes enigmáticas, diminutas e muitas vezes de costas. Joseph Leo Koerner aponta que este tipo de representação não era uma inovação na pintura romântica de Friedrich, uma vez que estas figuras podem ser encontradas em Giotto, Van Eyck e muitos outros artistas anteriores. Turner, em suas cenas de tragédias naturais, também representava os personagens extremamente diminutos, às vezes a ponto de mal serem percebidos. Lembrando também que na tradição paisagista da Inglaterra durante o século XVIII, pessoas pequeninas eram pintadas como forma de conferir mais credibilidade à escala. Porém, Friedrich rompe bruscamente com essa abordagem; suas figuras são personagens quase sempre deslocados da Natureza, não fazem parte daquele contexto. Com ele surge o tema do andarilho solitário na paisagem natural, tema este que se repetiria várias vezes em sua carreira. Tal elemento figurativo alude à solidão e à condição humana no mundo moderno¹¹⁵, como em *Caçador na floresta* (fig.80), pintura que mostra um caçador francês (soldado da cavalaria ligeira) caminhando em direção à mata fechada. Dentre vários simbolismos ocultos nesta obra, chama atenção primeiramente o deslocamento contextual do personagem: um soldado francês perdido numa floresta alemã. O tema do andarilho deslocado se ajusta para uma situação de disputas políticas (esta obra faz referência à resistência de alguns estados alemães a Napoleão Bonaparte, as chamadas Guerras de Liberação). O viajante deslocado é flagrado num momento de suspensão, quando sua longa caminhada é

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ O próprio Friedrich era um solitário. Certa vez fora acusado de misantropia, a que respondeu: “Não odeio a humanidade, eu me isolo a fim de não vir a odiá-la um dia” (KOERNER, 1990)

interrompida. Esta presença solitária confere um tom acentuado de melancolia à imagem, ao mesmo tempo que paira no ar a sensação de um poder oculto terrível que ameaça o personagem. Joseph Leo Korner lembra que esta obra de Friedrich, dentre outras, destaca a conhecida sensação de se estar sendo vigiado. O autor lembra que em algumas pinturas de Friedrich é como se o próprio leitor da obra estivesse diante da paisagem, sentindo tal sensação, como em *Primeira Neve* (Fig. 81). Em *Caçador na Floresta* (Fig. 80), parece que é o próprio leitor quem vigia secretamente o soldado francês.

O fato de Friedrich exprimir sentimentos nacionalistas nesta obra também tem importância. O contraste entre a floresta alemã impenetrável e o solitário caçador francês soa como advertência ao inimigo invasor e traz uma mensagem patriótica; afinal, desde a antiga batalha da floresta de Teutoburgo no ano 9 d.C, associou-se a força do caráter nacional alemão aos poderes ocultos das matas fechadas. Foi de dentro da floresta que surgiram os guerreiros alemães que massacraram os romanos. Friedrich conhecia bem a história, pois havia pintado uma cena representando a entrada de uma gruta, supostamente o túmulo do herói germânico Arminius (ou Hermann em alemão). Para o povo germânico, tão fragmentado no início do século XIX, a associação dos franceses com os antigos romanos invasores tinha um caráter propagandístico. Cabe lembrar também a presença simbólica do corvo pouco atrás do soldado. Friedrich muitas vezes apelava para metáforas relativamente óbvias como a igreja em ruínas que insinuava a decadência da fé católica, a barca que conduzia as almas até o mundo dos mortos, a cruz como sinal de fé, entre outras. No caso do corvo, talvez este represente a proximidade da morte; afinal, em muitas regiões do norte da Europa, como a Inglaterra, por exemplo, o corvo negro é sinal de mau agouro.

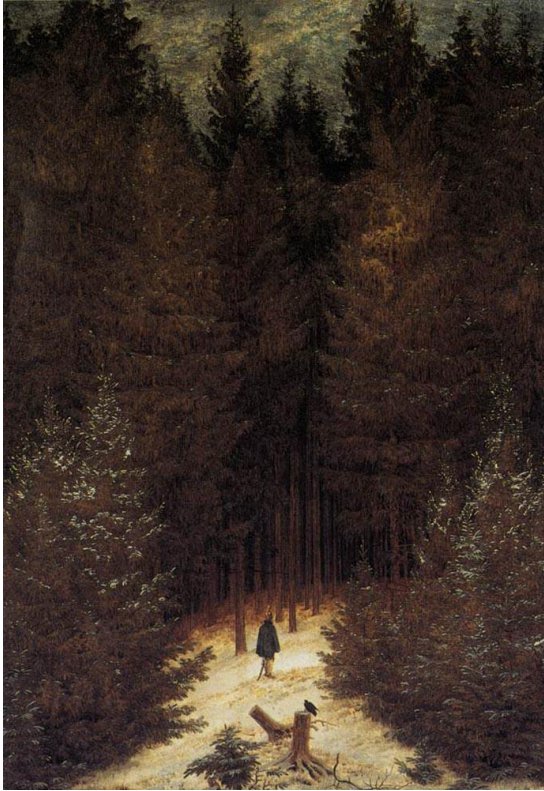


Fig. 80.: Caspar David Friedrich, , Caçador na floresta, óleo sobre tela, 1813-14. 65,7 x 46,7. Coleção particular.

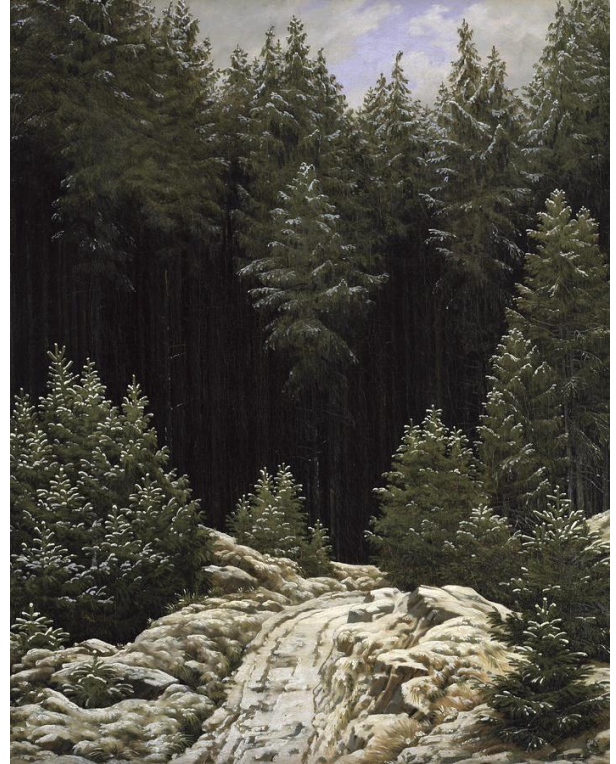


Fig.81.: Caspar David Friedrich, Primeira neve, óleo sobre tela, 1828, 45 x 35,2 cm. Kunsthalle, Hamburg.

Finalmente, a condição de sentir-se observado lembra o tema comum ao romantismo do “duplo”, ou o efeito *doppelgänger*, abordado na obra *O Elixir do Diabo*, de E.T.A. Hoffmann. O *doppelgänger*, proveniente do folclore alemão, é uma manifestação sobrenatural, uma cópia (ou duplo) de uma pessoa viva. Frequentemente, visões destas aparições são consideradas como mau agouro, pois a noção de que esta visão seja a própria alma projetando-se para fora do corpo é associada com a morte.

Surgem semelhanças

Em Tristão da Cunha, Earle se representou em suas pinturas diversas vezes, assim como o fizera em *Vista do Corcovado*. Porém, nestas representações, o elemento humano surge de

forma diversa. Em vez da exaltação e da felicidade, o torpor trazido pela beleza e pelo pitoresco, a figura aparece pequenina, frágil, contribuindo para a sensação do sublime. Esta exploração da pequenez da figura diante da natureza da ilha lembra em parte a linguagem de Friedrich.

Em *Cume de Tristão da Cunha* (Fig. 82), tem-se a impressão de que a figura está ali com um propósito maior do que a mera representação da escala. De fato, pintores setecentistas bem mais antigos como Paul Sandby já utilizavam a figura em contextos mais elaborados, mas em *Cume de Tristão da Cunha*, há a representação do próprio pintor, de costas, bastante diminuto em relação à paisagem, contemplativo e meditativo. Enfim, a posição de Earle se assemelha bastante com a figura do andarilho perdido. Existe a ideia de mediação entre o indivíduo e o mudo natural e também a sensação de o personagem estar diante de forças muito superiores, daí a imagem transmitir o Sublime.

É necessário, porém, estabelecer certos limites entre estes dois pintores cujos propósitos divergiam. Apesar de algumas imagens de Earle lembrarem qualidades de Friedrich, não se pode ignorar a tradição das viagens pitorescas, à qual pertencia o pintor inglês. O interesse em registrar a paisagem perdida e exótica de Tristão da Cunha também justifica a presença da figura na imagem atuando como um guia para o leitor da obra, a destacar as principais localizações deste cenário. Friedrich atuava seguindo seu próprio programa, que incluía, entre outras coisas, a expressão de sentimentos inefáveis por meio da paisagem, abordando a Natureza como uma linguagem divina. Earle acompanha uma agenda tradicional da pintura de viagem, e no caso de Tristão da Cunha o pintor se deparou com adversidades emocionais que, de certa forma, atuaram para que sua obra fosse contaminada por seu estado de ânimo.

Um relato de Earle em seu diário no dia 28 de maio conta como ele decidiu escalar o cume principal de Tristão da Cunha. A experiência resultou em sua aquarela deste período que mais chama a imagem de Friedrich. Além da pintura, ele descreve a paisagem de modo bastante romântico em seu diário:

A death-like stillness prevailed in these high regions, and, to my ear, our voices had a strange, unnatural echo, and I fancied our forms appeared gigantic, whilst the air was piercing cold. The prospect was altogether very sublime, and filled the mind with awe! In the one side, the boundless horizon, heaped up

with clouds of silvery brightness, contrasted with some of darker hue, enveloping us in their vapour, and , passing rapidly away, gave us only casual glances of the landscape and, on the other hand, the sterile and cindey, peak, with its venerable head, partly capped with clouds, partly revealing great patches of red cinders, or lava, intermingled with the black rock, produced a most extraordinary and dismal effect. It seemed as though it were still actually burning, to heighten the sublimity of the scene.¹¹⁶



Fig. 82: Augustus Earle, Vista do cume de Tristão da Cunha , aquarela, 1824, 20 x 33.4 cm, National Library of Australia.

¹¹⁶ Uma calmaria mórbida prevaleceu nestas altas regiões e, aos meus ouvidos, nossas vozes tinham um eco estranho e não natural, e eu imaginei nossas formas com aparências gigantescas enquanto o ar estava frio cortante. O prospecto era de um todo muito sublime e enchia minha mente de assombro!. De um lado, o horizonte sem limites, pleno de nuvens de um brilho prateado, contrastou com algumas de um matiz mais escuro, nos envolvendo em seu vapor, e passando rapidamente, nos deu uma breve visão da paisagem. De outro lado, o pico estéril e repleto de cinzas, com seu topo venerável, parcialmente coberto de nuvens, parcialmente revelando grandes áreas de cinzas vermelhas, ou lava, misturada com rocha preta, produziu um efeito extraordinário e triste. Parecia como se ainda estivesse queimando para acentuar a sublimidade da cena. **(tradução minha)**. EARLE, op. cit.

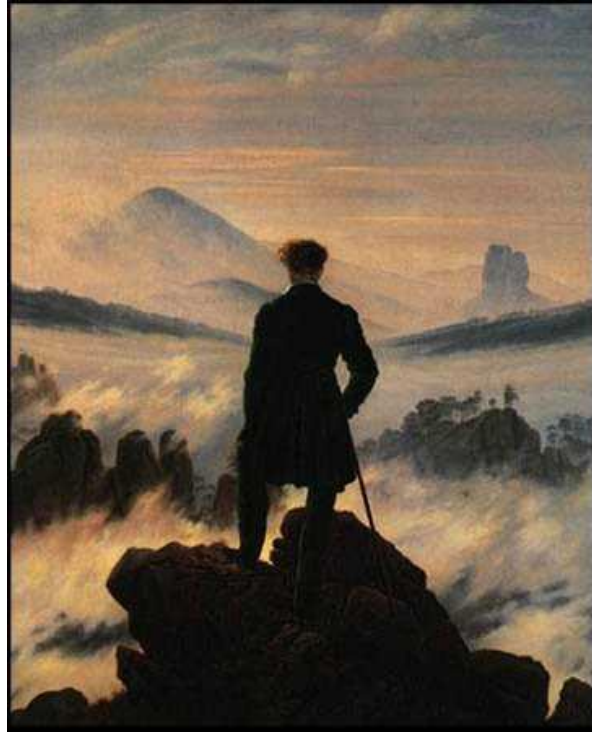


Fig.83: Caspar David Friedrich, Andarilho sobre o mar de neblina, óleo, 1818,
94 x 78.8 cm, Kunsthalle, Hamburgo

Cada linha desta narrativa descreve uma cena sublime. Com algumas modificações poderia ser uma descrição do misterioso personagem de Friedrich em *Andarilho Sobre o Mar de Neblina*. Ambas as imagens apresentam narrativas com pontos semelhantes: um andarilho solitário tem sua jornada interrompida por um terreno intransponível, é o fim de sua jornada, ou seja, a morte (ao menos na imagem de Friedrich). Ele é suspenso, impedido de prosseguir, assume uma postura contemplativa e meditativa, percebendo a Natureza em manifestação.

Em seus escritos sobre a pintura de paisagem, Carl Gustav Carus, médico e pintor contemporâneo de Earle e Friedrich, descreve uma paisagem que lembra mais ainda o *Andarilho no Mar de Neblina*. Temos a impressão que de fato se trata da própria pintura de Friedrich¹¹⁷:

¹¹⁷ Carus tivera lições com Friedrich. Não seria absurdo supor que sua descrição trata de fato da famosa pintura.

Paire no pico da montanha, contemple as longas fileiras de colinas, observe os cursos dos rios e todas as glórias oferecidas à sua vista. Que sentimentos lhe tomam? É uma prece calma, você se perde no espaço não delimitado, todo o seu ser passa por uma clarificação e purificação, seu ego desaparece, você não é nada, Deus é tudo.¹¹⁸

Os dois textos contribuem para o entendimento das características que aproximam os dois pintores e também daquelas que os afastam. Apesar de toda exaltação do pitoresco e do sublime na paisagem por parte de Earle, não há tanto destaque para o aspecto espiritual como na descrição de Carus, que sublinha a presença de Deus em toda parte, bem como afirmara Friedrich, certa vez: “Deus está em cada grão de areia”. A imagem de Friedrich, se interpretada pela descrição de Carus, remete a um estado de calma e purificação espiritual, enquanto a aquarela de Earle realça a sublimidade que mais se aproxima de Edmund Burke; com grande ênfase em palavras como “terror” e “tristeza”. A narrativa e a imagem do pintor inglês, neste caso, se aproximaria mais da poesia de Wordsworth que do texto de Carus. Isso traz à tona uma diferença entre alemães e ingleses quanto ao tratamento dispensado à paisagem. O lado espiritual e religioso é mais forte tanto na pintura quanto na poesia alemã. Tomemos como exemplo a concepção da natureza por Hölderlin, poeta alemão cujas ideias eram fortemente neoplatônicas, para quem a Natureza era vista como um meio de se recuperar o contato com os antigos deuses que partiram. Esta ausência do Divino, este profundo sentimento de perda está na raiz da inquietude da moderna cultura ocidental. A Natureza seria um meio de trazer esta separação a um fim. Em *Pão e Vinho*, Hölderlin escreve: “Apesar de os deuses estarem vivos, acima de nossas cabeças, eles estão em um mundo diferente [...]”.¹¹⁹

Vemos no andarilho perdido de Friedrich esta inquietude muito mais evidente do que na aquarela de Earle, que parece mostrar um personagem mais entorpecido, paralisado, com a grandiosidade da paisagem bem como Wordsworth em sua experiência de infância no *Lake District* ficara pasmo com a montanha surgindo imponente.

A música pode ser uma forma de arte bem mais eficiente para se exprimir um estado de espírito, como acreditavam muitos românticos. O andarilho de Friedrich invocaria mais a

¹¹⁸ HONOUR, op. cit.

¹¹⁹ Hölderlin: some consideration about his poetry and his philosophy. Disponível em: <<http://varenya.hubpages.com/hub/Holderlin-some-consideration-about-his-poetry-and-his-philosophy>>

tragédia Wagneriana, talvez seu *Götterdämmerung* (Crepúsculo dos Deuses), lembrando o aspecto lamentoso de algo que foi perdido e não voltará mais, como a visão da Natureza de Hölderlin. Já a imagem de Earle lembra o adágio melancólico do primeiro movimento de Haroldo na Itália, obra de Berlioz inspirada no poema *Childe Harold Pilgrimage* de Lord Byron.

Em outra imagem, Earle apresenta uma vista panorâmica da ilha. Em *Vista de Tristão da Cunha*, o pequeno vilarejo mal aparece entre dois fortes componentes visuais: a escarpa ao fundo e a grande cruz de madeira ao lado direito da composição. A imponente cruz fora construída a partir de destroços de um naufrágio que ocorrera pouco tempo antes da chegada do pintor à ilha. O navio *Julia* se despedaçara contra os rochedos, matando a grande maioria dos passageiros. Os poucos habitantes de Tristão da Cunha utilizaram os restos de madeira dos destroços para incrementar suas casas e construir o gigante crucifixo cuja presença lembra que a morte está na ilha, sempre à espreita. O deslumbre de Earle com a ideia de colocar seus pés numa ilha desconhecida foi logo enfraquecido com suas primeiras impressões sombrias do arquipélago, e completamente demolido com suas experiências no local. Em tão pouco tempo de presença humana permanente, Tristão da Cunha fora palco de muitas tragédias. A enorme cruz parece pairar como a mensagem clássica *Et in Arcadia Ego*, lembrando que também por ali existe a morte.

Grandes crucifixos do tipo não eram incomuns em lugares propícios a naufrágios. A ilha norueguesa Spitzberg, localizada próxima ao círculo polar ártico, fora um ponto de partida para diversas incursões exploratórias ao Polo Norte a partir do século XIX. Auguste-François Biard figura entre alguns artistas que estiveram na gelada região ártica. O pintor acompanhou a expedição de Paul Gaimard, em 1838, ao Spitzberg e à Lapônia. Participou também da expedição o francês Auguste-Étienne-François Mayer, pintor especialista em marinhas que produziu uma interessante vista na ilha norueguesa (Fig. 85). Estas imagens cumprem uma função bem específica de registrar um ponto de interesse na paisagem, como um panorama. Não são desprovidas, porém, de expressão subjetivista. Como visto anteriormente, uma vista topográfica de Wenceslaus Hollar no século XVII era praticamente despida da poesia de seus contemporâneos Claude Lorrain e Salvator Rosa. Não é o caso das imagens de Earle e de Mayer, que cumprem sua função instrutiva sem abrir mão do deleite estético e da emoção.



Fig. 84: Augustus Earle, Tristão da Cunha, aquarela, 1824, 17.5 x 26 cm,
National Library of Australia.



Fig. 85: Auguste Mayer, Vista de Spitzberg, 1838, óleo sobre cartão, 27 x 34 cm,
Beauvais, Musée Départemental de l'Oise.



Fig. 86: Caspar David Friedrich, Naufração da Esperança, óleo sobre tela, 96.7 cm × 126.9 cm, Kunsthalle, Hamburg.

Em *Naufração da Esperança*, Friedrich explora o tema das tragédias marítimas a partir de sua visão de mundo particular. A diferença inicial entre esta imagem e aquelas de Earle e Mayer consiste no fato de esta ser uma construção mental associada a estudos a partir da Natureza, com um forte componente de individualismo, enquanto Earle e Mayer basearam-se na realidade, pois a tradição da pintura de viagem não era completamente alheia aos princípios da tradição clássica. Friedrich por sua vez procurou romper os cânones da pintura de paisagem e atingir um objetivo que foi comum a vários românticos: criar uma linguagem simbólica independente da tradição,¹²⁰ pois para muitos românticos, a natureza poderia comunicar sentimentos sem o intermédio da cultura. Enquanto Friedrich e Mayer deviam seguir certo pragmatismo em suas obras, Friedrich buscava mais intensamente a visão pessoal causada pela experiência.

O escritor Friedrich Schleiermacher defendeu a noção de peculiaridade em sua filosofia da religião. Em seu *Monologos* (1800), ele escreve: “está claro para mim que todo homem

¹²⁰ ROSEN, C.; Zerner, H. *Romanticism and Realism: the mythology of nineteenth-century art*. New York: Viking Press, 1984

deve representar a humanidade em seu próprio modo, numa mistura particular de seus elementos”¹²¹. Já Caspar David Friedrich, que conhecera pessoalmente Schleiermacher, formulou sua estética subjetivista em termos similares. Em seu fragmento “*Sobre a Arte e o Espírito da Arte*”, escrito ao final de sua vida e publicado postumamente, ele fala do “Templo do *Eigentümlichkeit*” (grupo de palavras em alemão que é traduzido, grosso modo, como peculiaridade): sem este poder não se pode fazer nada grandioso. Prossegue o pintor:

O espírito na Natureza se revela diferentemente para cada indivíduo, e por esta razão, ninguém pode encarregar outrem com seus próprios ensinamentos e regras como se eles constituíssem uma lei infalível”¹²².

No quadro de Caspar David Friedrich, os destroços de gelo e terra congelada recebem grande destaque tanto na escala em que foram representados quanto no acabamento. Vê-se apenas um pequeno pedaço do navio ao fundo, quase escondido pelas placas de gelo. De partida, fica claro que a transmissão de um sentimento envolvendo o naufrágio é mais importante do que o registro do lugar. A estética de Friedrich, como lembra Charles Rosen¹²³, não é esotérica, não existe um código a ser quebrado que se aplicará a todas as suas obras. Cada pintura sua é peculiar, individual, deve ser compreendida a partir de elementos intrínsecos. A visão particular que Friedrich detinha com o gelo é bastante esclarecedora. Em sua infância, o pintor presenciara a morte de seu irmão, afogado sob o gelo.

As três últimas obras tratadas têm temas comuns, como naufrágio, desolação e morte. A comparação entre Earle, Mayer e Friedrich ajuda a evidenciar o tratamento dispensado à paisagem por pintores como Earle, que apesar de ter vivido em sua juventude a atmosfera cultural do romantismo, não havia abandonado vários princípios da tradição. Bem como Blake, que criara sua própria linguagem simbólica, mas não se desvencilhou completamente de alguns cânones acadêmicos. Friedrich por sua vez teve mais êxito em se afastar da estética

¹²¹ KOERNER, J. L. Caspar David Friedrich and the subject of landscape. London: Reaction Books, 2009.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

universalista da tradição paisagística e exprimir sentimentos em suas imagens através da linguagem da Natureza.

A exposição de semelhanças e diferenças entre Earle e os demais pintores tratados nesta parte facilita a compreensão do que é comum nas paisagens de Tristão da Cunha e daquilo que é incomum, inédito na obra de Augustus Earle. Tendo em vista estes pontos, cabe agora a análise de uma última obra de Earle que interessa a este capítulo.

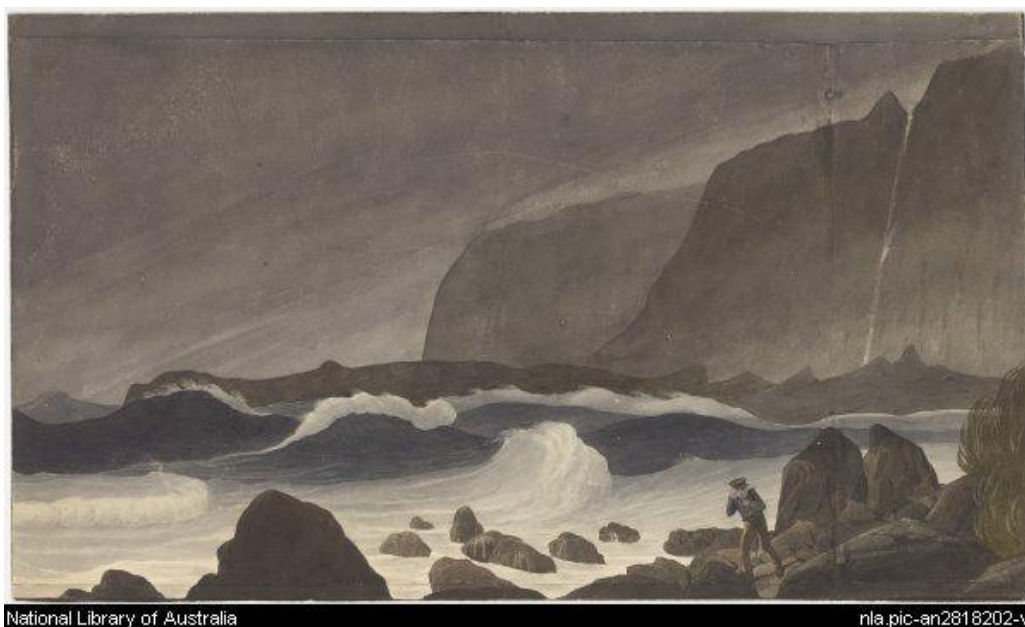


Fig. 87: Tempestade *nor'easter*, *Tristan D'Acunha*, aquarela, 1824, 19.33 x 25 cm,
National Library of Australia.

Em *Tempestade nor'easter*¹²⁴, vemos a imagem de um litoral bastante agitado. Ao fundo, ergue-se o sinistro e imponente terreno escarpado de Tristão da Cunha. À direita em primeiro plano encontra-se novamente o próprio Augustus Earle, caminhando com dificuldade devido à ventania. Esta é a principal força presente na imagem. O vento se manifesta visualmente por meio das ondas violentas e pela figura inclinada do pintor. Este encontro de forças opostas, vento contra homem, resulta na sensação de tensão. Considerando apenas um dos aspectos principais de Friedrich, a calma, esta pintura não teria semelhanças com o mestre alemão. Quanto ao aspecto da violência, esta imagem se aproximaria mais de Turner e seu *Aníbal cruzando os Alpes*. Mas não se pode ignorar outros fatores que aproximam esta imagem também a Caspar David Friedrich. Em primeiro lugar, a presença do andarilho solitário na forma do próprio pintor. A intenção de Earle não é bem

¹²⁴ Tipo de tempestade com ventania que ocorre principalmente nos Estados Unidos.

certa, pois surgem algumas questões referentes à sua escolha de se retratar desta forma. Em primeiro lugar há a hipótese de Earle ter se posicionado na cena pelo simples motivo de não haver mais ninguém para fazê-lo. Seu companheiro de caminhadas, um jovem chamado White, estava frequentemente ocupado com suas tarefas rotineiras, logo não podia fazer-lhe companhia todo o tempo. Finalmente a possibilidade mais provável é que Earle tenha se representado nesta situação como forma de descrever seu descontentamento. As frequentes ventanias da ilha muito o incomodavam e provavelmente ele ilustrou seu desconforto por meio de imagens baseadas em situações reais. Em um trecho de seu diário, Earle conta que certa vez caminhava pela praia quando foi surpreendido por uma forte ventania e que fora pego de surpresa por uma onda, quando por pouco não se afogou. Em outra ocasião, no dia 26 de junho, conta que durante uma semana mal podia sair de casa devido ao clima hostil. Daí esta imagem representar uma ligação entre a condição espiritual de Earle com a paisagem natural.

Fica evidente então que de *Vista do Corcovado* às demais obras de Tristão da Cunha ocorre um choque no estilo na obra de Augustus Earle. A alegria cede à tristeza e a estética do Sublime (quase ausente anteriormente) torna-se mais forte, domina suas criações. Muitos sentimentos expressos em imagens e corroborados pelo diário de Earle parecem confirmar uma mudança de atitude com o mundo natural, atitudes estas que configuram uma disposição romântica.

As obras analisadas guardam entre si outra característica que também foi comum ao Romantismo: a melancolia. A condição solitária de Earle é evidente em quase todas as aquarelas de Tristão da Cunha, juntamente com o aspecto da tristeza. O próximo capítulo tratará da presença da solidão melancólica como catalisadora do aspecto romântico destas pinturas de Augustus Earle.

Capítulo 6: Solidão e Melancolia

My time drags heavily on. As long as my paper and pencils lasted, they were a source of infinite amusement; but now, alas! All are entirely used, and sketches made on both sides of my paper. A few blank leaves of some old tracts left here for the use Glass and his comrades, dirty and sea-stained, is all that I have left, and must reserve to record my melancholy thoughts upon.¹²⁵

Augustus Earle

Earle em Tristão da Cunha

Um homem sentado sobre rochas próximas de um litoral apoia sua cabeça sobre uma de suas mãos. Ao fundo, o mar arrebenta-se contra a praia ao entardecer. Próximo ao homem repousa um cão adormecido. Completa a cena uma espingarda, acomodada entre os braços do solitário personagem. Trata-se de *Solitude* (Fig.88), uma das pinturas mais conhecidas e citadas do conjunto da obra de Augustus Earle. O título da obra, atribuído pelo próprio autor, confirma a sensação implícita de solidão presente na imagem. Earle parece querer dizer algo, exteriorizar um sentimento. Esta atitude bastante romântica difere radicalmente de suas obras anteriores no que diz respeito ao uso da figura humana. Se em *Rajada chuvosa* (Fig. 77) Earle atuou como legítimo paisagista romântico, em *Solitude* ele atingiu a mesma qualidade romântica por meio da representação do corpo.

Solitude levanta vários questionamentos interessantes, como a questão da solidão, e do autorretrato. O sentimento de solidão remete ao tradicional tema da melancolia, presente na

¹²⁵ O tempo se arrasta pesadamente. Enquanto meus papéis e lápis duraram, eles foram fonte de infinito divertimento, mas agora, ai de mim! Foram todos usados, rascunhos foram feitos em ambos os lados das folhas. Restam poucas folhas em branco de um maço deixado aqui para o uso de Glass e seus camaradas, velhas e manchadas pelo mar, é tudo o que me sobrou, e devo reservá-los para gravar meus pensamentos melancólicos. (EARLE, A. op. cit)

literatura e nas artes plásticas desde a Antiguidade, com grande destaque ao Renascimento e ao Romantismo.



Fig. 88.: Solitude, olhando o horizonte ao pôr-do-sol, esperando ver uma embarcação, aquarela, 1824, 17.5 x 25.7 cm, National Library of Australia

A primeira impressão que se tem de Augustus Earle ao analisar vida e obra, quando se toma conhecimento da extensão de suas peregrinações, é que se trata de um indivíduo sociável e repleto de energia. Sua biografia o afasta, à primeira vista, do estereótipo do solitário, triste, recluso em sua torre. Earle também tinha certa facilidade de se relacionar com outras pessoas; ao menos sua história não deixa mostra de traços de timidez em sua personalidade. Amizades importantes o aproximaram de personagens históricos como Maria Graham, Lord Cochrane e Charles Darwin. A propósito, os relatos de sua convivência com o naturalista não sugerem que sua personalidade fosse introspectiva, ao contrário, é bom lembrar que Darwin reclamava do comportamento boêmio de Earle. Logo, *Solitude* expressa francamente o tédio vivido pelo pintor e a solidão inevitável resultante de seu confinamento.

Dois momentos documentados dão conta de outro aspecto da personalidade de Augustus Earle. Sua passagem por Tristão da Cunha e seus momentos finais, próximos de sua

morte, revelam momentos de solidão e melancolia. Após abandonar a expedição do *Beagle* e se dedicar a uma breve viagem pela Irlanda, o pintor se deu conta da proximidade de sua morte e se tornou um recluso. Apesar dos poucos dados biográficos desta época, tudo indica que o pintor convalescente é apenas um reflexo do indivíduo que fora anos antes. Solitário, quase não recebia visitas, tampouco saía de casa. Sabe-se, fato já citado em sua biografia, que ele se correspondeu algumas vezes com Robert McCormick, que fora cirurgião a bordo do *Beagle*, e com o próprio Robert Fitzroy. Enfim, Jocelyn Hackforth-Jones afirma em seu livro que “a falta de detalhes biográficos que dizem respeito aos anos finais de Earle sugere um período de solidão e reclusão devido à sua saúde deteriorada”.¹²⁶

Até 1824, ano em que deixou o Rio de Janeiro rumo ao Cabo da Boa Esperança, não se manifestam em sua obra quaisquer sintomas de problemas de saúde físicos ou psicológicos. Durante o bem documentado período em Tristão da Cunha, é bem possível que não sofresse de nenhum mal físico que debilitasse sua saúde ou sua disposição. Earle continuou a apresentar um comportamento incansável até chegar à Índia, após passar por todas as aventuras na Oceania. Contudo, sua saúde jamais fora a mesma depois que adoecera em Madras; ainda assim manteve seu entusiasmo diferenciado.

Foi em Tristão da Cunha que se manifestaram os maiores sintomas documentados de estados psíquicos negativos do pintor. Durante sua permanência na ilha, Earle demonstrou por meio de palavras e imagens que estava sofrendo com sua injusta situação. Seus sentimentos estão registrados em seu diário,¹²⁷ alguns relatos são enfáticos com suas expectativas e decepções. No dia 26 de junho de 1824, escreveu um desabafo bastante inusitado:

Nas últimas semanas ocorreram sucessivas tempestades, uma imediatamente após a outra, e raramente havia possibilidade de sair de casa; mas, esta manhã houve uma mudança considerável da situação para melhor, apesar de uma tremenda subida da maré. Às dez da manhã, eu vi uma vela, que parecia levantada em direção à terra: todos corriam para fazer sinais com fogo. Ela mudou a direção para o sotavento da ilha, e nesta permaneceu, evidentemente ansiosa para falar conosco; mas sendo em sotavento, nossos botes não conseguiriam se aventurar ao mar: então, depois de esperar por aproximadamente quatro horas, ela levantou e voltou ao curso. Esta é a segunda mortificação do mesmo tipo que eu experimentei. Hoje um navio se aproximou ao ponto de podermos perceber o convés repleto de pessoas, e imaginamos que viesse de *Botany Bay* (cidade australiana); e se assim fosse, é provável que estivesse destinado ao Cabo

¹²⁶ HACKFORTH-JONES, op. cit. p. 13

¹²⁷ EARLE, op. cit.

da Boa Esperança, exatamente o lugar onde eu desejava chegar. Se houvesse qualquer coisa a adicionar à minha ansiedade, sendo um prisioneiro em Tristão da Cunha, seria ver as chances de ser libertado desperdiçadas.[...] Ninguém, a não ser quem experimentou desapontamentos similares, pode julgar meu sofrimento, nada que já tenha acontecido a mim antes deprimiu tanto meu espírito. E eu sinto agora a sensação doente de “esperança protelada”. De um fim de semana ao outro eu me posiciono nas rochas, forçando meus olhos a procurar no horizonte por uma vela, frequentemente imaginando a forma de uma onda não há nada, e quando finalmente uma surge à distância, e os gritos de “uma vela, uma vela!” são ouvidos, todos entram em comoção, pois todos os colonos estão ansiosos para se comunicar com quaisquer embarcações que passem, - Vemos que o barco percebeu nossos sinais de fogo, - ele se dirige a nós – mas uma barreira intransponível está entre nós, - todas as tentativas de lançar um bote são em vão, - Ele segue seu caminho sem rastros, - novamente o horizonte se torna vago, e novamente eu me retiro ao meu aposento com um sentimento maior de melancolia e desapontamento!¹²⁸

A aquarela *Solitude*, bem como *Rajada de Vento*, é uma obra singular no repertório do pintor. Em nenhuma outra pintura conhecida sua, Earle fez de si mesmo o tema central. Se na maior parte de suas obras a paisagem é protagonista, nesta obra ela é coadjuvante. Certamente, a Natureza tem importante valor contextual, mas é Earle, em seu estado contemplativo, quem domina a cena. A imagem ilustra exatamente o momento descrito na passagem do diário acima, em que o pintor se posiciona nas rochas para vasculhar o horizonte em busca de uma vela.

Aparentemente há uma ironia ao tratar do tema da solidão e da melancolia na obra de um pintor cuja fama de aventureiro incansável e de personalidade simpática era reconhecida por muitos. É possível questionar se a melancolia de Earle teria sido consequência exclusiva de seu acidente de características tragicômicas ou se havia também uma predisposição sua ao estado melancólico.

Lembrar alguns vínculos familiares de Earle pode trazer algumas respostas sobre sua personalidade. O pintor crescera sem pai e teve em sua irmã Phoebe e em seu meio irmão William Smyth os únicos laços familiares reais. Earle passou boa parte de sua vida distante de Londres, longe de todos os seus conhecidos próximos. Mudava frequentemente de lugar, fato que o impedia de travar relacionamentos duradouros. E o principal: jamais constituiu família.

¹²⁸ *Ibid.*

Solidão melancólica

Antes que sejam aqui expostos os argumentos sobre o tema da solidão melancólica é preciso esclarecer o porquê da presença do tema. Solidão e melancolia são termos próximos, mas não são necessariamente a mesma coisa. Mas se a aquarela de Earle é intitulada como *Solitude*, por que o termo melancolia? A justificativa deriva de duas fontes, sendo a principal o próprio diário de Augustus Earle, no trecho supracitado em que o pintor afirma sentir “melancolia e desapontamento”. Em segundo lugar vem o motivo da figura melancólica representada na imagem do próprio pintor, bastante similar ao modo como tem sido explorado ao longo da história.

Um homem solitário não é necessariamente melancólico, bem como o contrário também não é verdadeiro obrigatoriamente, porém, estes dois estados podem coexistir e se influenciar mutuamente. A solidão impede que a melancolia seja combatida efetivamente e o melancólico não tem disposição para pôr termo à sua solidão.

A solidão na modernidade adquiriu significado ambíguo. Para muitos é o remédio contra os males da vida agitada e rotineira das cidades. Ela é convidativa à introspecção e à reflexão; para outros é uma condição extremamente negativa, causa de diversos males mentais.

Ralph Waldo Emerson corrobora este ponto de vista em seu ensaio *Society and Solitude*.¹²⁹ O pensador americano defende a solidão como um estado benéfico e mesmo necessário aos homens de gênio. Não só necessário, como também inevitável. O homem de gênio, o intelectual, naturalmente se isola, e isto os protege. Conforme diz o autor, “para a cultura do mundo, um Arquimedes, um Newton são indispensáveis, então ela (a Natureza) os guarda com certa aridez. Se estes fossem bons indivíduos, não teríamos *Teoria da Esfera* ou a *Principia*.”¹³⁰

¹²⁹ EMERSON, R.W. *Society and solitude*. In: The Complete Works of Ralph Waldo Emerson & Henry David Thoreau. [CC Web Press](#).

¹³⁰ *Ibid.*

Quando Emerson usa o termo “bons indivíduos” ele quer dizer “indivíduos sociáveis”, que não se isolam. O autor também lembra que a solidão em excesso pode ser fatal, bem como o exagerado convívio social. Para Emerson, a segurança está numa linha diagonal entre solidão e sociedade.

Thoreau, principal discípulo de Emerson, também acreditava que o afastamento da sociedade associado a uma aproximação da Natureza poderia ser benéfico. O polêmico pensador levou essa ideia a cabo quando se isolou nas proximidades do lago *Walden*, e lá escreveu sua obra que levaria o mesmo nome do lago.

Friedrich Nietzsche também contribuiu com sua interpretação da solidão em *Assim Falou Zaratustra*. Tanto seu protagonista profeta quanto o autor lidaram com a solidão como um estado de alto potencial criativo. Segundo opinião de estudiosos da obra de Nietzsche, a jornada solitária do Zaratustra tem muito a nos mostrar sobre nosso próprio processo de introspeção, interpretação e criação; sempre cambiante e infinito.¹³¹ Em carta a Franz Overbeck, Nietzsche falou sobre sua “urgência de transformar a lama em ouro”¹³². A lama do escritor filósofo seria sua própria solidão. Pouco tempo após, Nietzsche teve um renascimento criativo a partir de seu sofrimento e isolamento ao escrever sua narrativa filosófica.

Segundo determinados pontos de vista, a solidão em si é mero isolamento social, mas se acompanhada de autocrítica, elegância poética, ironia e uma paixão por questionar, ela se torna uma avenida rica e criativa para um crescimento com propósito. Cada indivíduo que se encontra só, metaforicamente ou fisicamente distante da sociedade, deve decidir como viver e criar na presença de si mesmo.¹³³

O protagonista solitário é um tipo de personagem que se tornou comum na literatura do século XIX e XX. Por trás de diversas e diferentes histórias há o tema do indivíduo solitário em uma longa jornada pessoal, que ao final termina por conhecer seus próprios limites. A solidão então é benéfica e purificadora. Vemos estes exemplos em histórias como *O Velho e o Mar* de Hemingway, em *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, em *Frankenstein*, de Mary Shelley e no *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, com a ressalva de que a solidão dos personagens de Conrad e Shelley, apesar de lhes provocar mudanças de atitudes, não altera a visão pessimista do mundo.

¹³¹ Romano, J. *Zarathustra's Solitude: a Paradoxical Embrace of Vitality, Elevated Irony, and Isolation*, University of North Carolina Wilmington.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

O acidente de Earle lembra bastante a narrativa de Crusoe, publicada em 1719. Esta comparação foi feita pela revista portuguesa editada em 1837, *O Panorama*, em artigo intitulado *A Ilha de Tristão da Cunha e seu Robinson*¹³⁴. O que torna tudo mais curioso é o fato de o próprio pintor ser bastante familiar à história de Defoe, pois ele havia feito um desenho em meados da década de 1820 ilustrando uma cena da história. Infelizmente a data precisa do desenho é desconhecida e como Earle não cita este desenho em sua narrativa não é possível saber se a ilustração foi feita antes, durante ou após sua permanência em Tristão da Cunha. Sabemos que, durante sua passagem pelo Chile, vindo do Rio de Janeiro, Earle esteve no arquipélago de Juan Fernandez (fig. 6), o mesmo que influenciara Defoe a criar sua história. É uma possibilidade concreta Earle ter feito este desenho influenciado pelo local que inspirou o autor da narrativa de Crusoe. A cena particular descrita na imagem mostra Crusoe e Sexta-Feira encontrando oficiais que haviam sido aprisionados pela tripulação amotinada. Robinson ajudou-os a retomar o comando do navio e assim conseguiu escapar de seu longo confinamento. Há também a hipótese de que Earle tenha se identificado com esta passagem em particular caso tenha feito o desenho após sua experiência em Tristão da Cunha.



Fig. 89: Augustus Earle, Robinson Crusoe, 1820(?), bico de pena,
11.4 x 14 cm, National Library of Australia.

¹³⁴ O artigo completo encontra-se nos anexos.

Outros aspectos da aventura solitária de Earle em Tristão da Cunha o aproximam bastante do famoso personagem de Defoe. Seus poucos companheiros na ilha, incluindo seu amigo escocês conhecido como “Governador” Glass, raramente podiam fazer-lhe companhia. Com o passar dos meses, além do material de desenho, também as roupas de Earle começaram a se desgastar. O pintor contou com a solidariedade de seus pouco numerosos companheiros, que lhe deram Mocassins feitos de pele de elefantes marinhos. Em mais de uma oportunidade, Earle agradece pelo fato de seus colegas serem pessoas gentis, e por não estar passando por situação semelhante em companhia de “homens egoístas e sem sentimentos”. Neste aspecto, a sorte de Earle foi oposta a do Sr. Van Weyden, protagonista fictício de *O Lobo do Mar*, de Jack London. Apesar de ter companheiros bondosos, embora pouco disponíveis, a vida resignada e estóica que levava na ilha o aproximou bastante de Crusoe. Algumas passagens de seu diário mostram como o pintor frequentemente tinha que improvisar para sobreviver, não só para realizar seu ofício de artista. Earle conta que Glass era exímio alfaiate. Sabendo que ficaria sem roupas cedo ou tarde, pediu ao “governador” que lhe fizesse um conjunto completo de roupas com seu manto de tecido escocês. Após muita demora, suas roupas não ficaram prontas. O que se segue é tão interessante que merece ser transcrito integralmente:

Uma noite, após retornar de uma caçada fatigante, Glass veio a mim com uma expressão melancólica, e disse, -“Não adianta demorar mais, Sr. Earle; eu realmente não consigo encontrar coragem para cortar aquele manto escocês (*bonnie tartan*). Eu o tive em minhas mãos diversas vezes, mas não pude fazê-lo. É o primeiro manto escocês que estive em Tristão da Cunha, e o primeiro que eu vi desde que deixei a Escócia; e eu não consigo consentir em cortá-lo em pedaços.” Eu respondi, cordialmente, que ele poderia ficar com o manto; mas ainda assim eu não poderia aparecer, mesmo em Tristão da Cunha, em meu estado natural, e que ele deveria fazer-me um par de calças com qualquer coisa que ele tivesse guardado. Sua face instantaneamente clareou, e eu estaria logo equipado com uma roupa que, mesmo aqui, não causa pouca curiosidade: a parte da frente consistia em restos de tecidos de velas, e a parte posterior era de pele seca de cabra, com o pelo para fora, o qual todos me garantiram que eu acharia muito conveniente nas descidas das montanhas. Eu ri vigorosamente quando vi pela primeira vez estas roupas de Robinson Crusoe.

Earle lembra várias vezes em seu diário a vida resignada que levava. O pintor aventureiro nos conta como sua dieta era extremamente restrita; nunca tinha pão, às vezes

comia peixe, quando conseguia pegá-los. Todos os dias comia batatas e tomava leite, e quando ele e seus companheiros comiam carne, deveriam abater uma das cabras.

Durante seus meses melancólicos, o pintor passava o dia se movimentando, realizando tarefas, bem como Crusoe em sua ilha. Fazia longas caminhadas e retornava exausto, sempre procurando motivos para motivar seu espírito triste, porém resignado. Logo, faz uma declaração reveladora de seu estado:

Não tenho nada aqui para motivar meu espírito - ao contrário, há muito para deprimi-lo, como a ansiedade causada por amigos ausentes, que ignoram meu destino e minha enfadonha situação, tão desligado do mundo - ainda assim, apesar de toda discordância, eu nunca desfrutei de tanta calma e fluidez de sentidos, sem dúvida causados por minha vida abstinência e os exercícios que sou obrigado a fazer.¹³⁵



Fig. 90: Casa do Governador, aquarela, 1824, 17,5 x 26,1 cm, National Library of Australia.

¹³⁵ EARLE, op. cit.

A evolução do conceito de melancolia na ciência e na arte

O conceito de melancolia se modificou bastante no curso da história. Esta entidade já foi tratada como doença física, condição mental e finalmente como patologia psíquica. Já foi vista como algo benéfico e também como maléfico. Muitos indivíduos que em tempos anteriores seriam classificados como melancólicos ou até loucos, hoje provavelmente seriam diagnosticados como depressivos, estado que deixa a pessoa distante, desanimada, às vezes a ponto de não querer mais viver. Em casos mais leves, quando a condição patológica não é tão evidente, o indivíduo torna-se propenso a atitudes mais sentimentais, fato que é bastante convidativo à atividade artística ou poética. Daí a melancolia ter sido bem-vinda entre artistas e poetas em algumas épocas, em especial, durante o Romantismo.

A partir do Renascimento o tema da melancolia passa a ser retratado frequentemente nas artes, como uma verdadeira “epidemia” de melancolia¹³⁶. É neste período que a melancolia aos poucos deixa de ser vista como um problema médico e passa a ser tratada como uma maneira ou disposição perante o mundo.¹³⁷ Surge então a figura alegórica da melancolia, representada por uma mulher alada, em repouso, frequentemente apoiando sua cabeça com uma das mãos. Ela é alada por ser capaz de altos voos intelectuais, e sua cabeça é apoiada devido à sua condição introspectiva, de relativa ignorância ao mundo exterior.¹³⁸ A expressão facial da figura alada também reflete o estado melancólico; sonolento, obscuro, entristecido. Durante o Renascimento o motivo foi divulgado pelo neoplatônico florentino Marsílio Ficino e tornado ainda mais famoso a partir da gravura *Melancholia I* de Albrecht Dürer. Seguindo Dürer, Hans Sebald Beham, Lucas Cranach, o velho, e muitos outros, também representaram a melancolia de modo bastante semelhante.

¹³⁶ SCLIAR, M. Saturno nos trópicos, a melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*



Fig. 91: Albrecht Dürer, Melancholia I, gravura, 1514,
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

A alegoria da melancolia de Marsílio Ficino e posteriormente a de Dürer guardam fortes ligações com a medicina antiga hipocrática e galênica. Em primeiro lugar, para os antigos a melancolia era resultado de uma disfunção do organismo, não havia a noção de doença psicológica. Os médicos de então acreditavam que o corpo continha quatro humores básicos, cujas proporções adequadas garantiam boa saúde. Eram estes humores: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra, que correspondiam aos quatro temperamentos classificados: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. O desequilíbrio dos humores com prevalência da bile negra causava melancolia. Esta, para os antigos, acumulava-se no baço, *spleen* em inglês. Este termo ainda hoje está conectado ao estado melancólico.

Esta concepção médica da melancolia teve grande impacto na história, tendo sobrevivido por bastante tempo, e desde os antigos, este temperamento vinha sendo associado à atividade criadora artística ou poética. Aristóteles questionara o fato de homens excepcionais nas artes, poesia ou filosofia serem melancólicos.¹³⁹ Desde então havia a ideia

¹³⁹ SCLIAR, op. cit.

da melancolia ser um preço a se pagar pelo talento artístico criativo que arrebatava o artista e o conduzia como um “barco sem lastro”, segundo palavras de Sócrates.¹⁴⁰

A visão árabe do século IX, de que havia uma relação astrológica entre os humores do corpo e os planetas, bastante influenciou os pensadores europeus do Renascimento. Segundo esta tradição, o humor sanguíneo corresponderia a Júpiter, o colérico a Marte, o fleumático a Vênus, ou Lua. A melancolia estava sob o signo de Saturno, planeta de lenta revolução, pesado. Saturno influencia o baço, sede da bile negra. A própria palavra soturno é uma corruptela de saturno.¹⁴¹

Os neoplatônicos do Renascimento viam o indivíduo melancólico como alguém que cede às paixões. Ficino afirmara que Saturno era o planeta inspirador de sábios e estudiosos. Estes eram melancólicos por terem uma vocação para a contemplação e atividade intelectual. A influência astrológica somou-se à antiga tradição hipocrática, que via a bile negra como causa de melancolia. Segundo Ficino, o trabalho intelectual consumia calor e umidade do corpo, restando a frieza e a secura, causadas por excedente de bile negra.

A teoria dos humores associada à astrologia bastante influenciou artistas do Renascimento. A figura melancólica de Dürer foi a que se tornou mais famosa na história da arte, tendo influenciado grande quantidade de artistas e pensadores. Uma série de abordagens e interpretações sobre a alegoria foram feitas desde então, tendo grande importância para estas traduções a visão do cabalista alemão Cornelio Agrippa de Nettesheim. Agrippa havia definido três tipos de melancolia: em primeiro lugar viria a melancolia imaginativa (*imaginatio*), própria de artistas, artesãos e arquitetos. Esta era seguida do estado melancólico ligado à razão (*ratio*), inerente a homens de ciência e filósofos. Finalmente viria a melancolia relacionada a questões referentes às leis divinas, a melancolia da mente (*mens*). A melancolia como tratada por Dürer seria então associada à melancolia imaginativa.¹⁴²

A imagem de Dürer é bastante complexa. Além da figura alada da melancolia, vê-se outros motivos auxiliares, como o cão adormecido, um anjo, um poliedro e uma série de objetos ligados à geometria, como o compasso. Segundo a leitura da época, a figura do cão adormecido seria uma referência à melancolia. No estudo *Saturn and Melancholy*¹⁴³ consta a

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² LAGES, S. K. Melancolia: *Uma interpretação*. In: A Constituição da tradição Clássica. Org. Marques. São Paulo: Editora Hedra Ltda., 2004. pp 209-221.

¹⁴³ Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. *Saturn and Melancholy*. Nendeln/Liechtenstein, Holanda. 1979.

informação que o cão era conhecido como a besta de Saturno. Também Dürer teve acesso ao conhecimento, na época, de que o hieróglifo do cão significava, entre outras coisas, o baço (*spleen* em inglês), órgão ligado à bile negra. Segundo os autores, o cão também seria um animal de sensibilidade destacada, de natureza séria. Assim como os pensadores profundos, está sempre à caça.¹⁴⁴ O motivo do cão está presente também nas interpretações de Cranach e Beham.

Outro elemento importante da gravura de Dürer é o poliedro, feito de pedra, que segundo Walter Benjamin é também um símbolo da melancolia e da loucura. A pedra é fria e seca, bem como a bile negra, causadora do estado melancólico.¹⁴⁵

Também é de grande importância a chamada “face negra”, ou seja, a expressão facial da figura melancólica. A face escurecida está relacionada ao humor melancólico, entristecido, compenetrado, contemplativo. Ou seja, a melancolia. A expressão facial do Saturno de Hans Baldung, discípulo de Dürer, representa esta face melancólica perdida, desconectada do mundo físico.

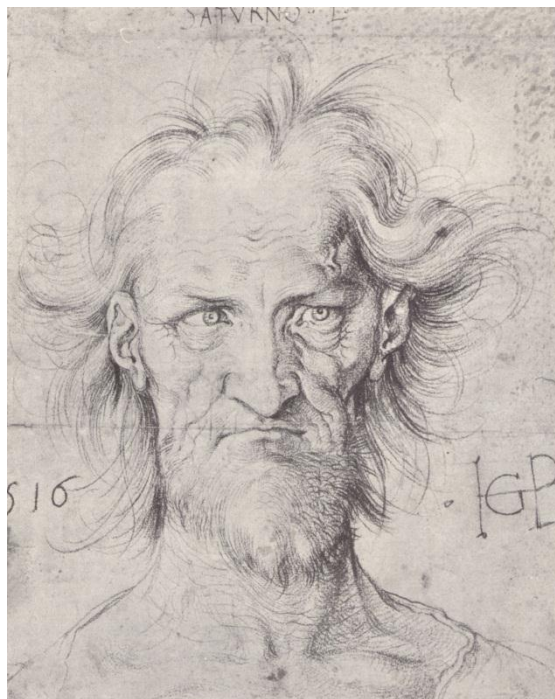


Fig. 92: Hans Baldung, Saturno, desenho, Albertina, Viena.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

O artista melancólico no período romântico

A partir de 1621, com a publicação da conhecida obra de Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, a Melancolia continuou sendo tratada como doença, mas também passou a ser vista como uma condição existencial, abordagem que se aproxima melhor com o período romântico de Augustus Earle. A melancolia seria, para Burton, uma condição existencial envolta numa aura filosófica, o que lhe conferia certa dignidade. Já um contemporâneo de Earle, Jean-Etienne Esquirol (1772-1849), estudioso discípulo de Pinel e renovador da psiquiatria, diz que a melancolia é um termo próprio apenas para poetas e artistas, já que estes não necessitam de exatidão. O estudioso passou a utilizar o termo *lipemania* (do grego, *lupe*: tristeza, desgosto), ou seja, uma situação mórbida caracterizada por uma paixão triste, debilitante, opressiva. Neste mesmo século surgiria a expressão “psicose maníaco-depressiva”. O termo “depressão” substituiu o termo “melancolia” e a expressão “*desordem bipolar*” foi consagrada pelo Manual Diagnóstico e Estatístico (DSM) da Associação Psiquiátrica Americana.¹⁴⁶

O conceito de desordem bipolar pode lançar luz ao caso de Augustus Earle. Evidentemente seria bastante especulativo atribuir um diagnóstico a um indivíduo falecido no século XIX, cuja vida não foi minuciosamente documentada. Mas o que interessa na ideia de desordem bipolar é a relação da melancolia com a mania, que muitas vezes são lados diferentes da mesma moeda. O autor Moacyr Scliar, que também era médico, esclarece alguns sintomas da mania:

A mania caracteriza-se por uma atividade febril, movimento incessante, em contraposição à imobilidade da melancolia [...]. O maníaco é incansável; não precisa sequer dormir, ao contrário do deprimido, muitas vezes vencido pelo sono patológico. Não serve para meditação, mas serve para projetos mirabolantes que, no mínimo, contam com o benefício da dúvida, nunca concedido ao deprimido: o homem que está organizando uma excursão à Marte é um maluco – ou descobriu um novo ramo de negócios?

¹⁴⁶ SCLIAR, op. cit.

O maníaco precisa de movimento; não tolera os limites que a geografia lhe impõe, o que, para um explorador, para um aventureiro, pode ser uma vantagem. E, assim como ele recusa a geografia, recusa a história: o maníaco projeta-se para o futuro, ainda que este seja incerto.¹⁴⁷

Em determinados momentos o comportamento entusiasta do “incansável Sr. Earle” aparenta ter alguns sintomas da mania, embora seja precipitado afirmar que ele fosse de fato “maníaco”. Contudo, os termos ligados à antiga doutrina dos temperamentos são de grande interesse para estudo de comportamentos artísticos, embora não tenham mais o peso metafísico que carregavam em si antes da modernidade. Em condições normais, Augustus Earle estaria mais próximo de Júpiter do que de Saturno, segundo a tradição neoplatônica de Marsílio Ficino. Seu temperamento padrão seria predominantemente sanguíneo e não melancólico. Incansável, impaciente, alegre, disposto, são algumas de suas características bem conhecidas. O fato de Earle não ter sido paciente para esperar um navio convencional de passageiros no Rio de Janeiro e ter embarcado num cargueiro abarrotado de batatas para se locomover até o Cabo da Boa Esperança indica um comportamento sanguíneo, cujo entusiasmo beira a mania. Outro episódio aparentemente insignificante que ocorreu pouco antes de seu embarque no *Duke of Gloucester* também chama atenção pelo excesso de energia. Quando deixou o Peru rumo ao Rio de Janeiro, de onde ambicionava partir para a Índia, Earle tomou um navio destinado à Inglaterra. Em algum ponto do Atlântico, sua embarcação cruzou com outra de bandeira sueca, que rumava ao Rio de Janeiro. Earle trocou de navio em alto mar.¹⁴⁸ O fato de ter contado com a sorte para retornar ao Rio de Janeiro, dado este contexto, é bastante curioso. Finalmente, um olhar sobre o itinerário empreendido pelo pintor (Fig. 17), por conta própria, numa época em que viagens intercontinentais eram negócio de alto risco, também indica um temperamento bastante sanguíneo do pintor aventureiro.

Segundo a medicina antiga, a atividade intelectual “consome” o calor e a umidade, características do temperamento sanguíneo, restando no organismo a *secura* e a *frieza*, ou seja, *bile negra*, que torna o indivíduo melancólico. Eis uma explicação hipocrática para o relacionamento entre a melancolia e a mania. Para os antigos, o vinho era um tratamento eficaz, associado ao sangue, pois restituía o calor e a umidade ao corpo. Apesar de estarmos

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ EARLE, op. cit.

lidando com hipóteses imprecisas sobre a personalidade de Earle, sua suposta tendência ao alcoolismo pode ser um fato que diz respeito ao seu comportamento quase frenético.

Durante seus meses em Tristão da Cunha, em determinado momento, Earle praticamente não tinha mais o que explorar na ilha e estava praticamente sem papel para desenhar e pintar. É neste momento, somado às suas frustrações de não ser resgatado, que seu temperamento sanguíneo cede às vicissitudes e torna-se melancólico. Saturno sobrepuja Júpiter e Earle pinta *Solitude*.

Durante o século XIX, principalmente com o pensamento de Baudelaire, a melancolia será associada ao fenômeno da ascensão da burguesia e suas consequências. Hegel “procurou a beleza na liberdade do herói individual e constatou que a autonomia era impossível na sociedade moderna”.¹⁴⁹ O artista independente da modernidade paga um preço por sua liberdade: a melancolia, reconhecida pelo termo *spleen* por Baudelaire.¹⁵⁰ Convém lembrar que Earle pertence a uma geração de artistas com essas características históricas.

O papel deste artista heroico da modernidade caberá a Delacroix, assim como o poeta será Rimbaud. Delacroix foi o grande romântico figurativo do século XIX, bastante influenciado pela poesia romântica de Lord Byron. Seu uso de vermelhos e verdes exprimem uma “irremediável dor”.¹⁵¹ Por outro lado, o renovado uso de cores por parte do pintor francês, bem como o orientalismo, é um protesto contra a tristeza burguesa, “a neurose do traje preto”.¹⁵²

Delacroix era um verdadeiro artista melancólico. Suas imagens de Michelangelo e Tasso, apoiadas no milenar motivo da figura melancólica, representam um momento em que as alegorias estavam cada vez mais em desuso, cedendo lugar à expressão de sentimentos individuais por meio da figura. *Solitude*, de Augustus Earle, também faz parte deste momento onde sentimentos contaminam a pintura. Ao se retratar nesta posição, o pintor criou um autorretrato com algumas ligações com a tradição clássica e que é ao mesmo tempo romântico. Sua figura não é alegórica; porém, ao utilizar um conhecido motivo da tradição, ele obtém sucesso em reforçar o sentimento de melancolia em sua imagem.

¹⁴⁹ LACOSTE, J. A filosofia da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*



Fig. 93: Eugène Delacroix, Michelangelo em seu estúdio, óleo, 1849-1850, Musée Fabre, Montpellier.

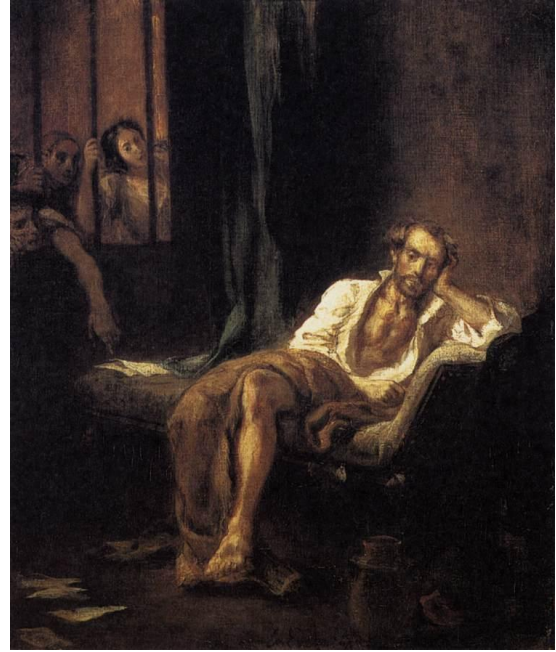


Fig. 94: Eugène Delacroix, Torquato Tasso no hospício em Ferrara, 1839, óleo, 60 x 50 cm, coleção particular.

Sigmund Freud e Walter Benjamin também teceram boas definições sobre melancolia que são de grande valia para a análise do caso de Augustus Earle em Tristão da Cunha. Ambos concordam que a melancolia é resultado da perda de um objeto, que pode também estar na forma de uma pessoa, da liberdade, um país, etc. Para ambos, há uma lealdade com o objeto perdido por parte do melancólico, porém Freud enxerga a manifestação melancólica como uma patologia enquanto Benjamin a interpreta como humor ou disposição perante o mundo e retorna à antiga teoria dos humores, usando-a preferencialmente para a análise de forças que estruturam as obras de arte, e não de pessoas.

A perda da liberdade de ação, tão valorizada por Earle, um artista aventureiro que se recusava a ficar parado, é um fato que reforça principalmente a visão de Benjamin sobre este sentimento.

Análise da Obra

Dado este apanhado de informações relevantes sobre a melancolia, a interpretação da imagem de Earle torna-se instantaneamente mais rica e complexa. Evidentemente é perigoso julgar a obra com parâmetros comuns ao século XVI, porém algumas coincidências são demasiadamente interessantes para serem ignoradas, ainda que sejam especulativas. Em primeiro lugar há o motivo da figura melancólica. É pouco provável que Earle, que havia estudado na *Royal Academy*, fosse alheio a este tema tão antigo. É possível que ele tenha tido contato com gravuras do século XVI durante seus estudos em Londres. Sua atividade como gravador em Sydney comprova que ele tinha familiaridade com gravuras, logo, existe a verdadeira possibilidade de o artista ter evocado deliberadamente este motivo tradicional. Difícil também é ignorar a presença de seu cão, Jeremy, dormindo. Como descrito recentemente, para os antigos o cão é dominado pelo baço, sede da bile negra, fria e seca, logo é um símbolo da melancolia. A sonolência, inerente ao cão e também à figura melancólica é um dos sintomas do temperamento saturnino. Earle retratara seu cão dormindo em outras ocasiões, sendo uma delas na aquarela produzida logo após seu resgate. Em *Navegando contra um forte vento* [...] (Fig. 11), ele se retrata concentrado numa leitura, introspectivo. Earle e seu cão estão completamente alheios ao perigoso mar agitado. Se o pintor de fato teve algum contato com estas alegorias da melancolia do século XVI, há a hipótese de ele ter utilizado a imagem do cão adormecido para reforçar o clima melancólico da imagem.

A predominância de rochas na cena de *Solitude* também está associada à melancolia, no ponto de vista da obra de Dürer. A rocha também é fria e seca, como lembra Walter Benjamin¹⁵³. Utilizar conceitos tão cronologicamente distantes da obra pode resultar numa abordagem parcial, porém não deixa de ser interessante pensar anacronicamente. Um pensador ou artista da época de Ficino e Dürer, ao observar *Solitude*, teria visto o cão adormecido, a formação rochosa, e principalmente, a própria figura humana na postura melancólica como sinais de melancolia? Creio que a resposta seja sim. Estes elementos, na

¹⁵³ SCLIAR, op. cit.

aquarela de Earle, possuem intrinsecamente fortes componentes que pertencem à tradição clássica, ainda que não seja uma pintura intencionalmente alegórica.

Todavia, interpretações mais recentes combinam melhor com o contexto histórico de Augustus Earle. Panofsky interpretara a melancolia de Dürer como uma figura abatida pela inação, como emblema do gênio artístico frustrado. Yates, cuja interpretação é menos aceita que a de Panofsky, contribui também para a leitura da obra. Para ele a melancolia está num instante de transe visionário, protegida por um saturnino anjo cabalístico.¹⁵⁴ A definição de Panofsky do gênio artístico frustrado se encaixa muito bem à situação de Earle, incapaz de se deslocar e realizar seus projetos.

Há, por fim, em *Solitude*, a expressão da melancolia por meio da paisagem, vinda principalmente do uso das cores na atmosfera. Earle tinha todo o tempo do mundo na ilha, mas resolveu pintar o céu durante o entardecer. Contrário à tradição da pintura de paisagem inglesa em aquarela, que privilegiava o céu límpido (salvo exceções, como a obra de Sandby e John Cozens), Earle buscou um jogo de cores que proporcionasse mais drama à sua melancolia. No horizonte ao fundo nota-se a transição entre laranjas e amarelos, indicando que o sol já se pôs. Sobre estas cores há a uma camada transparente acinzentada, aplicada posteriormente em veladura. A parte superior apresenta menos brilho e uma saturação bem próxima do cinza neutro, indicando forte transição entre a noite e o fim da tarde.

A cultura moderna também associa paisagens litorâneas crepusculares com o fenômeno da morte. A mesma metáfora originária no mito grego do barqueiro de Hades e que também contaminou a mitologia anglo-saxã, como no episódio da morte do Rei Artur e o traslado de seu corpo a Avalon, é associada a este tipo de paisagem. A partida do sol é uma metáfora para a partida da alma. Em *Solitude* de Augustus Earle, os efeitos de iluminação parecem atuar intensificando os sentimentos, de modo cooperativo com o autorretrato melancólico do pintor.

¹⁵⁴ LAGES, op. cit.

Capítulo 7: 1824-1829: Uma atuação diversificada

O momento em que Augustus Earle chega à cidade de Hobart, na Tasmânia, pode ser considerado o marco inicial da sua fase de maturidade. Durante seu período na Oceania, torna-se um pintor bastante eclético, suas atividades se diversificam e, finalmente, adquire pela primeira vez na vida fama considerável (em Nova Gales do Sul apenas). Neste intervalo, executou retratos de indivíduos da alta sociedade australiana, trabalhou com decorações em prédios públicos e particulares, incluindo transparências, um tipo especial de pintura de que se irá tratar mais adiante, pintou diversas vistas panorâmicas, empreendeu viagens locais e até adquiriu uma prensa. Em suas viagens pela Austrália e Nova Zelândia, produziu uma série de paisagens que exibem uma técnica já consolidada. Suas vistas são muito diversificadas, ora tendem a um modo de aproximação mais pacato como nas do Rio de Janeiro, ora recorrem à estética do Sublime.

Este capítulo tenciona abarcar a produção oceânica de Earle na respectiva ordem: retratos, decorações e paisagens. Esta última categoria abrange as obras que mais deram visibilidade ao pintor inglês em longo prazo, enquanto os retratos foram fundamentais para que ele se consolidasse como principal pintor da Austrália colonial naqueles tempos.

Earle e a tradição acadêmica na Oceania

Não temos registros de que Augustus Earle tenha feito retratos tradicionais a óleo enquanto esteve no Brasil e no Peru. É possível que ele tenha passado mais de quatro anos sem praticar esta tradicional técnica artística. Porém, ao ingressar na sociedade colonial australiana, o pintor deparou-se com um mercado que tinha grande demanda para retratos. Rapidamente, Earle conquistou o lugar de Richard Seed (*Senior*), o então principal pintor

local, e recebeu comissões da alta sociedade australiana. O mais importante destes trabalhos fora comentado pelo crítico McGarvie, na carta dirigida ao jornal *Sydney Gazette*.¹⁵⁵

O retrato do Governador de Nova Gales do Sul, Sir Thomas Brisbane, pode ter sido o mais importante retrato de uma autoridade pintado por Augustus Earle¹⁵⁶. Este fora o primeiro de uma série de dez executados durante sua passagem pela Austrália.

Segundo as palavras de McGarvie, Earle era de fato um “distinto retratista”, porém, as palavras do crítico nem sempre foram gentis. O crítico teceu alguns comentários pouco elogiosos sobre o modo como Earle trabalhava as cores, que para ele eram “demasiadamente pesadas”:¹⁵⁷

Em muitos outros retratos pintados por ele, as cores são muito aleatórias, lembrando uma colcha de retalhos. Destas acusações devemos excluir o belo retrato de corpo inteiro de Sir Thomas Brisbane, que tem o mérito de ser correto no desenho num grau surpreendente. Não é, de fato, moldado nos padrões da escola de Van Dyke, mas a Colônia pode se orgulhar dele como uma genuína produção de primeira classe.¹⁵⁸



Fig. 95: Sir Thomas Brisbane, 1825-26, óleo sobre tela, 261x 149.9 cm. Mitchell Library, Sydney

¹⁵⁵ Vide seção de anexos.

¹⁵⁶ Recordando que não há certeza se Earle retratou pessoalmente D. Pedro I no dia de sua coroação.

¹⁵⁷ SYDNEY GAZETTE 28 de julho de 1829

¹⁵⁸ *Ibid.*

A tela *Governador Brisbane* significa um retorno de Earle à tradição inglesa de retratos de corpo inteiro, de grande formato, após longo hiato, fato justificado pelo desconhecimento de retratos deste tipo feitos pelo pintor na América do Sul.

Tudo indica que esta pintura foi muito bem recebida e que fora essencial para a ascensão do nome de Earle na Austrália. O crítico afirma também que Earle havia pintado o retrato de um aborígine conhecido como Bungaree por conta própria em 1826 (fig.96). Este era uma popular figura conhecida como o “rei dos negros”, conhecida por praticamente todos os habitantes de Nova Gales do Sul. Bungaree tornou-se famoso por sempre recepcionar pessoalmente os estrangeiros que chegavam a Sydney e por suas imitações teatrais de personalidades da colônia. Vestia-se sempre com um uniforme militar e era uma figura bastante exótica aos olhos de um europeu. Earle teve muito sucesso em capturar o estilo brincalhão do famoso aborígine. No plano de fundo, foi executado um belo panorama de Sydney como cenário do retrato. Segundo o *Sydney Gazette*¹⁵⁹, Bungaree ficou muito contente com o resultado final da obra, porém, aos olhos do conservador McGarvie, o retrato continha alguns defeitos, como o braço do retratado, que para ele não estava bem desenhado, parecendo estar “preso por um pino”.¹⁶⁰

Esta pintura é bastante curiosa, pois esses retratos de corpo inteiro a óleo eram mais comuns entre indivíduos mais abastados, militares e brancos principalmente. Se comparado ao caso do retrato da negra brasileira Rita, fica claro o grau de requinte da representação de Bungaree. Rita fora retratada de modo muito mais modesto, à aquarela e, na composição, a negra é apresentada usando suas roupas habituais. O caso de Bungaree tampouco se assemelha ao do deputado senegalês pintado por Girodet, que tinha de fato destacada posição social. A figura do aborígine australiano, por mais que suas virtudes heroicas e aventuras fossem conhecidas por muitos na colônia inglesa, pertencia a um nível social inferior, se aproximava mais do estereótipo do bobo da corte, trajando roupas nobres e transplantado para um ambiente requintado. O detalhe que afasta o retrato de Bungaree do gênero do retrato de corpo inteiro tradicional é a modesta dimensão do trabalho, aproximadamente quatro vezes menor do que o retrato de Brisbane. Esta prática de retratar figuras ausentes dos círculos sociais mais elevados foi bastante trabalhada e divulgada por Diego Velásquez, que, inspirado em Caravaggio, absorveu o programa do naturalismo. O pintor espanhol dedicou sua arte à observação desapassionada da natureza independente de convenções estabelecidas. Esta aproximação naturalista de Velásquez resultou num conjunto de retratos que não escondiam a

¹⁵⁹ SYDNEY GAZETTE, 30 de julho de 1829

¹⁶⁰ *Ibid.*

feitura de vários personagens, dentre várias classes, como anões de corte e membros da nobreza. Os retratos dos anões feitos por Velásquez atribuíam uma dignidade inédita a seus personagens, devido à qualidade de execução dispensada às obras e ao grande tamanho das telas. Tal prática de pintura exótica causava espanto e curiosidade nos europeus, a exemplo do muito interessante retrato de oito anões pertencentes à corte da rainha portuguesa D. Maria I, sendo sete negros e um índio, executado pelo pintor português José Conrado Roza, em 1787. (Fig. 97)

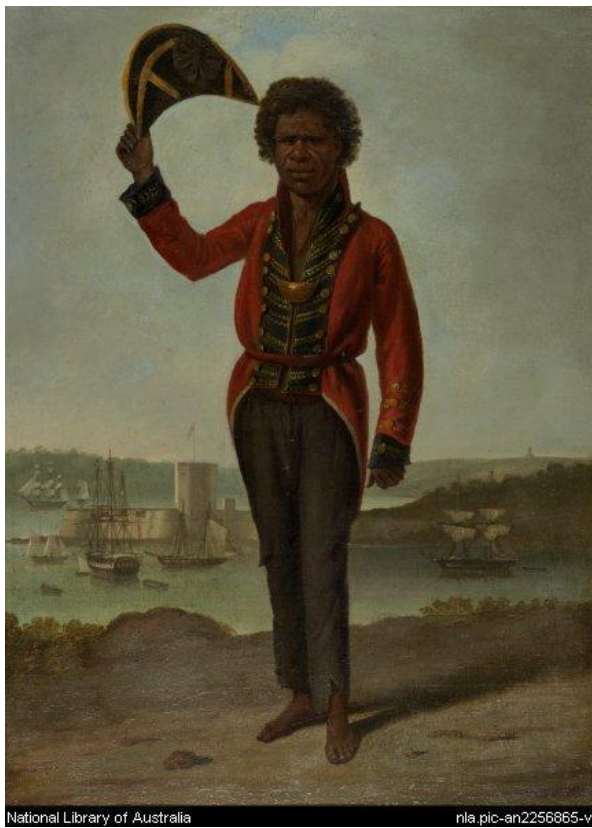


Fig. 96: Portrait Of Bungaree, A Native Of New South Wales, With Fort Macquarie, In Background, óleo, 1826, 68,5 x 50,5 cm, National Library of Australia.

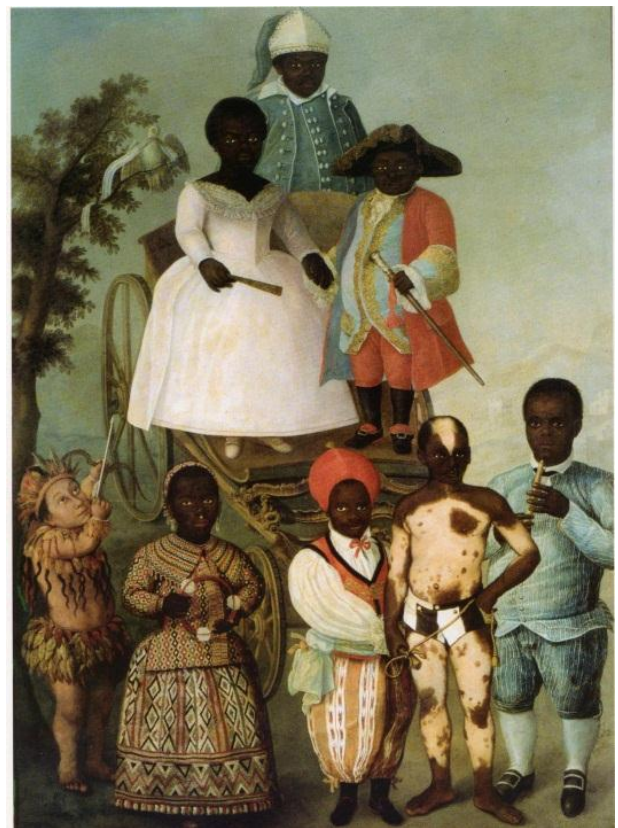


Fig. 97: José Conrado Roza, Anões, óleo sobre tela, 1787, 263 x 189 cm, Lisboa.

Decorações

Devido à carência de artistas com treinamento formal na Austrália colonial, Augustus Earle pôde se sobressair em vários gêneros de atuação das artes visuais naquele país. Em Sydney, o pintor recebeu ao menos duas importantes comissões de trabalhos decorativos. Uma destas obras foi relativamente bem documentada, embora não existam imagens disponíveis, pois se trata provavelmente de uma obra destruída.

Este trabalho era uma importante comissão de decoração para um salão de banquetes em honra ao governador Sir Thomas Brisbane. O governador iria então participar de um jantar com um líder do movimento emancipacionista australiano. Para esta ocasião, Earle escolheu pintar uma transparência.

Embora esta pintura esteja perdida, provavelmente destruída, o fato histórico de ele tê-la pintado mostra como Earle era um artista versátil, aberto a experimentos em gêneros artísticos diversos. É difícil nos dias atuais ter uma ideia precisa do que eram as transparências, já que esta modalidade entrou em desuso e poucas sobreviveram ao tempo. Uma breve exposição histórica desta prática na modernidade pode ajudar a fornecer uma ideia aproximada desta desconhecida obra de Augustus Earle.

A prática de pinturas em transparências começou quase simultaneamente na Itália, Alemanha, Inglaterra, França e nos Estados Unidos. Na França pré-revolucionária este tipo de pintura foi explorado primeiramente pelo pintor Louis Carmontelle, conhecido como “rei dos ilusionistas”, cujos espetáculos de panoramas transparentes foram muito populares na corte dos Bourbon. Uma de suas transparências sobreviveu, porém fragmentada entre vários proprietários particulares. A figura abaixo (Fig.98) mostra um trecho desta obra colocada em leilão pela agência *Sotheby's* em Julho de 2011. Este trabalho de grande escala foi executado em papel transparente e provavelmente era exposto em algum dispositivo mecânico que proporcionava à paisagem um movimento horizontal.



Fig. 98: Louis Carmontelle, grupo de cinco paisagens transparentes do interior da França, guache e aquarela sobre papel transparente, 450 x 2220 mm, coleção particular.

Na Inglaterra, o célebre Thomas Gainsborough inventou uma caixa de madeira para exibir pinturas transparentes, chamada de *peep-show*. No dispositivo, o pintor posicionava uma pintura a óleo sobre vidro, e que era iluminada por uma fonte luminosa. O pintor era amigo de Philip de Louthembourg e chegou a ajudá-lo com suas apresentações do *Eidophusikon*, espécie de teatro em escala menor que apresentava efeitos de transparências. Este espetáculo se tornaria bastante popular em Londres no final do século XVIII.



Fig. 99: Thomas Gainsborough, cena litorânea com velas, botes e figuras na costa, óleo sobre vidro, 1783, Victoria and Albert Museum, London.

É de importância para a história do trabalho de Augustus Earle o fato de as transparências terem sido reconhecidas pela *Royal Academy* como um gênero que se situava dentro das artes aplicadas e decorativas. Reynolds admitiu que às vezes o artista, por necessidade ou por falha em obter sucesso na pintura de história, era obrigado a descer mais baixo, e a conferir a estes gêneros uma grandeza de caráter e nobreza.¹⁶¹

No período em que o grande estilo estava tornando-se institucionalizado, a própria *Royal Academy* aprovou as transparências como forma legítima de arte. Para celebrar o aniversário do Rei George III, em 1770, a academia fez uma comissão a três de seus membros fundadores: Benjamin West, Giovanni Battista Cipriani e Nathaniel Dance, para pintar transparências de figuras femininas alegóricas representando as artes da pintura, escultura e arquitetura. No ano seguinte, Cipriani pintou outra “alegoria das artes”, desta vez para ser exposta em *Sumerset House*. As transparências foram canceladas a partir daí, pois o trabalho atraiu a atenção de vândalos que atearam fogo em parte da transparência de Cipriani.¹⁶²

Uma interessante nota do pintor italiano no verso de um desenho de 1771 diz: “a multidão, ao atirar fogos [nas transparências], incendiou parte do trabalho e colocou o palácio em perigo, o que ocasionou a descontinuidade destes espetáculos elegantes”.

Em 1775, Gainsborough foi um dos “artistas eminentes” (incluindo West e Cipriani) que decoraram uma nova sala de concertos em Londres, com pinturas em grande escala, sendo todas transparências iluminadas.¹⁶³

É provável que Augustus Earle tenha ao menos experimentado a técnica durante sua juventude, seja na academia inglesa ou em círculos de artistas afastados do sistema formal de ensino, e que quando executou sua transparência de Sydney, em 1825, tivesse lembrança de alguma obra do tipo exposta em Londres durante sua juventude.

Um belo exemplo de paisagem transparente que sobreviveu ao tempo vem do século XIX, na obra tardia de Caspar David Friedrich, que descobrira para si a técnica luminosa, provavelmente inspirado na popularidade do diorama de Daguerre, apresentado ao público

¹⁶¹ CALLAWAY, A. *Visual Ephemera: theatrical art in nineteenth-century Australia*. Sydney: New South Wales Press, 2000.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

londrino pela primeira vez em 1823. Segundo o artigo *Surgimento da Cultura de Massa nos Séculos XVIII e XIX*¹⁶⁴:

Daguerre desenvolveu um tipo sofisticado de panorama, o diorama, conjugando a rotação do auditório à iluminação das grandes telas transparentes que serviam de suporte à pintura. Objetos reais eram combinados ao panorama e atores integravam-se a ele, “aparecendo e desaparecendo de cena”. Daguerre alcançou grande sucesso com seus dioramas em Paris, e foi chamado para construí-los também em Londres.

Para muitos, os dioramas (exibição pública de panoramas transparentes com efeitos de luz e som) eram uma maneira de experimentar eventos naturais sem a necessidade de viajar. Esse tipo de espetáculo fascinava muitos românticos, principalmente pela qualidade da luz. Parte desta percepção derivava da filosofia romântica de Friedrich Wilhelm Schelling, para quem a luz era “uma idealidade que dissolve toda realidade em si”¹⁶⁵.

Caspar David Friedrich executou um grupo de quatro paisagens transparentes que deveriam ser apresentadas com música, um tipo de exibição fiel ao espírito romântico de sua época. Suas paisagens seriam um desdobramento da síntese das artes (*Gesamtkunstwerk*).¹⁶⁶ Sobre este trabalho, Friedrich afirmou ao poeta Vasily Zhukovsky, tutor do futuro czar Alexandre, que ele usara a luz para “anular a materialidade das cores”.

¹⁶⁴ ALVIM et al, Os Salões de Arte e o Surgimento da Cultura de Massa nos Séculos XVIII e XIX.

¹⁶⁵ HARTLEY et al, op. cit

¹⁶⁶ *Ibid.*



Fig. 100: Caspar David Friedrich, Paisagem montanhosa com rio pela manhã, Técnica mista sobre papel transparente, 1830-1835, 77 x 127 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.



Fig. 101: Caspar David Friedrich, Paisagem montanhosa com rio à noite, Técnica mista sobre papel transparente, 1830-1835, 77 x 127 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.

A transparência de Earle

Earle teve a ideia de exaltar a imagem de Brisbane associando-a com um personagem histórico, o filósofo Diógenes de Sinope. O trabalho foi feito em transparência, planejado para ser visto no escuro e com alguma fonte de luz atrás da pintura. Apesar do sucesso que vinha fazendo com suas paisagens e retratos em Sydney, desta vez Augustus Earle desapontou seus admiradores. John McGarvie relata o episódio após ter feito comentários gerais sobre o pintor inglês. De certo modo estes comentários são bastante elogiosos, principalmente quando McGarvie cita as paisagens de Earle, porém quando cita a pintura de Diógenes o tom de sua crítica muda:

Quando Sir Thomas Brisbane jantou com o emancipacionista, Earle pintou para eles uma transparência representando Diogenes com uma lanterna em sua mão, procurando “este mundo vasto”, um homem honesto, e achando um na pessoa de Sir Thomas.

McGarvie prossegue afirmando que a representação de Brisbane ficou demasiadamente “infantil” e estanhou que um pintor como Earle, “de gosto refinado”, tenha produzido uma imagem como aquela.

O crítico, em seguida, conta um episódio que beira ao cômico. De acordo com McGarvie, “A filha menor de Sir Thomas gritou de horror quando soube que o 'homem honesto' era seu pai.”¹⁶⁷

Estas críticas foram feitas um ano após a partida de Earle da Austrália, porém, uma edição do jornal publicada enquanto ele trabalhava no projeto pode confirmar a afirmação de McGarvie de que a pintura não tenha ficado boa devido “à maneira apressada” com que fora realizada.¹⁶⁸ Numa edição de 1825, o jornal anuncia o banquete público e afirma que “O Sr. Earle está fazendo o melhor que pode com o tempo disponível”.¹⁶⁹ O estilo de Earle, influenciado pelos traços fortes dos Dighton, pode explicar a crítica de McGarvie quanto à aparência de caricatura atribuída ao “honesto Thomas Brisbane”. Na carta que o crítico envia ao editorial do *Sydney Gazette*, ele exalta a tradição de Reynolds e lembra até Van Dyck. Talvez por ter sido ministro presbiteriano, tivesse um gosto conservador, o que poderia explicar sua aversão ao tratamento de influências cômicas dado por Earle aos temas de algumas de suas obras.

O pintor Johann Heinrich Tischbein, o mesmo que retratara Goethe na Itália, estava em seus últimos anos quando Earle pintou seu Diógenes. Talvez Earle possa ter visto alguma pintura exposta na *Royal Academy* que seguisse, grosso modo, o motivo de Tischbein¹⁷⁰. O tema do Diógenes foi bastante abordado desde o Renascimento, por exemplo, na *Escola de Atenas* de Rafael. Muitos pintores preferiam representar o episódio em que o filósofo dialoga com Alexandre Magno: Poussin o representou abrindo mão de sua tigela ao ver que não precisava dela para beber água do rio, outros escolheram o motivo de Diógenes meditando dentro de seu barril. Tischbein escolheu a anedota que conta como o filósofo procurou, com o auxílio de sua lanterna, por um homem honesto dentre a multidão. Segundo o relato de McGarvie, teria sido este o motivo escolhido por Earle.

¹⁶⁷ SYDNEY GAZETTE. 28 de julho de 1829.

¹⁶⁸ SYDNEY GAZETTE. 25 de outubro de 1825.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ A pintura é atribuída a Tischbein



Fig. 102: J.H.W. Tischbein, Diogenes procurando um homem honesto, óleo, 1780, 27 × 35 cm, Albertina

Earle pode ter concebido uma obra bastante original ao utilizar luz real para iluminar a lanterna de Diógenes. Sua pintura perdida abordou um tema histórico (o Diógenes) com o retrato de Brisbane e foi apresentada de modo espetacular, por ser uma transparência iluminada. Apesar da intenção nobre, o motivo escolhido indica uma possível ironia ou apelo cômico por parte do pintor inglês, pois Diógenes jamais encontrara o tal homem honesto.

Sabe-se também que Augustus Earle recebera outra encomenda importante: decorar o *Makeshift Theater* de Sydney. Segundo Jocelyn Hackforth-Jones, Earle pintou os deuses Apolo e Minerva nas paredes interiores do teatro. Como o *Makeshift* mudou de endereço ainda no século XIX, a pintura provavelmente se perdeu. É bastante provável que este trabalho perdido e seus retratos feitos em Sydney, tenham sido seus últimos trabalhos de grandes dimensões. Talvez ele possa ter feito algumas pinturas do tipo enquanto esteve em Madras ou na Grã-Bretanha, após abandonar a expedição do *Beagle*, porém, obras destes períodos não se encontram em grandes coleções públicas. Earle não publicou nenhum outro diário narrando suas aventuras depois de sua partida definitiva da Oceania. Todas as obras conhecidas e identificadas que datam de períodos a partir de 1825 são pinturas de paisagens e cenas de gênero.

Panoramas

Após sua passagem por Tristão da Cunha, a técnica de paisagem de Earle estava praticamente consolidada. Suas habilidades em capturar o cenário lhe seriam muito úteis, uma vez que aquela época seria marcada pela popularização dos “panoramas”, que segundo o historiador de arte Pedro Alvim:

eram um meio eficaz de satisfazer a curiosidade sobre lugares desconhecidos. As séries de pinturas ou desenhos feitos para serem olhados em continuidade seguiam às vezes um percurso de 360° em torno de um eixo fixo.¹⁷¹

O emprego da pintura de paisagem romântica em panoramas já havia sido experimentado pelo pintor Jacques Philippe de Louthembourg, pintor alemão que exerceu a carreira na Inglaterra e na França com suas pinturas sublimes. Fora ele o inventor do *Eidophusikon* em 1781, que basicamente era uma pintura com efeitos de iluminação, movimentação e música.¹⁷²

Um dos precursores da modalidade na Inglaterra foi Robert Burford, que foi um artista pintor de paisagens entusiasta por vistas panorâmicas, tendo recorrido em uma ocasião, à colaboração de Earle. Em associação com seu colega Henry Barker, ele inaugurou um panorama mecânico no atual *Strand Theater* em Londres, que depois se mudaria para *Leicester Square*, onde por muitos anos seria uma das principais atrações da cidade e se transformaria em grande sensação. Lá, seriam exibidos panoramas das principais cidades da Europa e também de distantes lugares, como o Rio de Janeiro.¹⁷³

A exibição de Panoramas em Londres, Paris e outros grandes centros, tornou-se uma febre na primeira metade do século XIX. O poeta Wordsworth foi bastante crítico em relação

¹⁷¹ Alvim et al. op. cit.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Dictionary of National Biography. London. Smith, Elder & Co. P. 300-1.

a estes espetáculos, em parte pelo seu aspecto imitativo e por não almejarem um fim mais puro e grandioso¹⁷⁴. John Ruskin, quando garoto, visitou o panorama mecânico de Burford e chegou a citá-lo em seu livro *Praeterita*¹⁷⁵.

A primeira metade do século XIX via uma série de pintores interessados nesta modalidade que atraía cada vez mais curiosos. Auguste-François Biard foi outro pintor (que assim como Earle, estivera no Brasil) que experimentou os panoramas. Como outros pintores da época, Biard teve a ideia de levar panoramas de conteúdo exótico, como a cidade de Constantinopla e a floresta amazônica, para o público parisiense (embora suas tentativas não tenham se concretizado).¹⁷⁶

Segundo Alvim (*et al*), estes inovadores buscariam a “contiguidade entre a arte e os novos tipos de espetáculo”¹⁷⁷. A fotografia e conseqüentemente o cinema, encontram parte de sua origem nesses experimentos que agradavam um público burguês que crescia substancialmente.

Estas formas de arte exibidas publicamente à maneira do Panorama de Burford fazem parte de uma pré-história do cinema. Daguerre, um dos grandes nomes ligados à invenção e popularização da fotografia, também fora pintor de panoramas, e por meio dele pode-se ligar as exibições públicas dos panoramas ao cinema, que fora consequência direta da fotografia.

A vista de Hobart executada por Earle e exibida no panorama de Burford, que então estava em Strand, ficou bastante conhecida em Londres, tendo contribuído para a divulgação da Oceania entre os ingleses. A citada crítica do reverendo McGarvie sobre o estado das artes na Austrália chama atenção para a importância dos panoramas como divulgação da imagem da colônia inglesa no exterior.¹⁷⁸

Earle demonstrou grande habilidade em aquarelas panorâmicas desde sua primeira passagem na América do Sul, quando pintou várias vistas, incluindo Callau, no Peru (Fig.7). Seu panorama mais conhecido, Hobart, foi pintado logo quando chegou à Terra de Van Diemen (Tasmânia), vindo de Tristão da Cunha. O panorama representa vários pontos importantes da cidade, incluindo um forte, mostrando como Earle executou habilmente a vista

¹⁷⁴ Prelúdio, livro VII, 1850

¹⁷⁵ (Ruskin, 1885, p200)

¹⁷⁶ ALVIM, P. A. *Grotesco e sublime na obra de um pintor viajante do século XIX*. In: MARTINS, Carlos, PICCOLI, Valéria. (Org.). Coleção Brasileira/Fundação Estudar - Pinacoteca do Estado de São Paulo: 2010, p. 61-67.

¹⁷⁷ ALVIM et al. op. cit.

¹⁷⁸ SYDNEY GAZETTE, 28 de julho de 1829.

em várias camadas de profundidade. A figura de número 106 mostra um folheto instrutivo do panorama mecânico de Burford. Neste material, o panorama aparece em gravura e é explicado detalhadamente por meio de legendas.



Fig. 103: Augustus Earle, Panorama of Hobart, aquarela, 1825 (?), 1825, 27 x 222 cm, State Library, Australia.



Fig. 104: Augustus Earle, Panorama de Hobart (detalhe). 1825

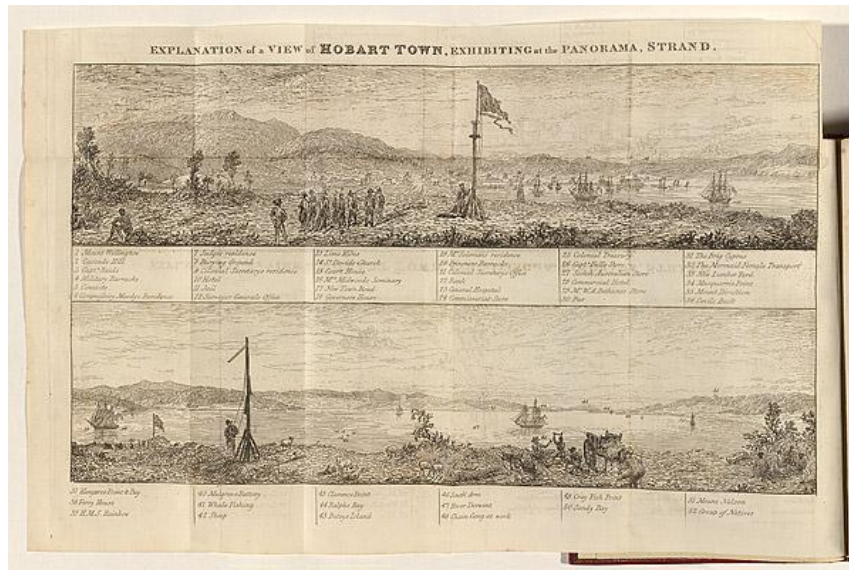


Fig. 105: Explicação da vista de Hobart exibida no Panorama de Strand, 1831, gravura, 29.2 x 39.4 cm, National Gallery of Australia.

Este capítulo mostrou, até então, atuações bastante diversificadas de Augustus Earle na Oceania. Cabe agora tratar dos aspectos mais importantes de sua atuação como pintor viajante naquele continente. Assim como no Brasil, Earle pintou paisagens e também se dedicou a cenas de gênero. Suas viagens realizadas na Austrália, principalmente em Nova Gales do Sul, resultaram em interessantes paisagens, em muitos aspectos sublimes e melancólicas como as de Tristão da Cunha. Este período introduziu ao seu portfólio uma nova área de atuação, a pintura etnográfica. Apesar de ter retratado os aborígenes australianos, é durante o contato com os maoris, na Nova Zelândia, que Augustus Earle provou sua ousadia; afinal, este era um povo que ofereceu grande resistência à colonização europeia e que era também considerado por muitos como uma nação belicosa. Apesar dos maoris ganharem o estigma de assassinos pelos europeus durante o século XVII, as relações deste povo com os ocidentais foram relativamente pacíficas. Ao fim do século XVIII, os maoris estavam expostos à civilização ocidental graças ao trabalho de missionários protestantes. Neste período, muitos deles faziam parte de tripulações de navios baleeiros, sendo quase exclusivos em muitos barcos. Em um episódio trágico, um príncipe maori foi chicoteado pelo capitão de um navio; como represália, os maoris a bordo fizeram reféns e executaram 66 passageiros, no episódio que ficou

conhecido como Massacre de Boyd.¹⁷⁹ Houve até mesmo relatos de canibalismo neste desastre, fato que contribuiu bastante para difundir a fama de selvageria deste povo.

Se durante sua residência brasileira o trabalho de Earle se aproximou mais de Debret e Rugendas, devido às cenas urbanas e a representação do negro brasileiro, em seu período oceânico, sua atuação é compatível com o proceder de artistas membros da Expedição Langsdorff e à da expedição de Spix e Von Martius pela Amazônia. Durante sua viagem à Nova Zelândia, Earle exerceu uma aproximação genuína com os maoris, tendo descrito por imagens e palavras vários aspectos de sua cultura. Seu trabalho deste período tem alto valor etnológico e histórico e encontra paralelos com a obra de artistas das expedições brasileiras supracitadas, que retrataram diversas tribos conhecidas pelo relacionamento difícil com os europeus, como os Miranha, Mundurucus e Mura. Estas aproximações com tribos selvagens visando o estudo científico holístico almejavam obter para si resultados tão magníficos como os obtidos por Humboldt. Estes naturalistas e artistas eram portadores do mesmo gênio romântico aventureiro.

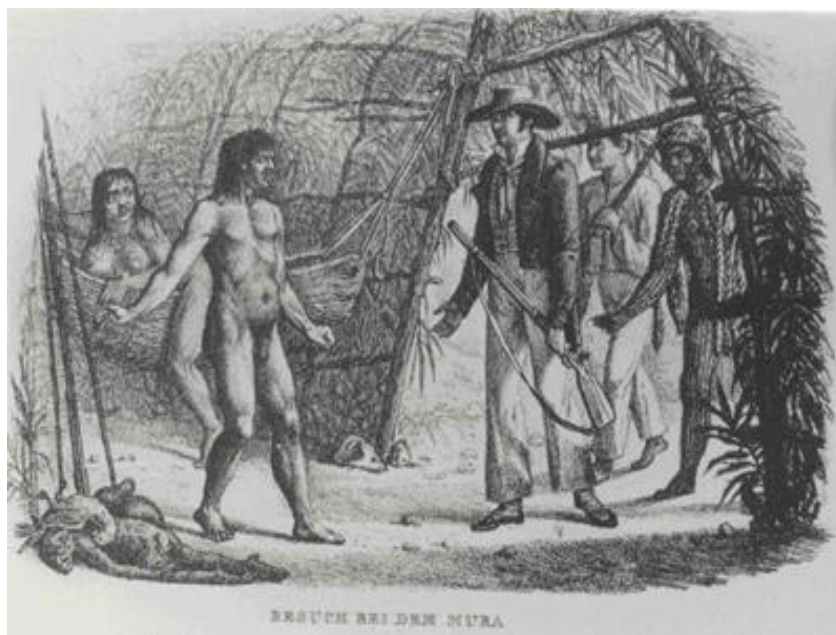


Fig. 106: Maloca da nação Mura, Philip Schmid a partir de esboço de Spix, 1823 desenho, S/D. Coleção Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, Brasil IN: Atlas zur Reise in Brasilien. München, Alemanha: Gedruckt Bei M. Lindauer, 1826 Rio Solimões.

¹⁷⁹ SYDNEY GAZETTE, 8 de maio de 1832.

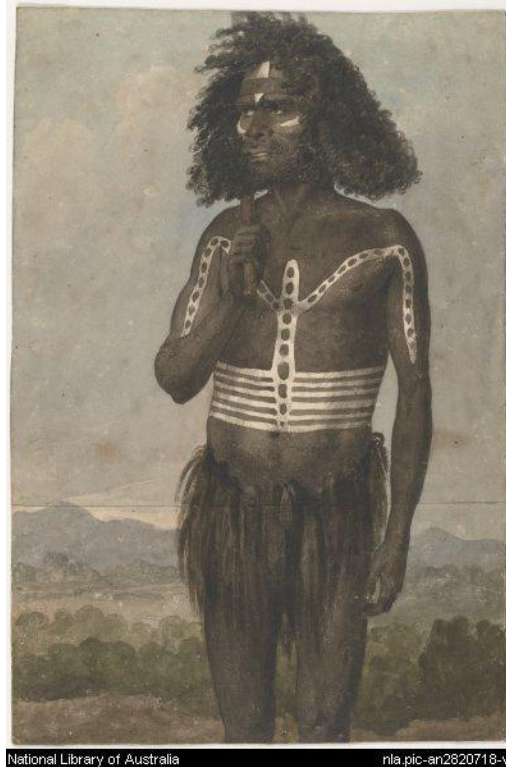


Fig. 107: Augustus Earle, Desmond, ou: um chefe tribal pintado para uma dança native em Nova Gales do Sul, aquarela, 1826(?),

25,7 x 17x5 cm,

National Library of Australia

Apesar de a paisagem neozelandesa ser substancialmente menos perigosa do que a amazônica (praticamente todos os viajantes estrangeiros adoeciam na região Norte do Brasil), a aventura de Earle é também admirável devido à sua convivência com os maoris. O pintor chegou a viver junto deste povo e demonstrou a eles mais simpatia do que aos missionários protestantes.

A revista de crítica literária *The Eclectic Review*¹⁸⁰ de 1832, publicou uma resenha sobre a narrativa de Augustus Earle, *A Journey of a Nine Months [...]*. Logo nos primeiros parágrafos, a resenha exalta a inquietude do pintor inglês e destaca seu espírito aventureiro sobrepondo-o ao seu lado artístico. Em seguida, o texto compara sua obra com uma “narrativa

¹⁸⁰ . Outras publicações como a *Edinburgh Review* e o *Protestant Journal* também teceram críticas negativas à narrativa de Earle devido a seus atritos com os missionários.

de marinheiro” e afirma que os princípios morais e religiosos do autor não são caracterizados por “elevação e pureza”¹⁸¹.

De acordo com o texto, Augustus Earle teria ficado ofendido com a gravidade e a antipatia dos missionários, principalmente pelo modo como estes tratavam os europeus de classes mais baixas na Nova Zelândia. O artigo por sua vez defende o ponto de vista dos missionários, argumentando que de fato muitos dos europeus que lá estavam eram criminosos degredados, homens que seriam condenados à morte caso retornassem à Inglaterra. Logo quando chegou ao assentamento missionário no rio *Kiddy-Kiddy*, Earle entregou-lhes uma carta de apresentação, sendo em seguida conduzido a uma sala “extremamente limpa e confortável”. Enquanto comia um excelente repasto, ouviu os missionários em outro cômodo lendo e comentando sua carta em voz alta, fato que o ofendeu bastante. Em outro episódio, na noite de Natal, Earle foi até a missão com seus companheiros, sendo recebido friamente pelos protestantes. Assim que seu barco se aproximou da enseada, os missionários entraram em seus aposentos, fecharam portas e janelas. O grupo, por fim, festejou com os maoris, que estranharam bastante o comportamento dos protestantes. Aparentemente o preconceito dos missionários era dirigido aos companheiros de Augustus Earle, na maioria baleeiros, e não ao pintor.

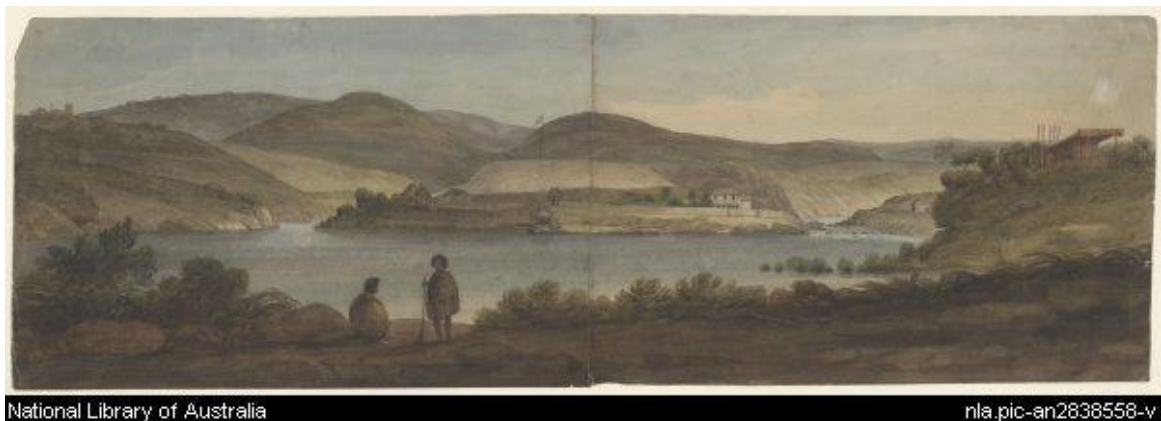


Fig. 108: Kiddy-Kiddy Nova Zelândia, missão religiosa, aquarela, 1827 (?), 21 x 64.1 cm, National Library of Australia.

¹⁸¹ The Eclectic Review. MDCCCXXXII. January-June. VOL. VII. LONDON: HOLDSWORTH and Ball, 1832.



Fig. 109: Chefe maori, aquarela, 1827(?),
21,4 x 17,2 cm, National Library of Australia.

A resenha também tece uma crítica irônica a respeito do comportamento de Earle. Certa vez em sua narrativa, ao defender os Maoris das habituais acusações de selvageria, ele afirmou que este povo ao menos não cometia roubo. Algum tempo depois, sua cabana pegou fogo (aparentemente não foi um acidente) e muitos de seus pertences foram saqueados em seguida. Earle depois lembrou amargurado o fato em sua narrativa. Tal contradição não passou despercebida pelo autor da resenha.¹⁸²

¹⁸² O texto integral encontra-se na seção de anexos.

Paisagens australianas

É digno de nota o fato de as pinturas de Augustus Earle em Nova Gales do Sul oscilarem entre seu tradicional estilo alegre e o dramático, recorrendo a efeitos expressionistas de alto teor romântico. Suas aquarelas feitas nas regiões das Montanhas Azuis caracterizam-se pela clareza do continente australiano; já as imagens feitas na região de Illawarra tendem a ser mais sombrias e sublimes, como as imagens de Tristão da Cunha. Nesta última região, Earle demonstrou interesse pelas típicas formações rochosas recortadas do lugar.

Em uma de suas viagens, pintou uma cena representando uma escaramuça entre guardas e bandidos (Fig.110). Apesar de a imagem mostrar um guarda ferido correndo em direção oposta aos disparos, graças ao estilo simplificado e expressivo dos personagens, ela não parece transmitir um aspecto excessivamente dramático tão comum em cenas de batalhas na História da Arte. Rugendas produziu uma obra semelhante no Brasil, representando um combate entre uma caravana e índios (fig.111). As imagens têm um tom mais jornalístico do que teatral, procurando o aspecto pitoresco, em seu significado interessante e exótico.



Fig. 110: Augustus Earle, Escaramuça, aquarela, 1827, 1 aquarela ;
17,5 x 26 cm, National Library of Australia.



Fig.111: Johan Moritz Rugendas,escaramuça, gravura colorida (em: Viagem Pitoresca ao Brasil).

Outras três aquarelas de Earle, resultantes de viagens à região de Illawarra, são altamente românticas. Ao lado de *Rajada de Vento com Chuva*, *Cume de Tristão da Cunha*, *Tempestade Nor'easter* e *Solitude*, estas aquarelas são as mais expressivas e sublimes de toda a sua carreira.

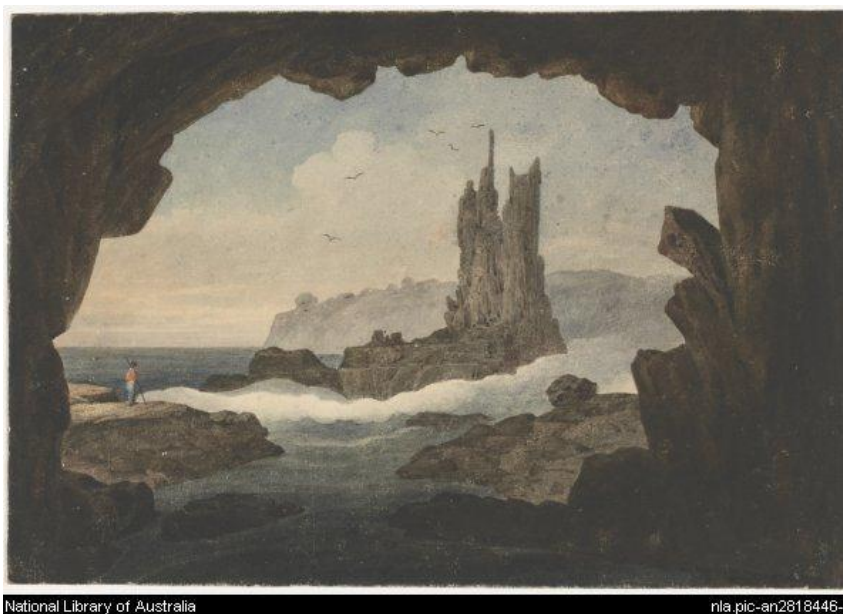


Fig 112: Augustus Earle, Vista da costa de Nova Gales do Sul, Illawarra, aquarela, 1827 (?), 17.5 x 25.7 cm, National Library of Australia

Em *Farol em South Head* (fig.113), vemos a imagem de um farol à direita da figura. Trata-se do farol *Macquarie*, descrito pelo reverendo John McGarvie como o farol mais austral do mundo. À esquerda há um precipício, cujas dimensões são ampliadas graças ao horizonte alto. Sobre esta formação rochosa negra encontra-se uma solitária e pequenina figura. Apesar de estar apenas sugerida, devido ao diminuto tamanho, a postura da pessoa distante, inclinada para frente, não parece em repouso contemplativo, mas sim prestes a se lançar (por mais mórbido que isso pareça). O contraste entre as dimensões do rochedo e da figura ao fundo, o céu nublado e o farol, símbolo ambíguo de segurança e mistério em vários romances, contribuem para o aspecto emotivo da obra.



Fig. 113: Farol em South Head, aquarela, 1825 (?), 10.8 x 16.5 cm,
National Library of Australia.

O farol, apesar de sua função de salvar vidas, assumiu na história um carácter muitas vezes ambíguo. Victor Hugo em *O Homem que Ri* nos conta a história do primeiro farol de Eddystone, projetado por Henry Winstanley, devastado pela grande tempestade de 1703, que causou enormes prejuízos (incluindo a morte de Winstanley que estava dentro do farol).

Hugo lembra com propriedade que o farol é salvador para aqueles navios em perfeitas condições de pilotagem, mas para um navio a deriva, ele é um elemento de terror. Ele “aponta

o lugar onde se está condenado a desaparecer”, “lança luz sobre o enterro”. É “a tocha do sepulcro”.¹⁸³

A história e o desenho do farol de Winstanley impressionou deveras Victor Hugo, que o citou em sua obra literária e também o representou em um belo desenho (a partir de uma imagem mais antiga, pois o escritor não era contemporâneo do farol de Winstanley). O desenho de Hugo realça o aspecto fantástico do farol de Eddystone, com todos seus intrincados ornamentos e mecanismos.

A grande tempestade de 1703 entrou para a herança cultural inglesa, conforme mostra a obra de Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoe*, que publicou *The Storm* (A Tempestade).

Formações rochosas perigosas e misteriosas como Eddystone exerciam grande impacto na cultura britânica. É o caso da famosa Gruta de Fingal, nas ilhas escocesas Hebrides, associada ao herói celta homônimo da gruta, pertencente aos poemas de Ossian, escritos por James Macpherson, que tentou atribuir a autoria de seus escritos ao narrador dos escritos, Ossian, visando assim criar uma espécie de Homero celta.

Apesar do suposto “golpe” de Macpherson, os ciclos ossiânicos tornaram-se uma febre entre vários românticos contemporâneos de Earle, como Wordsworth, Keats, Turner e Tennyson. A história inspirou Félix Mendelssohn a compor sua bela obra *Hebrides Overture*, conhecida também como *Fingal Cave* (Gruta de Fingal). Vários outros incidentes contribuíram para esta visão folclórica de formações rochosas marítimas e faróis. O macabro desaparecimento de três faroleiros da pequena ilha de Flannan em 1900 é apenas mais um destes episódios que continuam a alimentar temores por estes lugares.

No caso do farol representado por Earle, é bem possível que o pintor inglês tivesse conhecimento acerca dos eventos da grande tempestade de 1703 que destruíram o primeiro farol de Eddystone e do mistério associado ao polêmico - e não menos influente - ciclo de poemas atribuídos por Macpherson à Ossian.

¹⁸³ HUGO, V. O homem que ri. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/12587>>

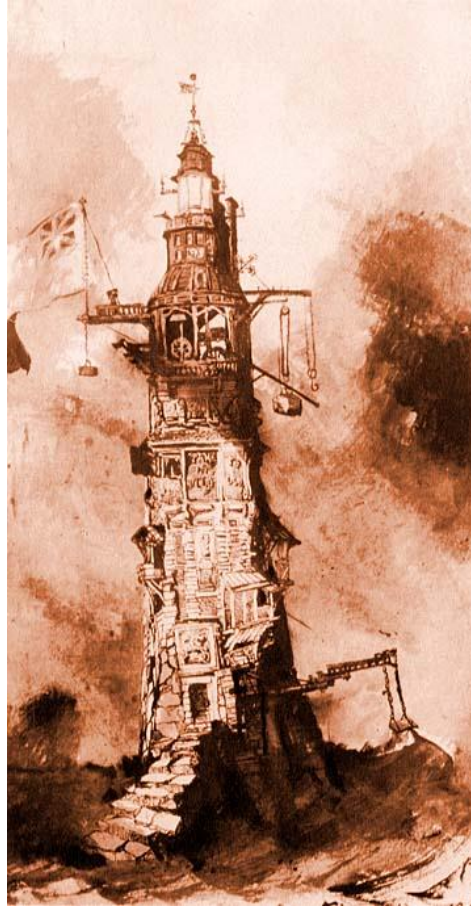


Fig. 114: Victor Hugo, Farol de Eddystone, desenho à tinta e aguada, 1866. Paris, Casa de Victor Hugo.

Vista da costa de Nova Gales do Sul, Illawarra (fig.112) é provavelmente a pintura mais romântica de Augustus Earle em toda sua carreira. Na composição, tem-se a sensação de o observador estar dentro de uma gruta, observando o mundo exterior. Ao fundo, uma formação rochosa semelhante a uma catedral gótica eleva-se verticalmente em direção ao céu, atraindo os pássaros ao seu redor. O mar choca-se violentamente contra os rochedos próximos, onde se encontra uma figura semelhante ao andarilho perdido de Friedrich. O personagem situa-se entre a escuridão silenciosa da caverna e a grandeza do mundo externo. McGarvie chama atenção exatamente para este contraste entre a luz exterior e a escuridão da caverna. A beleza da cena é aumentada pelo fato de o observador perceber toda a luz de dentro de uma câmara escura.¹⁸⁴ Jones associa esta imagem de Earle à decoração de Philippe

¹⁸⁴ SIDNEY GAZETTE, 30 de Julho de 1829.

Jacques de Louterbourg para a pantomima *As maravilhas de Derbyshire* (1778) e também ao cenário para a cena romântica de Ferdinando e Miranda em *Prospero's Cell* (cena de *A Tempestade*, de Shakespeare) de autoria de Joseph Wright, que fora posteriormente reproduzida em gravura¹⁸⁵ (Fig.115). Earle pode ter tido algum conhecimento destas obras.



Fig. 115: Robert Thew, a partir de pintura de Joseph Wright, Ferdinand and Miranda in *Prospero's Cell* (1800), Prancha V, Vol.I, Shakespeare Prints, Boydell.

Já em *Caverna de Mosman, Vale de Wellington* (fig.117), Earle demonstrou outra vez seu interesse por formações rochosas. Ao citar esta obra, Jones destaca sua preocupação em descrever o padrão recortado das formações geológicas por meio de *designs* geométricos.¹⁸⁶ Ambientes como as grutas parecem ser bastante convidativos para artistas viajantes, pois o cenário incomum das cavernas oferece quantidade de detalhes suficientes para enriquecer qualquer livro de viagens pitorescas. Rugendas foi um dentre tantos pintores a serem atraídos

¹⁸⁵ HACKFORTH-JONES, op. cit.

¹⁸⁶ *Ibid.*

por cavernas; em sua segunda passagem pelo Brasil, em 1836, retratou a gruta de São José em Minas Gerais (fig.116). A imagem de Rugendas é taxativa quanto ao contraste entre o indivíduo contemplativo e meditativo e a paisagem imponente de aspecto sublime. Outro aspecto interessante das cavernas que interessa ao artista romântico é a “semelhança entre as formações geológicas e construções em ruínas”¹⁸⁷. As cavernas, logo, guardam ao mesmo tempo as características principais do conceito de pitoresco definido por Gilpin, como formas tortuosas e complexas, dignas de serem pintadas, ao mesmo tempo que provocam a fascinação pelo aspecto sublime da natureza definido por Burke. As grutas são ambientes românticos por natureza, estimulantes da criatividade, como sugerem os vários mitos gregos e nórdicos relacionando as cavernas com o mundo espiritual. A grande quantidade de água na caverna de Rugendas aproxima ainda mais a imagem dos mitos gregos que elencavam diversos rios que corriam debaixo da terra pelo Hades, como o Estige e o Aqueronte. É bem possível que o artista alemão tenha exagerado na representação da água, ou mesmo inventado a presença da pequena cascata e do pequeno lago, ou talvez tenha associado a imagem desta gruta com outra que possuísse de fato água, pois a atual gruta de São José não apresenta nenhum rio correndo em seu interior. Independentemente dos fatos, é altamente provável que Rugendas não tenha representado a caverna de modo objetivo, o que sugere que ambientes como cavernas são altamente convidativos à imaginação. Manuel de Araujo Porto-Alegre também pintou uma cena de caverna, porém, optando por uma abordagem abertamente imaginativa. O pintor brasileiro associou as formações rochosas com figuras angelicais e destacou a atitude de espanto nos observadores presentes na gruta. Sua imagem, contudo, traz uma representação verossímil da formação geológica das demais rochas.

. Caspar David Friedrich foi outro artista a atribuir alto teor simbólico às cavernas. Na série *Estágios da Vida* (fig.118), o pintor alemão representou a caverna como o destino do corpo após a morte, antecedendo a viagem da alma para outro plano.

¹⁸⁷ LANGER, J. Ruínas e Mitos: A Arqueologia no Brasil Imperial. Curitiba: UFPR, 2001. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/ea000103.pdf>



Fig 116: Rugendas, Gruta perto de São José. Gravura colorida (Em: Viagem Pitoresca ao Brasil.)



Fig.117: Augustus Earle, Caverna de Mosman, Vale de Wellington, aquarela, 1826 (?), 13,3 x 10,8 cm National Library of Australia

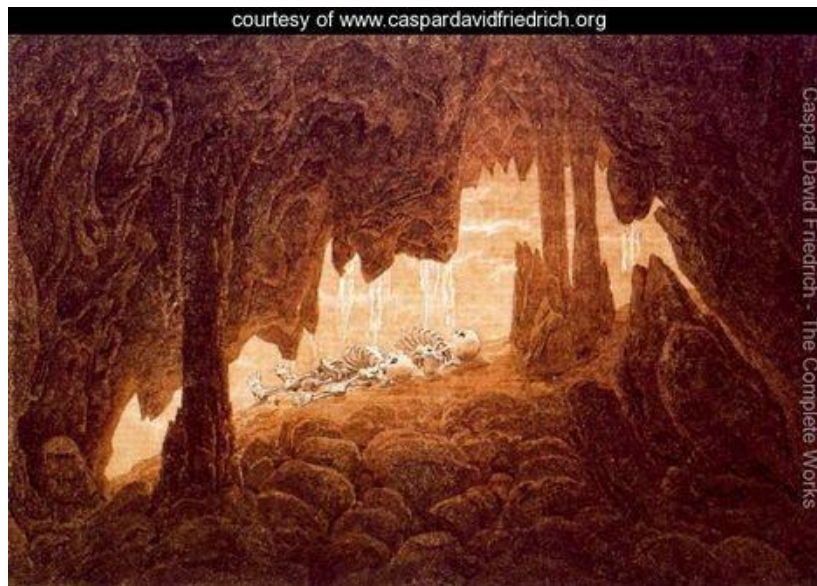


Fig. 118: Caspar David Friedrich, Esqueletos em Caverna, série Estágios da Vida. 1834, Kunsthalle, Hamburgo.

É interessante lembrar os grandes rios mitológicos como o Estige e o Acheronte, subterrâneos, que conduziam a alma para o estágio *post mortem*. A imagem de Rugendas faz uma associação entre água, cavernas e o desconhecido; afinal, de onde vem o rio? Sua presença enfatiza o caráter misterioso do ambiente. O andarilho perdido da figura de Rugendas está parado, pasmo com o cenário sublime que se apresenta diante dele. Já os personagens de Earle parecem proceder com um cuidado incomum, rumo ao desconhecido na escuridão.

A imagem de Earle lembra também o espírito aventureiro do século XIX, que atingiu seu auge com grandes expedições realizadas por exploradores como Sir Richard Francis Burton, que empreendeu uma busca pela nascente do rio Nilo e foi o primeiro ocidental a entrar na cidade proibida de Harar, na Etiópia. Estas expedições de desbravamento refletiam vários aspectos originários do século XVIII, como o caráter explorador, científico e indômito. Segundo o historiador Johnni Langer:

Penetrar nesses espaços desconhecidos para o explorador dos séculos XVIII e XIX significava levar as luzes do conhecimento para as fronteiras ignotas.¹⁸⁸

Tanto a imagem de Earle quanto a de Rugendas representam estas explorações de características civilizatórias. A imagem da caverna de Earle é ainda mais representativa desta questão, devido à representação da luz e da curva rumo ao desconhecido. Sua composição deixa margem para a imaginação do leitor da obra, que constrói mentalmente o que virá após o caminho escuro, efeito similar a algumas paisagens de Friedrich que apresentam caminhos que não levam a lugar nenhum ou ao desconhecido, como em *Primeira Neve* (Fig.81).

Rumo ao fim da jornada

Este capítulo abordou até agora aspectos desse rico período de Augustus Earle, não com o fim de esgotar a discussão sobre suas obras, o que parece ainda muito distante de acontecer no meio acadêmico, mas com o objetivo de discutir suas principais criações durante sua estadia na Oceania à luz de seu temperamento romântico. Esta fase teve igual duração ao tempo gasto no Rio de Janeiro e foi substancialmente maior do que o período de Tristão da Cunha, porém, Earle residiu na Nova Zelândia por aproximadamente nove meses, praticamente o mesmo tempo que passou na ilha remota, e foram estas duas experiências que resultaram em sua única publicação conhecida.¹⁸⁹ Não restam dúvidas de que a partir do momento em que deixou a Austrália rumo à Índia, com escalas em outras localidades, o corpo principal de sua obra estava concluído.

¹⁸⁸ LANGER, op. cit.

¹⁸⁹ Sua narrativa da Nova Zelândia publicada com o diário de Tristão da Cunha no mesmo volume.

Pintor viajante nos oceanos pacífico sul e índico

Restam ainda alguns comentários sobre o final desta jornada pelo oceano pacífico sul, índico e atlântico. Há de se fazer justiça à produção de Earle que se seguiu após sua derradeira partida da Austrália até seu retorno à Inglaterra, pois o pintor visitou locais até então bastante desconhecidos e isolados. Boa parte do que se sabe sobre o período provém da primeira parte da narrativa neozelandesa de Earle, onde há uma pequena biografia do pintor assinada pelo editor da obra. Sua jornada é abordada de modo bastante resumido, apenas traçando um itinerário. Sabe-se que Earle residiu alguns meses na Índia, onde, segundo a narrativa, “adquiriu dinheiro e fama”.¹⁹⁰ Não sabemos, no entanto, a extensão real desta condição que o próprio pintor declarou ao seu editor; além disso, essa afirmação não deixa de ser superficial, pois sabemos que em seus últimos anos esteve em delicada situação financeira. Possivelmente, Earle conquistou na Índia prestígio semelhante ao adquirido na Austrália. Talvez ainda tivesse posse de sua carta de introdução a Lord Amherst, que fora governador geral da Índia entre os anos de 1823-1828. O último ano do governador na administração local coincide com a chegada de Earle a Madras. Amherst chefou o cargo até o mês de março de 1828, quando foi substituído por William Bayley, que por sua vez foi governador somente até julho do mesmo ano, quando foi substituído por William Bentinck. Talvez um retrato não localizado ou não identificado de um destes políticos possa ser de autoria de Earle, e, quem sabe, levar a outras pistas sobre este período que aparenta ser promissor. Talvez existam trabalhos seus perdidos em porões e arquivos de algum prédio público na Índia, ou quem sabe em posse de algum descendente de um dos governadores ou outra pessoa que tivesse elevada posição social na então colônia britânica.

Felizmente, temos disponíveis vários trabalhos deste final de jornada, que fazem hoje parte da coleção Rex Nan Kivell. Serão abordadas aqui algumas obras deste itinerário, em ordem cronológica, sem distinções entre cenas de gênero e panoramas.

¹⁹⁰ EARLE, op. cit.

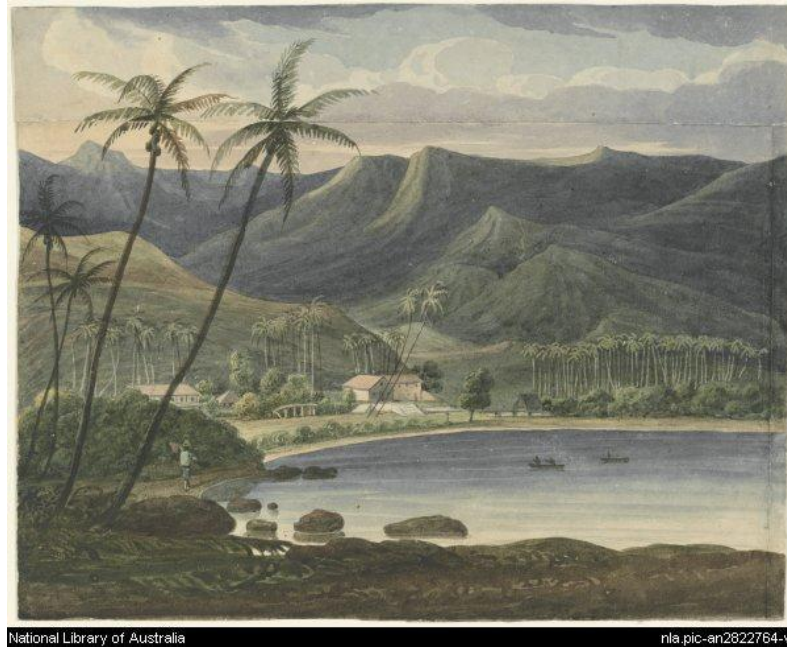


Fig. 119: Umatac, Ilha de Guam, aquarela, 1928 (?), 21.5 x 27 cm, National Library of Australia.

A primeira escala de Earle após deixar a Austrália aconteceu na ilha de Guam, no Pacífico Sul (Fig.119). Esta paisagem panorâmica mostra uma paradisíaca enseada na ilha. A imagem apresenta um clima bastante sereno, diferente de suas imagens mais românticas de Tristão da Cunha e Nova Gales do Sul. Apesar da beleza da imagem, há um erro curioso que causa uma estranha confusão na escala: a proporção entre o personagem à esquerda e as canoas à direita parece desmesurada. Este erro, contudo, não diminui o interesse despertado pela obra. É visível a evolução de Earle quanto ao tratamento aplicado ao relevo desde *Vista do topo do Corcovado* (Fig. 78), quase dez anos antes. Também desperta interesse o tratamento delicado e racional aplicado na representação do céu. As nuvens parecem bem desenhadas e delineadas, fato que talvez facilitasse a conversão da imagem em gravura numa possível publicação da imagem.

Após ficar pouco tempo em Guam, Earle rumou ao norte, às ilhas Ladrões, atuais Marianas. Dentre as imagens que constam na coleção Rex Nan Kivell, chama atenção esta interessante cena de gênero (Fig. 120).

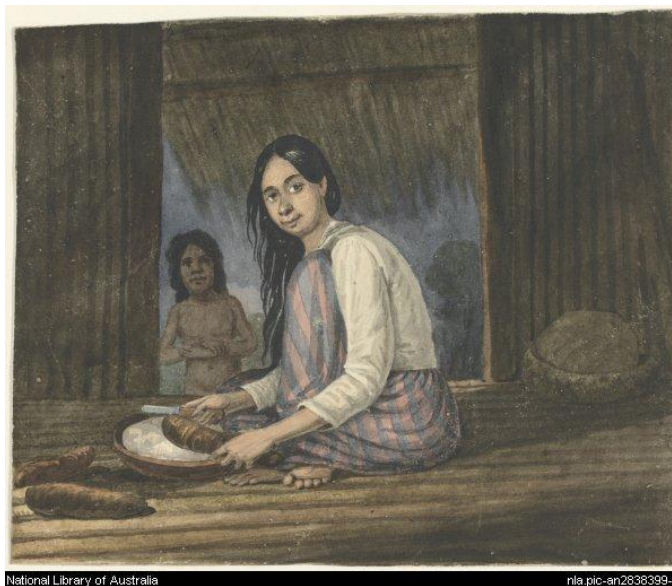


Fig. 120: Mulher das Marianas, ou Ilhas Ladrones, descascando inhames para fazer pasta para pão, aquarela, 1828 (?), 14.9 x 18 cm, National Library of Australia..

Esta imagem é uma das poucas pinturas de gênero disponíveis de sua fase posterior à sua passagem pela Austrália e Nova Zelândia. A pintura mostra uma nativa das Ilhas Marianas descascando inhames para produzir pão. A obra se aproxima bastante do programa das viagens pitorescas, no sentido de tentar levar a um público específico aspectos de uma realidade distante.

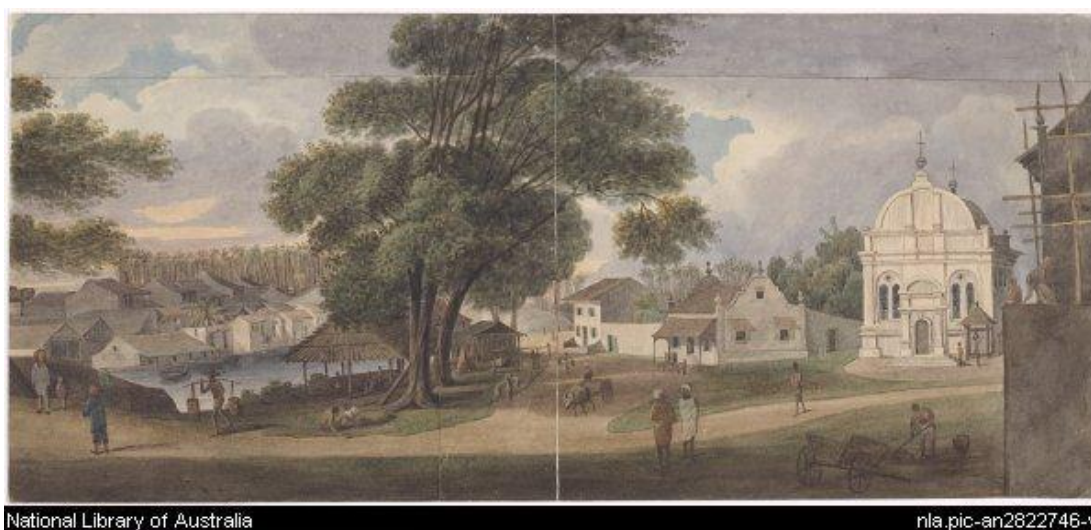


Fig. 121: Malaca, aquarela, 1828, 21.6 x 48.3 cm, National Library of Australia.

Em Malaca, Earle produziu algumas vistas panorâmicas de interesse. Em *Malaca* (Fig. 121), há a representação da principal vila da cidade, incluindo uma construção em andamento; a segunda enfatiza a vista panorâmica marítima, bastante por ética, dando destaque à morfologia da paisagem. As duas imagens parecem almejar à possibilidade de serem publicadas ou expostas em panoramas, pois mostram as características gerais da localidade, como num cartão postal.



Fig. 122: Vista distante de Malaca, aquarela, 1828, 10.6 x 34.9 cm, National Library of Australia.

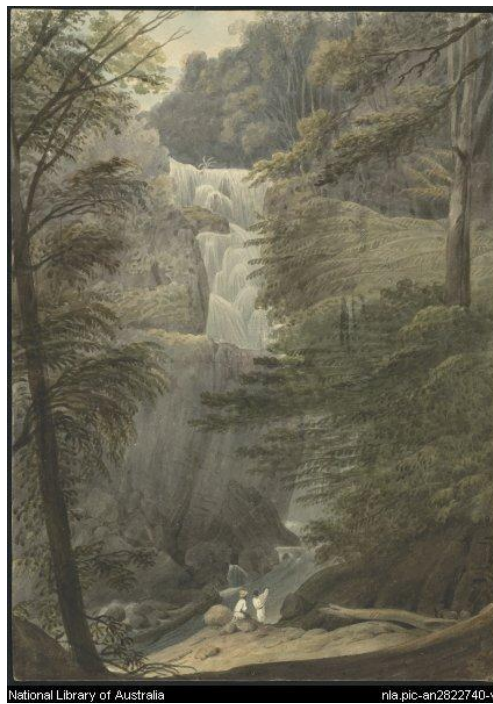


Fig. 123: Queda d'água, Penang, aquarela, 1828, 37.5 x 27 cm,
National Library of Australia.

Antes de chegar à Índia, Earle ainda faria uma escala em Penang, atual Malásia. Uma das imagens mais interessantes deste período mostra uma bela cascata. Os dois personagens de costas e diminutos contrastam com o tamanho da queda d'água; apesar disso, a imagem não apresenta um prospecto sublime ou triste como outras pinturas de sua carreira que retratavam partes grandiosas da Natureza. Aparentemente, neste estágio da jornada, imagens tristes são ocorrências bastante raras, talvez porque o pintor aventureiro estivesse finalmente viajando sem grandes acidentes de percurso, além de estar se aproximando de seu ambicionado destino desde 1824: A Índia. Cada pintura desta viagem aparenta um ar de novidade e certo deslumbre por parte de Earle. Outro fato importante a ser mencionado é que o pintor não gastou muito tempo nestas localidades, a ponto de poder produzir maior quantidade de imagens e explorar outras características de interesse. É natural supor que seu objetivo fosse primeiro pintar cenas panorâmicas mais representativas de cada lugar antes de partir para motivos mais particulares.

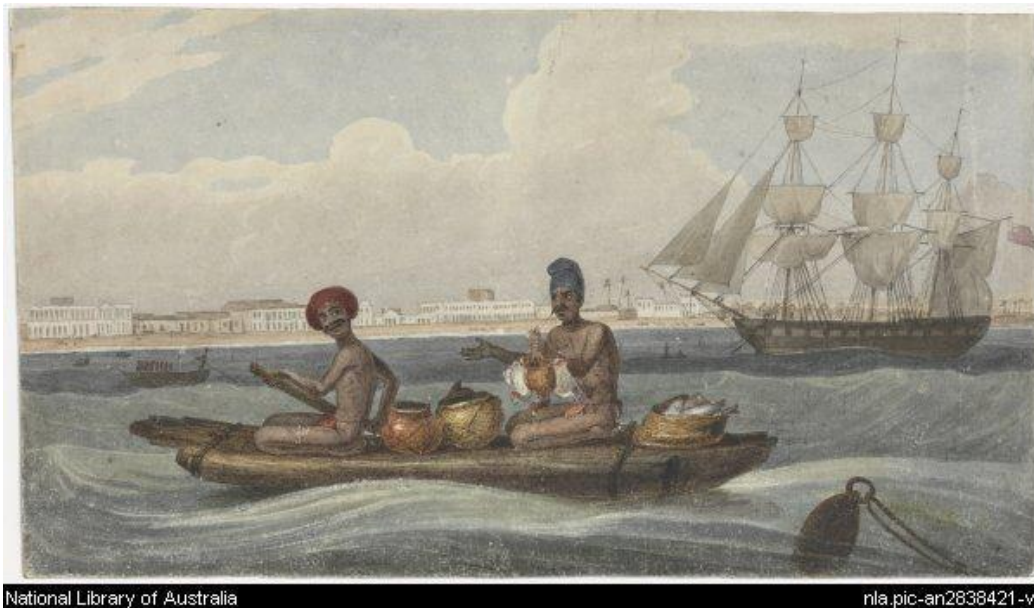


Fig. 124: Catamarã, Madras, aquarela, 1829 (?), 14.6 x 26.3 cm, National Library of Australia.

Já na Índia, pintou esta curiosa imagem que combina a paisagem panorâmica e a cena de gênero (fig.124). Seu estilo sintético com algumas influências cômicas parece ter se adaptado muito bem na representação dos tipos locais, evidente na captura das expressões faciais dos indianos a bordo do catamarã. Não sabemos que opiniões nosso pintor dispensou aos nativos daquela região tão rica em variedades culturais, assim como ao Brasil de 1824. A

representação da fisionomia dos dois homens sobre o pequeno barco chama atenção pelo exagero das expressões. O indiano à esquerda parece feliz, como se estivesse sorrindo para uma fotografia. Earle também não se esqueceu de representar a magreza e a aparente pobreza dos dois indivíduos.

No plano mediano, há um navio com a bandeira colonial britânica e no fundo, a paisagem da cidade de Madras. Esta interessante cena se adequaria muito bem em um livro de viagens pitorescas, pois faz uma espécie de resumo visual da localidade.

Sabemos que sua estadia nas Ilhas Maurício também ocorreu devido a motivos de força maior e que Earle pintou vários panoramas durante o tempo em que esperava um navio que passasse rumo à Inglaterra.¹⁹¹ É possível que estas imagens apresentem semelhanças com suas aquarelas mais românticas, porém, no momento só resta especular, pois não constam imagens das Ilhas Maurício no catálogo da *National Library of Australia*. Possivelmente estas imagens ainda podem ser descobertas ou talvez pertençam a outras coleções.

As duas imagens reproduzidas aqui, feitas em Santa Helena após ter deixado as Ilhas Maurício, por sua vez, encerram sua grande aventura. A primeira (Fig. 13) mostra o túmulo de Napoleão Bonaparte, morto oito anos antes da chegada de Earle à ilha. Mais uma vez seu espírito aventureiro o levou a uma situação excepcional, colocando-o diante do túmulo do homem que tanto causou temor às monarquias tradicionais e fizera parte do mundo tremer.



Fig. 125: James Town, Vista de James Town e Monte *Ladder*, aquarela, 1829, 30 x 60 cm, National Library of Australia.

¹⁹¹ HACKFORTH-JONES, op. cit.

Esta segunda aquarela de Santa Helena retrata um panorama de James Town (fig.125), Provavelmente a última imagem panorâmica desta jornada. Dado o conhecimento atual de sua obra, o pintor só voltaria a executar um panorama com este nível de complexidade durante sua passagem por Salvador e Rio de Janeiro, como artista de bordo da expedição de FitzRoy. Neste panorama, vemos uma interessante divisão de planos, bem como em seu mais conhecido panorama de Hobart. Aqui, fica evidente a separação entre o primeiro plano e a praia mais ao fundo com alguns pescadores e a parte murada de um forte. À esquerda, algumas construções de aparente importância; talvez a torre ao fundo pertença a alguma igreja. Chama bastante atenção o contraste formado pela grande escarpa e a cidade. Neste estágio final de sua viagem, Earle parece demonstrar maior domínio da perspectiva. Estas imagens de Santa Helena, de particular interesse na época devido ao então recente fim de Napoleão Bonaparte, encerram a longa jornada de Earle pelos mares do sul em grande estilo.

Conclusão

Após seu retorno em segurança à Inglaterra, Augustus Earle encerrou sua grande e mais importante aventura. O que se sucedeu depois em sua participação na expedição de FitzRoy é história bem conhecida. Augustus Earle partira ainda jovem e disposto dos Estados Unidos em 1817, mas não completamente inexperiente, rumo à América do Sul, iniciando uma jornada digna de muitos aventureiros da *National Geographic Society*. Esta aventura terminou em 1829, quando retornou à Inglaterra como o experiente e combatido Sr. Earle.

Seus feitos foram certamente louváveis, tendo enfrentado e superado incontáveis obstáculos: uma estadia desastrosa em uma Ilha desconhecida ainda em dias atuais, uma perna quebrada, uma residência de alto risco entre os maoris, uma doença misteriosa na Índia, um quase naufrágio nas Ilhas Maurício... Sem dúvida muitas outras histórias seriam de conhecimento amplo caso tivesse deixado um diário de suas aventuras americanas ou índicas.

Espera-se que, à medida que mais pesquisas em diversos meios acadêmicos sobre Augustus Earle apareçam, a história deste interessante pintor receba maior destaque na bibliografia sobre a arte do século XIX. Tudo indica que muito ainda há para ser dito e que novas informações sobre a obra de Earle continuem a aparecer.

Este trabalho procurou tratar sobre vida e obra de Augustus Earle, mantendo o centro de interesse principalmente nas mudanças estéticas operadas em sua obra durante sua longa viagem entre 1817-1829. Vimos o universo de ideias a que pertenceu o jovem e entusiasta pintor viajante, como se deu sua formação artística e profissional e algumas ocorrências específicas de sua vida. O foco do trabalho recaiu, assim, sobre sua atuação profissional em três períodos distintos, sendo sua fase em Tristão da Cunha uma espécie de marco divisório. Antes de Tristão da Cunha vemos em Augustus Earle um jovem entusiasta, ainda em busca de sua derradeira técnica. Um jovem artista que foi amplamente beneficiado por sua audácia e sorte ao empreender uma viagem com meios próprios e presenciar momentos especiais da História, principalmente na América do Sul. Earle vira o nascimento da Pátria do Cruzeiro, registrou momentos e personagens históricos e logo se tornou mais um personagem de nosso passado mesmo sem ter empreendido de modo consciente esforços para tanto. Para citar alguns nomes, nosso pintor conheceu personalidades como Benjamin West, Samuel Morse, Maria Graham, Lord Cochrane, e provavelmente (conheceu) Debret e Rugendas. O que falar

então de sua amizade com Charles Darwin, um cientista que conquistou incontáveis glórias para seu nome? Enfim, por mais que seu caráter tenha sido de coadjuvante em várias circunstâncias de grande valor histórico, ele as presenciou, o que consiste também num grande feito. Grande parte de sua obra está à altura do seu espírito empreendedor e ativo, que contribuiu para a iconografia de vários países com obras interessantes e originais.

Em Tristão da Cunha, nosso personagem novamente, mesmo que sem querer, marcou presença na História, pois até hoje, é o único artista associado aos anais da ilha britânica. Suas imagens são citadas em diversos documentários sobre Tristão da Cunha, apesar de nem sempre receberem o devido crédito. Por menor que seja aquele país associado à coroa britânica, Earle faz parte também de seu passado. Vimos que durante sua presença forçada na ilha, Augustus Earle amadureceu. O estado solitário e a natureza peculiar do então remoto posto avançado do império britânico influenciaram de modo peculiar sua estética. Um tanto da serenidade e expressividade de sua obra posterior guardam fortes ligações com suas pinturas deste período. Seu estilo predominantemente alegre aparentemente encontrou na ilha um freio, tornou-se mais dramático. Sua obra ficou marcada até o fim de sua vida

Sua fase oceânica foi a que mais lhe trouxe reconhecimento histórico, perdendo apenas para sua participação na expedição de FitzRoy. A Austrália de 1824, ano em que Earle chegou à modesta cidade de Hobart, na atual Tasmânia, recebera então um artista cuja técnica e talento estavam muito acima de seus artistas locais. Para termos uma boa compreensão da importância de Augustus Earle para a iconografia daquele país, devemos comparar sua atuação australiana com o trabalho de Debret e Rugendas no Brasil. Earle não criou uma bandeira, comendas e uniformes para um nascente e promissor país, como fizera Debret, mas suas imagens são, também, pioneiras. Ele encontra-se, sem sombra de dúvidas, entre os principais pintores a contribuir para a história da arte australiana, assim como seu sucessor do *Beagle*, Conrad Martens, que se estabeleceu na Oceania após abandonar a expedição de FitzRoy e se tornaria, também, um dos grandes contribuintes da iconografia daquele país.

Vimos como neste período a atuação de Earle foi bastante diversificada, tendo exercido sua atividade de pintor em variados gêneros pictóricos, até mesmo na técnica da transparência, uma modalidade de pintura particular, que mesmo pertencendo a um gênero menor, causa fascínio e estranheza na História da Arte. Enfim, Earle foi retratista, paisagista, decorador, pintor de gênero, pintor naturalista, escritor de narrativas de viagens...

Também a história da Nova Zelândia bastante deve às imagens de Earle. Após William Hodges, o grande artista da segunda viagem de Cook ao Pacífico, Earle fora o primeiro artista com treinamento formal a trabalhar naquele país, provavelmente também fora o primeiro a fazê-lo com meios próprios, sem depender de um patrão.

Tais trabalhos são de grande importância para países como Brasil, Austrália e Nova Zelândia, cujas identidades nacionais tiveram de ser construídas. O que tornava um brasileiro, australiano ou neozelandês um indivíduo que sentisse pertencer a uma grande nação? Certamente estas imagens de Earle retratando Cochrane em nosso litoral, Maria Quitéria, D. Pedro I, acrescentam veracidade à nossa história, pois têm um valor de testemunho. Bem como suas imagens oceânicas acrescentam valor à história da Austrália e da Nova Zelândia, países cujas populações, até a Primeira Grande Guerra, ainda vacilavam em seus nacionalismos. Tal fato é bem exemplificado com a comoção nacional que causou a atuação das forças australianas e neozelandesas, as *Anzacs*, na batalha de Galípoli, na Primeira Grande Guerra. Enfim, não é a toa que grande parte da obra de Earle repouse hoje na Austrália, e que tenha sido doada ao governo australiano por Sir Rex Nan Kivell, um britânico nascido na Nova Zelândia, que reconheceu o valor daqueles trabalhos para a Oceania.

David James afirmou que “surgiu uma nova figura de relevo” à história de pintores viajantes que passaram pelo Brasil, há quase 60 anos. Augustus Earle, ainda hoje, parece continuar surgindo. Passado todo este tempo, suas imagens brasileiras ainda não são de conhecimento geral no meio acadêmico como as gravuras das Viagens Pitorescas de Debret e Rugendas, ou as figuras de Florence, de Adrien Taunay, dentre outros. Possivelmente a publicação brasileira de um catálogo *Raisonné* das obras de Augustus Earle dará ao nome do pintor um lugar de mais destaque na nossa história, bem como já acontece na Austrália e na Nova Zelândia, além de abrir novas possibilidades de pesquisa para a historiografia da arte do século XIX, que não passam necessariamente por caminhos pré-determinados.

REFERÊNCIAS

1. Sobre Augustus Earle

Fontes primárias:

EARLE, A. **A Narrative of A Nine Months' Residence in New Zealand in 1827; Together With a Journal of a Residence in Tristan D'Acunha, an Island Situated Between South America and the Cape of Good Hope.** London: Longman, 1832. Disponível em:

<<http://books.google.com.br/books>>

GRAHAM, M. **Diário de Uma Viagem ao Brasil, e de sua estada neste país durante os anos de 1821, 1822, 1823.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

HOBART TOWN GAZETTE. 18 de fevereiro de 1825. In: Trove National Library of Australia.

Disponível em: <<http://trove.nla.gov.au>>

O Panorama, Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 14 de outubro de 1837.

SYDNEY GAZETTE. 25 de outubro de 1825 In: Trove National Library of Australia. Disponível

em: <<http://trove.nla.gov.au>>

SYDNEY GAZETTE. 28 de julho de 1829.

SYDNEY GAZETTE. 30 de julho de 1829

THE ECLECTIC REVIEW. MDCCCXXXII. January-June. VOL. VII. LONDON:

HOLDSWORTH and Ball, 1832.

Fontes secundárias:

HACKFORTH-JONES, J. **Augustus Earle Travel Artist.** Camberra: National Library of Australia, 1980. Disponível em: <<http://nla.gov.au>>

JAMES, D. **Um pintor inglês no Brasil do primeiro reinado.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 12 (1955), pp 151-70.

MCDONALD, P. **The Wandering Artist: Augustus Earle's Travels Round the World, 1820-29.**

Camberra: National Library of Australia, 1994.

2. Temas ligados à história da arte e da cultura

Livros:

ABRAMS, M.H. **O Espelho e a Lâmpada. Teoria Romântica e tradição Crítica.** Trad. Allegro, A. V. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2010.

BANDEIRA, J; LAGO, P. C. **Debret e o Brasil.** São Paulo: Capivara, 2007.

CALLAWAY, A. **Visual Ephemera: theatrical art in nineteenth-century Australia.** Sydney: New South Wales Press, 2000.

FRIEDLANDER, W. **David to Delacroix.** Massachusetts:, Harvard University Press, 1952.

HARTLEY, K.; HUGHES, M.H. SCHUSTER, P.K.; VAUGHAN, W. EDITORES. **The Romantic Spirit in German Art 1790-1990.** Ed. HARTLEY, K. Munique: Haus der Kunst, 1995.

HONOUR, H. **Romanticism,** New York: Westview Press, 1979.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. **Saturn and Melancholy.** Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.

KOERNER, J. L. **Caspar David Friedrich and the subject of landscape.** London: Reaction Books, 2009.

LIMA, V. **Uma viagem com Debret.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NAVES, R. **A forma difícil,** ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NICOLSON, M. H. 1959. **Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite.** New York: University of Washington Press, 1997.

ROSEN, C.; Zerner, H. **Romanticism and Realism: the mythology of nineteenth-century art**. New York: Viking Press, 1984.

SCLIAR, M. **Saturno nos trópicos, a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THOMAS, K. **O homem e o mundo natural, mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)**. Trad. Martins Filho, J. R. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WARRELL, I. **Turner inspired in the light of Claude**. London: The National Gallery Company, 2012.

VITTE, A. C. **As influências da filosofia natural e da *naturphilosophie* na constituição do darwinismo: elementos para uma filosofia da geografia física moderna**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009. Disponível em:

<<http://www.revistas.ufg.br/index.php/bgg/article/view/6172>>

Artigos, teses e dissertações

ALVIM, P. A. **Grotesco e sublime na obra de um pintor viajante do século XIX**. In: MARTINS, Carlos, PICCOLI, Valéria. (Org.). Coleção Brasileira/Fundação Estudar - Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ALVIM, P. A. **Le monde comme spectacle: l'oeuvre du peintre François-Auguste Biard (1798-1882)**, tese de doutorado inédita, defendida em 2001 na Universidade de Paris.

ALVIM et al. **Os Salões de Arte e o Surgimento da Cultura de Massa nos Séculos XVIII e XIX**. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/049.pdf>>

BORNHEIM, G. **Introdução à leitura de Winckelmann**. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Gerd_Bornheim-.pdf>

LANGER, J. **Ruínas e Mitos: A Arqueologia no Brasil Imperial**. Curitiba: UFPR, 2001. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/ea000103.pdf>

ROMANO, J.S. **Zarathustra's Solitude: A Paradoxical Embrace of Vitality, Elevated Irony, and Isolation**. University of North Carolina Wilmington in Partial Fulfillment Of the Requirements for the Degree of Master in Arts. Department of English. University of North Carolina Wilmington, 2007.

WOOD, M.; CALLENDER, A. **The Aesthetics of Travel: The Beautiful, The Picturesque, and The Sublime**. Newcastle, 2004.

Fontes eletrônicas:

Hölderlin: some consideration about his poetry and his philosophy. Disponível em:

<<http://varenya.hubpages.com/hub/Holderlin-some-consideration-about-his-poetry-and-his-philosophy>>

The Poetic Landscape. Disponível em: <<http://handprint.com/HP/WCL/artist03.html>>

The Topographical Tradition. <Disponível em: <http://handprint.com/HP/WCL/artist02.html>>

WORCESTER ART MUSEUM. Online Gallery. Colletion. Disponível em:

<http://www.worcesterart.org/Collection/Early_American/Artists/earl_j/biography/index.htm>

3. Literatura de viagem

AYTON, R. DANIELL W. **A voyage Round Great Britain Undertaken Between the Years 1813 and 1823 and Commencing From the Land's Ends, Cornwall with a Series of Views Illustrative of the Character and Prominent Features of the Coast**. Vol. 1. London: Scolar Press, 1978.

TAYLOR, J. A. **Viagem do Beagle. A extraordinária aventura de Darwin. A Extraordinária Aventura de Darwin a Bordo do Famoso Navio de Pesquisa do Capitão FitzRoy**. Trad. Cardoso de Sousa, G. C. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

4. Literatura, estética e filosofia do século XIX:

BLAKE, W. **O casamento do céu e do inferno & outros escritos**. Trad. Marsicano, A. São Paulo: L&PM Pocket, 2010.

BURKE, E. **A Philosophical Inquiry Into The Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful With Several Other Additions**. New York: P.F. Collier & Son Company, 1909-14.

EMERSON, R. W. **Society and Solitude**. In: The Complete Works of Ralph Waldo Emerson & Henry David Thoreau. Disponível em: <CC Web Press>

GILPIN, W. **Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape**. London: Blamire, 1792. Disponível em: <gutenberg.org>

HUGO, V. **O homem que ri**. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/12587>>

LICHTENSTEIN. Denis Diderot, “**A apologia do grande estilo e a sedução dos gêneros menores**”. In: O Mito da Pintura. Tradução Costa, M. Org. Lichtenstein, J. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004. pp 80-993. (A Pintura Textos essenciais. vol. 10)

REYNOLDS, J. **Discourses: including “annotations to Reynolds’Discourses” by William Blake**. London: Penguin Books, 1992.

RUSKIN, J. **The complete works of John Ruskin**. Vol I. New York: National Library Association, 1900.

5. Obras de referência:

DICTIONARY of National Biography. London. Smith, Elder & Co. P. 300-1.

FAUSTINI, A. **The annals of Tristan da Cunha**. Disponível em <http://www.btinternet.com/~sa_sa/tristan_da_cunha/images/tristan_annals.pdf>

LACOSTE, J. **A filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MOSLEY, M., LUYNCH, J. **Uma História da Ciência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2010.

SOURIAU, E. **Chaves da Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

TYLER, P.; ROTHWELL, A. **The natural history of Tristan da Cunha**. Disponível em: <<http://www.ukotcf.org/pdf/TristanFactsheets.pdf>>

APÊNDICE - A

Nota sobre Tristão da Cunha

Alguns breves parágrafos acerca da história da Ilha e sua geografia ajudam a lançar luz sobre o incidente de Augustus Earle.

O arquipélago de Tristão da Cunha situa-se no Atlântico Sul, praticamente a meio caminho entre a América do Sul e o Cabo da Boa Esperança. A ilha de Tristão da Cunha é a maior dentre outras duas, *Nightingale* e *Inaccessible*. Tristão da Cunha é de fato um vulcão, situado sobre a Dorsal Atlântica, área de muita instabilidade geológica.

O mar ao redor da ilha é bastante bravio, onde frequentemente ocorrem tempestades. Ondas perigosas surgem repentinamente causando grandes preocupações às embarcações que circulam por lá. No diário de Earle, há relatos terríveis sobre os perigos do mar. Um destes conta como a mulher de um dos habitantes da ilha fora pega por uma rajada de vento inesperada e passou quase duas semanas à deriva tentando retornar. E foi provavelmente devido a uma dessas rajadas de vento que o navio de Earle, o *Duke of Gloucester* fora forçado a abandonar o pintor.

A paisagem de Tristão da Cunha, ao contrário dos clichês paradisíacos, não tem uma praia segura, mas uma estreita faixa de terra repleta de rochas e perigos, frequentada por animais como elefantes marinhos. Em terra, imensos tratos de solo negro e um relevo bastante recortado e acidentado marcam a paisagem.

Tristão da Cunha apresenta uma interessante diversidade de micro climas, que influem bastante em sua flora. À medida que a altitude aumenta, a vegetação da ilha muda significativamente. A fauna também é bastante exótica. Além dos elefantes marinhos, animais como focas, pinguins e tubarões frequentam o litoral da ilha. Na parte terrestre a espécie presente mais interessante é o albatroz ¹, que, por curiosidade, é o nome do único café presente na ilha atualmente.

¹ TYLER, P.; ROTHWELL, A. The natural history of Tristan da Cunha. Disponível em:

Acidentes em Tristão da Cunha eram bastante frequentes. Mais de uma vez navios desatentos de despedaçaram contra a costa rochosa de Tristão da Cunha. O interior da ilha também é um tanto quanto perigoso, devido ao relevo com precipícios e valas ocultas. Certa vez, Earle decidiu escalar o cume de Tristão da Cunha e ficou sabendo que um dos habitantes da ilha havia morrido pouco tempo antes de sua chegada. Ele tinha dado um passo em falso e caído de uma grande altura. Seu corpo fora encontrado somente dias depois, num estado lastimável.²

Quando Augustus Earle chegou à ilha, esta era um local extremamente remoto e de difícil acesso. Não surpreende que até hoje Tristão da Cunha seja considerado por muitos como o local mais remoto do planeta devido ao seu isolamento geográfico. Nos dias atuais a população não passa de pouco mais de 300 habitantes, todos descendentes dos primeiros colonos que conviveram com Earle em 1824.³

A ilha foi descoberta pela frota de Afonso de Albuquerque, primeiro vice-rei da Índia, que vinha de Lisboa rumo à Calicute. Uma das embarcações, comandada pelo capitão Tristão da Cunha, se desviou e descobriu a ilha que leva seu nome até hoje. A posse do território trocou de mãos algumas vezes, e chegou a ser objeto de litígio entre americanos e ingleses durante a guerra entre Estados Unidos e Inglaterra de 1812.⁴ Nas proximidades do arquipélago, ocorreu a batalha naval de Tristão da Cunha, vencida pelos americanos. Tristão era um ponto de alto valor estratégico para os navios que cruzavam o Atlântico Sul, pois poderia suprir as embarcações com água.

Porém a partir da queda de Napoleão, o destino de Tristão da Cunha se atrelou permanentemente à Grã-Bretanha. Por ser o território ao sul mais próximo da Ilha de Santa Helena, onde estava preso o derrotado imperador dos franceses, Tristão da Cunha foi considerado ponto estratégico pelas forças armadas da Grã-Bretanha. Durante as Guerras Napoleônicas, uma guarnição vinda do Cabo da Boa Esperança se estabeleceu na ilha, e quando foi dispensada, alguns poucos militares decidiram permanecer. Tristão da Cunha ficara sob responsabilidade de William Glass, cabo da artilharia inglesa, conhecido como Governador Glass. De fato, este sobrenome é um dos oito atuais utilizados na pequena ilha

< <http://www.ukotcf.org/pdf/TristanFactsheets.pdf> >

² EARLE, op. cit.

³ FAUSTINI, A. The annals of Tristan da Cunha. Disponível em

<http://www.btinternet.com/~sa_sa/tristan_da_cunha/images/tristan_annals.pdf>

⁴ *Ibid.*

integrante do Reino Unido e cuja administração está sob a responsabilidade do Governador da Ilha de Santa Helena.



Fig. A. Vista da ilha de Tristão da Cunha.
Imagem: Google Earth.

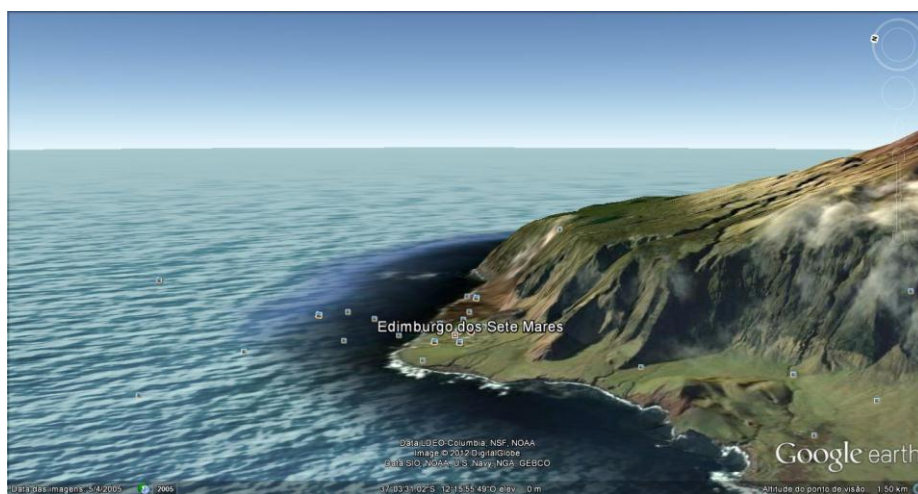


Fig. B. Vista de Tristão da Cunha. Esta imagem mostra bem o contraste entre a área plana, onde se encontra a atual Edimburgo dos Sete Mares, e a grande área escarpada do vulcão.
Imagem: Google Earth.

ANEXO - A

To the EDITOR.

SIR,—At the request of several of my friends, and the hope that this communication may be found not altogether useless or uninteresting, I take the liberty of requesting of you to give publicity to a very singular and unexpected accident which occurred to me on my voyage from Rio de Janeiro to the Cape of Good Hope.

On the 14th February, 1824, I sailed from Rio for the Cape, in the Duke of Gloucester cutter, the Captain intending to touch at the Island of Tristan D'Acunha for a few tons of potatoes, as they are held in high estimation in the Cape market. This small deviation from the voyage I was pleased with, in the expectation of having an opportunity of examining those three remarkable rocks, little suspecting at what a dear rate I was to pay for my curiosity, and the many months' misery I was to endure on one of them. After a boisterous voyage of five weeks we made the Islands, and received a boat from the shore; in it was Mr. Glass (usually called the Governor), and three companions—these few men constituting the whole of the Colony. The weather now coming on more moderate, we concluded to anchor, and accordingly brought up on the North-side of the island, directly facing the small village they have erected, and which they have called Somerset-town, in compliment to the Governor of the Cape. Two beautiful streams of water or rather cascades fall close to the landing-place; and if the weather is tolerably moderate, and the wind not touching the north, any ship can get a supply of this most necessary article. All hands now began to busy themselves in this operation, which from the nature of the beach, and the surf constantly running high, was no very easy matter to effect; being the only passenger on board, I was imprudent enough to venture on shore, and still more so to remain there all night. In the morning we had every symptom of a gale; the vessel had got under weigh, and as the wind had shifted to the northward, the surf on the beach baffled all our attempts to get off to her. A gale of the most awful description now came on, which continued for 2 days: the vessel disappeared

most awful description now came on, which continued for 2 days ; the vessel disappeared, leaving myself and one of the seamen, Thomas Gouche, on this desolate and frightful island. Thus I suddenly found myself placed in a situation the most singular and distressing, deprived of all my property and comforts, the prospect of my voyage totally ruined, and the mortifying reflection of imagining I had been purposely left on shore, or at least that not sufficient exertions had been used to rescue me from a situation the most vexatious and miserable ; but this only as an opinion I hazard, for I have still to learn the reason why the Captain bore away, when he knew how little chance I ever had of following him. We soon gave up all hopes of seeing the vessel return, and as it was the beginning of winter, had little expectation of getting off the island till the ensuing summer, as few ships touch there during that boisterous season. Eight dreary months did I endure on this dismal and sequestered spot, in a state of anxiety and expectation indiscribable ; for though I had five companions, our situation in life being so widely different, they were but little calculated to alleviate the mortification of my situation. To add to my distress during my captivity, six vessels passed in sight, and though every attempt was made to communicate with them, the badness of the weather always prevented us. At length, however, the Admiral Cockburn fortunately touched there for water, and released me from my melancholy confinement. The extreme kindness I received from Captain Cooling and the passengers on board soon effaced the ill effects of my late miserable situation ; and by their joint exertions my costume was considerably improved, for in the article of wearing apparel my kind entertainers on the island were very deficient, and any one may judge of my appearance, after eight months sojourning amongst them. This affords a fine lesson on the mutability of human affairs, and the vanity of human wishes. I had started from Rio de Janeiro for the purpose of going to Calcutta, and had every thing provided for the voyage, and powerful introductions on my landing there. After the lapse of twelve months I find myself in Tasmania ! entirely destitute, though from the generous and hospitable character of its inhabitants I am enabled to procure what is necessary for my support.

the generous and hospitable character of its inhabitants, I am unable to imagine myself friendless or dependent.

Permit me, Sir, before I finish my Robinson Crusoe story to trouble you with a few observations on my late place of residence, and my opinion as to its utility to this rising Colony. The island lying so directly in the track of vessels bound to these Colonies, might certainly be rendered more useful than it is; and if it was more generally known that refreshments can be procured there, more communication would be had with it than is at present. Mr. Glass, who is at the head of the little party there, is a very respectable honest man, and has a wife and large family, whom he strives to bring up in a religious orderly manner; he and his party have, by their joint industry and good management, cultivated a comfortable farm, from which may be procured every comfort for a ship on a long voyage. Their potatoes are unequalled in this part of the world; but they are getting disheartened by having so few demands for their produce. Ships pass in sight of them without making any attempt to procure refreshments, and though they often launch their boats, and make signals by smoke they are unheeded, and the

ships pass on; this surely must proceed from their ignorance of the existence of a colony on the island, and it is for the general good that I trouble you with the present communication. For however unfortunate the place may have proved to me, I am confident the affording encouragement to the settlers on that island will prove beneficial to the world, particularly to these Colonies. A ship must be careful in making the island, as the strong westerly winds prevail, not to run past the settlement, for in falling to leeward the boats of the settlers have hard work to get back again; on the North-side of the island the white cottages are soon distinguished; a vessel may stand in with a working breeze as close as she pleases, and if it is possible to get off, a boat will soon be alongside, when, if the Captain is anxious to anchor, the set-

if the Captain is anxious to anchor, the settlers will direct him to the most eligible situation. But, Sir, as this notice is written to induce Captains to call, it is equally intended to warn passengers from loitering on shore, for the weather among these islands is too fluctuating to trust to, and God forbid that others should suffer similar inconveniences as those which have befallen me; but in spite of the mortification I experienced on that island, it will be a long time before the kind treatment of Mr. Glass and his friend is forgotten by yours, &c.

New-town, Feb. 12, 1825. AUGUSTUS EARLE.

ANEXO - B

PUBLIC DINNER.

The Meeting of the Free Inhabitants, which was notified by public advertisement in the last Paper, in reference to the Dinner to be given by the COLONISTS to His Excellency Sir THOMAS BASSANNE, took place on Friday forenoon. D'Arcy Wentworth, Esq. and Messrs. W. G. Wentworth, Raine, Hall, Lord, Cooper, Robertson, Levey, Pritchett, Underwood, Pitman, Hutchinson, Martin, Wilshire, Parker, Black, Hindson, Blaxland, jun. Robson, &c. &c. &c. were present on the occasion. The Meeting was respectable, though it could not be called numerous, as there were two other Meetings convened the same forenoon. Thomas Raine, Esq. was called to the chair; and as the result of the day's proceedings appear in our front page, we shall be very brief in our remarks. Mr. E. S. Hall commenced the business, and, in the course of his prefatory address, suggested the propriety of not having some high Civil Officer as the President, as hitherto the custom on these occasions, but of selecting some wealthy Commoner from among the body of the People---one that was respected and of ancient stamp, and whose influence was extensively acknowledged---for which reasons, among many others, he proposed that D'Arcy Wentworth, Esq. be respectfully solicited to occupy that honourable post on the distinguished occasion, which was immediately carried by the unanimous voice of the Assembly. Mr. Wentworth, however, endeavoured to evade this honour upon the ground of ill health, and consequent inability to encounter the arduousness of the Presidency; but, as he was promised that he should be efficiently supported, and the Gentlemen resisting every objection started, Mr. Wentworth saw that an acquiescence in the Public wish would alone be esteemed grateful, and very properly expressed his willingness to oblige the Colonists. It was also suggested by Mr. Hall, that the Vice President should be a Gentleman thoroughly conversant with the duties of that office, and one who could discharge its responsibility with some degree of extra skill upon so important an occasion; and upon these grounds it was moved, seconded, and carried, as he had shewn himself friendly to the interests of the Colonists, that Dr. Wardell be nominated the Vice President of the Dinner. The Stewards were then elected, and the Dinner unanimously voted to be given at Nash's Parramatta, who has received instructions to pre-

Farranatta, who has received instructions to prepare such an entertainment as will no doubt render his Lun celebrated for years to come.

We have little fear that the tickets, which will be ready for delivery on Tuesday, will soon be bespoken, and that the Dinner-party while it will be numerous, will also be respectable. We understand that all the principal Civil, Military, and Naval Officers (Heads of Departments) will be invited as Guests to meet His Excellency on this distinguished occasion.

Mr. Earle, the Artist, is engaged to decorate the dining room, which will exhibit that Gentleman's talents in a more conspicuous light than probably they have yet been viewed in this "infant Empire," to which he has already proved no invaluable acquisition. We feel sorry, however, that the time is limited for the display of his powers.

The Bands of both Regiments will be applied for, and we have no hesitation in saying, that their powerful aid to impart animation to the Assembly, and contribute to the fascination of the evening, will be promptly imparted.

With no small degree of astonishment it has been intimated to us, that we stand impugned, by a few individuals, with the crime of *inconsistency*, which is alleged to have developed itself in our following up that line of policy, to which we have ever considered it our duty firmly to adhere. We have no intention to engross the mind of the Public with the discussion of a subject which can only involve ourselves personally, though at the same time inattention to such an imputation is calculated to bring down contempt on those professions of sincerity, and good intention, which are uniformly made; and under this impression we think it necessary, *unhesitatingly*, to deny the charge. We can and do therefore challenge any one in this Colony, and especially that class of individuals towards whom it is has been impotently urged our inconsistency was most conspicuous, to come forward and substantiate any such charge, at any period; and we will undertake, in the face of the Public, under the penalty of the heaviest indignation, successfully to remove any such unfounded imputation; one raised merely with the view of injuring us, without rendering the least possible advantage to any creature. Let those who may be inclined to discredit this unequivocal declaration, read our Journal even for years back, and it will clearly appear that in our *public course* we have followed one

pear that in our *public course* we have followed *one path*, to which we have invariably adhered, so far as circumstances would admit; and such is a principle that is coeval with, and permanent as, our Journal. Let the Journals of the day be perused, and we invite any one to point out where we have abandoned the cause of the Public, and wherein the silly charge of inconsistency is comprised? We say it is false---and the Colonists must, in common justice to that Paper which supports their real interests, unanimously pronounce it void of foundation! It is granted, that we might have shewn less boldness than recently has been the case, but then that is easily to be accounted for, from the circumstances of not being favoured with that opportunity which has lately been afforded for unrestrained discussion, to which no limits are affixed, save those of libel, without the benefit of Jury!! It is with regret we have to make the observation, that had it not been for the deprivation of the Trial by Jury, that degree of boldness which is deprecated by some, whilst almost universally admired, would have been nothing in comparison to those potent arguments which might have been hazarded in defence and in support of that line of policy to which we are affianced, as well by duty as by principle. In the opinion of every enlightened mind, it is basely ungenerous to visit the honest and wealthy Colonist with unmerited opprobrium; but how much more dastardly and cruel is that man who professes to be a Briton, and a Christian, that will visit the sins of the fathers upon the children? We lament to say there are such characters in our Community, but their number is providentially very confined. What shall we say of such men? The whole vocabulary might be diligently searched, and not a term sufficiently despicable and appropriate could be discovered. It is rather unfortunate for these monsters that they are known, as it will be the duty of all, to whom their detested names are familiar, carefully to hand them down to posterity, as awful monuments of the most ~~obscure~~ depravity.

With considerable pain we have lately heard most unpleasant rumours (which have since been incontrovertibly confirmed) that are extremely prejudicial to the reputation of a certain Gentleman, of some wealth and influence in the Colony, though we think the latter must be prostrate fall. It appears that this said Gentleman has been ~~indulged~~

pears that this said Gentleman has been misrep-
resenting the domestic state, and attempting to blast
the peace, of a very amiable and respectable family
in town---one of rank too. We are quite at a loss
to account for this *condescension* on the part of an
individual who could assign no possible reason for
so unjustifiable an act of gross inhumanity! The
man, that would attack female excellence, by the
dialotic art of calumination, is an accuser of the
worst description, and one who must be declared
universally unfit to move in any thing like respect-
able society. The secret shafts of malevolence have
been huried at the breasts of those in this South
Wales, who, we feel assured, have no desire to
interrupt the social harmony, or blight the domestic
felicity, of their fellow-Colonists. Nevertheless
our utmost exertions to extirpate the monster *Ca-
lumny* from our shores; yet we have had presented
to us ocular demonstration that the *monster* still
resides in the Colony. The authors of misrep-
sentation---of black falsehood we mean---should
remember the awful predicament in which they
must be placed when the truth becomes necessarily
elicited, since in that case they must inevitably
sink in the public estimation---to rise no more!
Pray what reparation is that to the members of an
injured family, when an individual, after attempting
to destroy their character in the world, shelters
himself from the vengeance of the law of honour,
and the consequences of legal visitation, under a
close-fisted and abject apo'logy? Has the criminal
a right, after plunging his dagger in your breast, to
turn round and express his sorrow for his malignant
act? Yes! the aggrieved, the injured may forgive,
but the world will never forget the attempted assas-
sination! We look upon the villain, who may be
lurking at some corner of the street, to impinge
his deadly weapon into the heart of an unsuspecting
and defenceless victim, a very saint---an angel of
light---when compared with the base wretch who
violates that which is more precious than life it-
self---the spotless reputation of those to whom he
once held out the hand of seeming friendship!

From a particular occurrence, of very recent
date, we are led to believe that the day is not
far distant when all *party-distinctions* in this Co-
lony, except that necessary one which distinguishes
the free from the bond in every Country, will en-
tirely be entombed in oblivion. We think it not
prudent, in the present state of Colonial society,
either to advert immediately to the event itself,

either to advert immediately to the event itself, or to make any allusion to the illustrious Individual who has openly and nobly set his broad seal to the destruction of that distinction which the Governors have laboured to accomplish. In the proper season it will be our duty to eternalize the Names of other enlightened Men, who, exclusively of MACQUARIE and BRISBANE, are equally entitled to the admiration and esteem of their fellow-Colonists; but, while we live, NO MAN OF FEELING shall dis-

---000000---

From pretty correct sources we have been given to understand, that the New Coinage, which is almost hourly expected, will not do away with our present current medium, though it must nevertheless be considerably lessened in the circulation. It appears that there will be still two kinds of payment kept up in the Government establishments, namely, that which will be paid in the form of the New Coinage; and that as at present proceeding from the Colonial Treasury--dollars, or four shillings and four-pence, and at five shillings.

By the Triton one copy of the *Colonial Times*, of the 14th instant, has reached us. There is not a single article of interest in the whole paper--not one; except it be the following scrap, which appears in the shape of an advertisement:--

"Promissory notes, for the sum of one shilling, sixpence, and three-pence each, to be always had at the Times Office, in small or large quantities, at 2s. 6d. per 100!!!" Are these *their* Bank notes?

Major Kirkwood, of the 40th, has succeeded Captain Cotton, of the 3d Regt. (Buff), in the Engineer Department in the sister Colony.

We regret to observe that dissolutions of partnership are by no means unfrequent in Tasmania.

The St. Michael, Capt. Beveridge, with passengers and merchandise, sailed from Hobart Town for this port direct, on the 14th instant; and doubtless has been prevented from reaching her destination owing to the prevalence of strong contrary winds.

The Mountaineer had not arrived. We are, however, looking anxiously for arrivals from England every hour.

On Tuesday evening last, a man named Newberry, a stonemason, residing in Cambridge-street, on the Rocks, was severely stabbed in the temple by a woman with whom he had cohabited, named Catherine Martin. The most powerful styptics, which were applied by Dr. Blaud, to whose house the unfortunate man was conveyed, were unavailing for several hours to prevent the effusion of blood. The woman has been fully committed for trial.

SPORTING INTELLIGENCE. On Monday

SPORTING INTELLIGENCE... On Monday last a match of twice round the Course, for £20 a-side, was decided on the Race-course on the South-head road, between Old Melcham, a horse 17 years old, formerly the property of Edward Riley, Esq. and a beautiful bay mare, 4 years old, the property of Mr. Turner, of Sydney. Old Melcham was allowed odds of 240 yards in starting, and won the race in true style, and with the utmost ease, by leaving his competitor nearly the same distance behind at coming in as when he had set off.

EARTHQUAKE IN SANTA MAURA.—The following is an extract of a letter from Santa Maura, dated 24th January:—"The city of Santa Maura (in the Ionian Islands), and several villages in the island of Leucadi, have just been destroyed by an earthquake, which took place on the 19th of this month, between eleven o'clock and noon. The only house left standing in the town is that of the amiable M. Zambelly, President of the Tribunal. All the other buildings have been so destroyed that they can neither be repaired nor be made to serve as a temporary shelter to the unfortunate inhabitants, of whom twenty-four have been buried in the city ruins, thirty four in the villages, and by far a greater number dangerously wounded. Immediately after the shock, an excessive shower of rain, which still continues, has completed the misery of the inhabitants, making them more sensible of their want of food and shelter, and in the perfect loss of their goods and provisions which they might have saved from the rubbish. The picture of desolation which the unfortunate country presents, is inexpressible, and no human being can view it with a dry eye. The island of Perona has also seriously suffered. This earthquake has only been felt near the coast.

ANEXO - C

ON THE
State of the Fine Arts
IN NEW SOUTH WALES.

TO THE EDITOR OF THE SYDNEY GAZETTE.

SIR,

FROM a perusal of some recent English and Scots newspapers, we are glad to perceive, that this Colony is drawing the attention of the inhabitants of the Mother Country more forcibly to it every revolving year. Many circumstances tend to produce this effect. Our commercial relations are upon the increase; and the indisputable fact, that not long ago forty square rigged vessels lay at one time in our harbour, is a proof that the Colony is qualified to furnish a respectable profit to so many "wanderers o'er the vasty deep," is not undeserving of all the attention the members of the Home Government can bestow upon it. The yearly transportation of from three to four thousand males and females; the residence of three regiments amongst us; and the interest taken in their welfare by fathers, mothers, brothers, sisters, and cousins, to the tenth generation, gives importance to every statement made respecting its population or its products. The scientific observations made by Sir Thomas Brisbane, Mr. James Dunlop, Mr. Carl Rumker, Captain King, Mr. Cunningham, and the French and Russian naturalists, and the expectations formed from the long residence of our scientific Colonial Secretary, have tended to increase, or keep alive, the interest excited regarding every thing connected with New South Wales.

These circumstances have been heightened in their influence by a very powerful source of attraction, at present operating in the principal towns in Britain, the "Panorama of Sydney," painted by Mr. Earle, and the beautiful lithographic sketches and paintings in various parts of the Colony, produced by the graphic pencil of the same distinguished artist. You

graphic pencil of the same distinguished artist. You have inserted, in your valuable Journal, several notices regarding these productions; but as you have never taken any notice of the collection of pictures formed by Mr. Earle while resident in the Colony, and which, though on a small scale, formed the first picture gallery ever presented for the inspection of our young Colonists, you may, perhaps, in the absence of a more appropriate means of communication, permit me to make a few observations on the state of this branch of the fine arts, and to furnish you with a list of the paintings of which it was composed, as interesting matters of Colonial history.

The idea of fine arts in New South Wales may excite surprise in those not acquainted with the merits of the case; and some may suppose, that we who talk of fine arts are in the habit of indulging in that favourite figure of speech not found in the "Philosophy of Rhetoric," the "Bounce of a Botany Bay swell." The fine arts may seem a misnomer for foul arts, when applied to this Colony. Nevertheless, it gives us pleasure to undeceive the patrons of so preposterous a sentiment. Forty years is a period in which Britons can work wonders. The Muses and Graces are not inimical to our southern climes; and we have no doubt that they will take up their residence amongst us, and that the "*Lucus et ara Dianæ*," will also be established in this our adopted Country.

It is not our intention to bring to your recollection the beautiful drawings made in an early period of the Colony by the indefatigable Dr. White, and which engaged the benefit of the delicate Burin of Angelica Kauffman; nor is it necessary to remind your readers of the beautiful and interesting drawings of Colonial scenery made by Westall, in his professional capacity, with Captain Flinders; nor of those published by Captain Wallis. These paved the way for the spirited productions of Mr. Earle, and subsequently of Mr. Carmichael, both of which have been engraved with considerable success. The late Mr. Lewin was for many years our Apelles.

nat
cter
ting
ion,
sion
oc-
sa-
nce,
de-

late Mr. Lewin was for many years our Apelles. His views in New South Wales have the merit of accuracy; but the Sydney of 1817 can scarcely be recognised in the Sydney of 1829. The coarse daubs in Collins' New South Wales merely indicate that there were huts and houses around Sydney cove, and that a mill or two were perched on windmill hill; but they give no idea whatever of the present state of this flourishing settlement.

Your readers must be aware that there are several very good painters and engravers in Sydney, and that bank plates, shop bills, silver plate arms, lettering, cards, &c. and all that is technically named job work may be executed here with as much beauty and accuracy as in any provincial town in Britain. One of the oldest teachers of the pleasing art of painting was a pupil of Sir Joshua Reynolds, and has transferred to the canvass the charms of not a few of our young scions of Colonial growth. A gentleman well acquainted with the art, and whose talents were more than once called into exercise to gratify Mrs. M'Quarie, a true patroness of the arts, has forsworn the pencil and pallet, and cleaves to the brush hook rather than the brush. The arrival of Mr. Earle, a professional painter, gave a fresh impulse to the public taste, and a direction to its energies which we trust will not be lost upon us, but will render it fashionable to patronise the arts and their meritorious professors. Besides the paintings executed for private individuals, his lithographic press threw off many fine specimens of Colonial art, embellished with great taste and judgment, though much inferior to the splendid specimens that have issued from the presses of London and Paris. With great liberality, he collected his private pictures, and devoted an apartment for the purposes of a picture gallery, which was much visited by the youths of the Colony, and must have had considerable in-

On
h
P
&c.
Ley
crat
silk
chie
dret
Ge
oth
var
tion

T
stre
Ho

of the Colony, and must have had considerable influence in promoting good taste amongst the rising generation. A portrait of General Darling was engraved in copper, under his inspection, which is allowed to be a most striking likeness. Mr. Earle's representations also of romantic scenery in Tristan D'Acuuba, where he resided nine months with Governor Glass, were much admired here, as they partook of the manner of Wilkie, and had something congenial to colonial taste in their character and execution. When Sir Thomas Brisbane dined with the Emancipists, Mr. Earle painted for them a transparency, representing Diogenes with a lanthorn in his hand, searching through "this vassal worlde for an honest man, and at length finding one in the person of Sir Thomas. The representation was too childish to have been the offspring of Mr. Earle's refined taste, though it may of his sportive fancy. But even the execution of it was not worthy of him in consequence, perhaps, of the hurried manuer in which it was got up. It bore no resemblance to a great philosopher and honest man: Sir Thomas's infant daughter screamed with horror when told that the "the honest man" was her father. It seemed rather a caricature representation of an honest guardian of the hours, in the height of his zeal to preserve the peace, clapping his lanthorn to the face of a drunken pickpocket.

In these respects, therefore, it must be admitted that Mr. Earle had considerable influence in keeping alive the public taste of the Colony. To this was subsequently added another cause, in alluding to which, we trust, we shall not be accused of saying more, though we justly may, of saying less than the truth. While his Excellency General Darling discountenanced peculation and oppression, the besetting sins of the Colony in all ranks, his inestimable family, without the least parade, did much to foster and fan the flame of pure taste. Mrs. Darling draws with great beauty and effect; and is besides deeply skilled in the minutive of architectural embellishment. Three premiums were offered some

wh
fro
wit
Car
me

D
BU
W

T
Su
ex
Co
tha
at
ha
the
tra

St
fre
du

Sy

R
th
wi
48

dehnsment. Three premiums were offered some time ago for plans of a new Government-house to be erected in Sydney, and in the midst of much competition that of Mrs. Darling was approved as most commodious, most classical in the exterior, and least expensive to the Colony. Colonel Dumaresq sketches with great beauty in black lead and Indian ink; while Captain Dumaresq is well versed in the drawing of working models, &c, for the Engineering department which he has lately quitted. These and other causes have operated with great effect in enlightening the mind and improving the taste of the community. We leave it to any man of common candour to say whether within the last three years there has not been a decided improvement in the exterior of the buildings erected during that period, and in the ornamental decorations of our new public structures. "Show me," said a critic, "the knocker on a man's door, or the letters on his brass plate, if selected by himself, and I will tell you his taste." If such improvements have taken place amongst us, all we demand is, "to give honor to whom honor is due."

Mr. Earle, to whom we now return, has acquired considerable distinction as a portrait painter. In his portraits, the contour and general resemblance of features are certainly well preserved; but we cannot help thinking that the colouring is sometimes sombre and heavy. In his own portrait, which is a surprising likeness, this has been avoided. It is admirably correct, and presents the spectator with a full view of the fire of genius that animates the countenance of the original. But in many other portraits painted by him, there is a deadness and rawness that make you think the portrait is a patch-work daubing, the colours being laid on at random with a tar brush. From this charge we must except the fine full length (as well as the small portrait) of Sir Thomas Brisbane, which has the merit of correctness in drawing in a surprising degree. It is a perfect resemblance of the amiable original, and cannot but strike an experienced eye as a most elaborate and highly wrought picture. It is not

elaborate and highly wrought picture. It is not moulded indeed in the school of Vandyke, but the Colony may be proud of it as a genuine colonial production of the first class.

The humble effort made by Mr. Earle to present to the Colonists a small collection of paintings as a nucleus for a larger, was an attempt worthy of every degree of praise, even though it is no longer in existence. It served for a time to recal the noble picture galleries in the mother country, endowed by Government, or the wealth of private individuals, and had it been permanent, might have preserved the public taste from the risk of torpor, or of falling back into barbarism. We are sure your readers will ask no apology for presenting them with a list of the pictures that adorned the first miniature gallery in their adopted country. They will thus see how much a man of talent and industry may do by his individual exertions for the public interest, in subserviency to his own, and that to whatever clime Britons penetrate, they carry their national vigour, activity, and attainments along with them. Had any man, sixty years ago, declared to Captain Cook or Sir Joseph Banks, that such a collection of paintings should be exhibited in this place, in less than half a century after a Colony was founded, and that, too in the midst of European luxuries and British institutions, they would have called in question the soundness of his intellect, for indulging in the supposition of its possibility.

Yours faithfully,

A. B. | e

Marramatta, July, 1829.

(To be concluded in our next.)

ON THE
State of the Fine Arts
 IN NEW SOUTH WALES.

(Continued from our last.)

TO THE EDITOR OF THE SYDNEY GAZETTE.
 Sir,

Before we proceed to make any observations on the pictures in Mr. Earle's gallery, we beg to state that we do not wish to be supposed that we insert all the pictures that Mr. Earle painted for our wealthy Colonists. His gallery, during its continuance, may have presented, at different times, a greater variety and a more varied assortment of pictures and prints. We give the names of those that appeared to us the most interesting. And as the observations that accompany them were made, for the most part, at the time they were inspected, they claim the merit of candour, if they should not be entitled to the praise of superior discernment.

No. 1. *Bungarie*, chief of the Broken Bay tribe of blacks, in his usual dress, a blue saratout, cocked hat, and brass plate on his breast. A print has been published from this painting. The general resemblance is most striking, and the attitude such as *Bungarie* assumes in accosting a stranger. It always seems to us, however, to be too stiff; the arms appearing to be fixed to the body with glue, and a four inch spike.

2. A small portrait of Sir Thomas Brisbane, our late Governor. The features of Sir THOMAS are finely contrasted with the bold soldier like appearance of General DARLING, represented in number three.

3. A small portrait of His Excellency Lieutenant General Ralph DARLING, Governor of New South Wales. The engraving formerly mentioned was taken from this picture, and is allowed to be a striking likeness. It was executed as a frontispiece for Mr. HOWE'S Australian Almanack, for 1827; and so scrupulous was he of ushering into the world a print that did not bear a correct resemblance of our worthy Chief, that he threw aside the first plate which sustained a blemish, when nearly completed, and the artist (Edgar) proceeded to execute his work afresh.

4. Two portraits of Gentlemen. This picture was of a small size, and was not particularly interesting.

5. A five half length, in large size, of Mrs. BRAYLAND. The picture had been to the East Indies and back, and suffered considerably from the heat of an inter tropical climate. The painter had done all justice to the fine original. The drapery had been tarnished, but had been well executed. We are not certain whether this picture was painted by Mr. EARLE, but it formed a prominent object in his gallery.

6. Major General Sir THOMAS BRESHAKE K. C. B. larger than life, a very fine picture, and capital likeness. It presents a front view of Sir THOMAS in a general's uniform, with the Order of the Bath. His right hand rests on a table, the perspective of which

right hand rests on a table, the perspective of which is admirably kept. In the back ground is a quantity of flowing drapery, and in the left corner of the picture are globes, telescopes, &c. indicating the favourite pursuits of Sir THOMAS. Some may think that the dark colour of the curtains behind, and the blue colour of Sir THOMAS' raiment in the foreground, do not preserve so good a contrast as a full regime tal dress would have done with different accompaniments. It is certain, that a broad mass of glaring red would have had a more imposing effect; but as a house picture this will gain on good taste the oftener it is examined; while, on the other hand, a mass of red would have dazzled without pleasing, and fatigued the eye in the course of even a very cursory inspection. This painting was executed for the Civil Officers under Sir THOMAS' administration, and has, we believe, been placed in government-house.

7. *A view of Newcastle*, with natives around a fire. The outline of the natives is correct in drawing and design. Small legs, huge heads, bushy hair, matted together, flat noses, prominent lips, and naked bodies, mark the aboriginal face of the Colony. They are seated round a fire on which is roasting some fish recently caught, or the flesh of the kangaroo.

8. *A view of Newcastle*, and the scenery around it, with accompaniments somewhat different from those in the former picture. In these the proportion of parts is admirably kept, though the figures themselves are on a small scale.

9. *View of Macquarie Light house* on the South Head of Port Jackson. This was a small but elegant representation of a very interesting object, seen thirty miles at sea by every ship entering the port. A lithographic print has been made from this picture. As this is the most southerly light-house in the world, it derives an importance from that circumstance, which is well supported by the admirable scenery of a bold and rugged description behind it. The immense view over the "patent highway to England" (the sea), is as well expressed as lines and light and shade can accomplish that end. We wish the Government of the Mother Country would do what Mr. EARLE is doing on his own account, encourage artists of merit to take connected and detached views of Colonial scenery, and particularly of towns and villages, that the British public might be able to form some definite conception of the local circumstances connected with them, when they become subjects of discussion. A gallery in London with a varied collection of such views, from the East, West, and South, would constitute a pleasing sort of instruction, and fill up a vacuum in our public institutions, much to be deplored, and severely felt.

10. *The Artist perplexed*. This picture represented a country painter seated before his canvass,

ented a country painter seated before his canvass, his pallet over his thumb, his pencil in his hand, his eye in a fine phrenzy rolling, and ready to take the likeness of a jolly matron. A wag at one side contrives to make such grimaces as unsettle the gravity of the fair. Apelles looks and sighs unutterable things, finds his conceptions in confusion, and though he plunges to the "deepest depths profound" of fancy, he finds in a representation of the "alma conjux" portrayed on the "pia mater." The lady and wag are well executed in the manner of Wilkie, and are a step above the vulgarisms of Terniers, Ostade, and Gerard Douro; but the bystanders tell nothing in their countenances. In Wogarth and Wilkie the minutest details of the episodic personages are as oppressive as the principal acts and leading figures. We are inclined to think this picture is still in the Colony. The small picture of Sir THOMAS BRISBANE mentioned above is still in the possession of Mr. ROBERTSON, Sydney.

11. *Government House at Tristan D'Acunha.* This was the common name for the hut in which Glass, the seal fisher, resided with his family. The picture is neat and tasteful, but is more valuable on account of the scenery of this solitary island than as the residence of a Governor, whose subjects were seals, whom he found it expedient, regardless of the social compact, to make the objects of his daily bread.

12. *Governor Glass and Associates at Dinner in Government house, Tristan D'Acunha.* This picture presented the inside of the house, and is valuable for exhibiting exact portraits of the personages, and amongst others of Mr. EARLE, the painter. It is true to nature. The guests are seated at table, which is covered with a white cloth, on which are the usual paraphernalia of a seal-fisher's dinner. It is quite English in its character and accompaniments. A woman is employed in serving out the materials that constitute the repast. The subject is interesting, as an exhibition of manners in a rude solitary state of existence, where the prospect of gain induces the hardy Briton to undergo every danger.

13. *Killing Penguins.* These animals abound on the shores of Tristan D'Acunha. Death is their fate wherever the hardy fisher can meet with them. The rude scenery, as well as the hazardous employment of the residents of that island, are beautifully exhibited in this and the following picture.

14. *Killing Sea Elephants.* This is an employment familiar to many of our Colonists. The huge sweltering animal is seen resting on the shore, while the hunter plunges a spear into his body, and the creature seems about to fall dead on the rock.

15. *Portrait of a Native of New Zealand.* This picture presented a fine figure of one of the savages of that island, the most determined, warlike, and vindictive of all the tribes of the human race in the South Seas. Their features are bold, manly, and commanding; their pace majestic and solemn; their strength inconceivably great. Mr. EARLE subsequently visited New Zealand, for the purpose of taking panoramic views of that interesting island.

16. *Portrait of a Tongataboo Chief.* This presented a very different aspect from the former picture. It shows a more refined cast of feature, less of the boldness of natural courage, more of the craft

sure. It shows a more refined cast of feature, less of the boldness of natural courage, more of the craft of disguised art. His cloak was wrapped round him, his eye was motionless and watchful, his mouth closed and cunning.

17. *Natives of New South Wales selling Fish to a Ship's Crew.* This fine small picture, which, we trust, was not permitted to leave the Colony, conveyed a very natural representation of the aborigines in their native coal black jerkin. The tar who is handing up the fish smiles at the naked savage, and shows other symptoms of surprise, to his mess-mates, on deck. The ship, seamen, and natives, in the fore-ground, are well grouped.

18. *Portrait of Mr. Lawson.*—This gentleman is represented standing near a favourite charger which he is about to mount. In taking a hasty view of the picture, we were led to suspect that it was defective in the perspective. This might have been occasioned by the imperfect light in which it was viewed.

19. *Portrait of Mr. Underwood.*

20. *Portrait of Mrs. Underwood and Child.*—Both of these were good family pictures.

21. *Portrait of Mr. James Dunlop, assistant Astronomer to Sir Thomas Brisbane.*—This was painted by Mr. Earle as a "chief d'œuvre" for his friend Mr. Dunlop, before he left the Colony. It bore a striking likeness to the original, but conveyed an inadequate idea of that singular expression and combination of perseverance and activity in the countenance of that gentleman.

22. *Portrait of Mr. Earle, by himself.*—This presented a most uncommon likeness of the painter, under all the disadvantages of reflection from a looking glass and inverted position. It conveyed to the mind of the spectator a lively conception of that active energy that distinguishes Mr. Earle from the mere brute herd of professional and amateur artists.

23. *Portrait of John Machness, Esq. Sheriff of New South Wales.*—This picture was much admired as a most astonishing likeness of the original. The same may be said of the next picture.

24. *Portrait of Dr. Robert Townson.*—The round placid features of this gentleman formed a fine subject for the painter. We are surprised that none acquainted with Dr. Townson has favoured your readers with a Biographical sketch of his life. His travels through Hungary were long referred to as a standard work. His Latin Essays on the Physiology of Reptiles, published at Vienna and Gottengen, are still referred to by writers on natural history, as ingenious and useful publications, elucidating a subject very little attended to, or nearly forgotten in the frivolous desire to find out external marks, by which to reduce reptiles under genera and species. The first of these published in 1794 at Gottengen was entitled "De Amphibus," the second was published in 1796 at Vienna, and was entitled "Observationes Physiologicae de Respiratione Amphibium." It is a pity a naturalist of his standing should sink into the grave without some memoir to mark the path of study in which he trod, and to encourage the rising generation to follow the same path unattended by his eccentricities.

25. *Views of Surry in Tristan D'Acunha.*

unattended by his eccentricities.

25. *Views of Survey in Tristan D'Acunha*— These as may be easily supposed are of the most romantic character. The peak splintered summits and huge rocks of the island are well expressed, but would have more effect were the picture larger in size.

26. An engraving of a large size, representing the *Entombment of Christ*, by Di Trich.

27. A fine engraving, in a superior style, of the celebrated *Roman Emperor, Trajan*.

28. *Solitude*. This was an ideal piece, representing a view near the sea shore, of calm and interesting natural scenery, the sky serene, and the sea as smooth as glass.

29. *An ideal view of a huge perforated rock*, in the foreground, with the sea at a distance. The beauty of this picture depended on the strong light and shade forming a contrast, and seemed as if one were contemplating beautiful scenery from the window of a darkened chamber.

30. *Portrait of Paymaster Coulson*, of the third Regiment of Infantry, who died here in 1826.

31. *Newtown, near Hobart Town, Van Diemen's Land*. This place is situated on the banks of the Derwent, three miles above Hobart Town. This will furnish to Englishmen, if it is taken to England, a pleasing conception of the peaceful and romantic scenery of the sister island. Wellington Mount rears its cloud-capt summit at a short distance behind, while the cottages and counting-houses near its base, give that rural cast to the whole, that calls up the hills and valleys of Britain, whose beauties have been the theme of our poets, and gladdened the heart of the moralist with rapture and joy.

These constituted the bulk of the pictures in the collection of Mr. Earle, which were at all times accessible to the public. There were many others of inferior value, or duplicates of those we have described. The attempt was worthy of praise, and old though we are, we do not despair to see the day when a miniature gallery shall be got up for a period of the season, by the spontaneous contributions of opulent proprietors, possessed of pictures or engravings of value, which they may be disposed to place for a time in some public depository for general and public inspection. It would be an interesting source of enjoyment to the man of taste, as well as to him possessed of its elements, but devoid of its details.

We have entered more at length into this subject than we intended to do. We are sure the gleanings of the vintage are not contemned in your sight, when connected with colonial feelings and interests. Even the sour grapes can afford some pleasure to you and your intelligent readers, when unaccompanied by the bitter potion of polemics and distorted politics. Every man of sense must admit the subject is interesting, and must regret there was not public spirit enough in the Colony to secure the paintings we

enough in the Colony to secure the paintings we have described, and others that might have been obtained, to form the basis of a larger collection. In all common cases the understanding will improve of itself, by repeated experience, but the taste of the community must be directed to a proper and legitimate end, to become useful in life; when neglected, it becomes a hot bed of noxious weeds, in which all the vices are fostered in perfection, when directed aright, it becomes the most powerful of all agents employed to humanise the affections.

Ingenus didicisse fideliter artes
Emollit mores nec sinit esse ferus.

Yours faithfully,

A. B.

Marramatta, July, 1849.

ANEXO - D

se: porém engolia inteiros os que lhe offereciam. Eu dei-lhe em varias occasiões bananas, e goyabas, mas nunca fez caso destes fructos, nem os comia, apesar de lhes dar muitas voltas com o bico. Finalmente observei que sem distincção, e avidamente agarrava quanto se lhe offerecia; mas rejeitando o que não era do seu gosto, nunca mais lhe tocava.»

O calão de Malabar é menor que o antecedente, rasteja pelo tamanho d'um corvo. Abunda muito della a ilha de Ceilão, onde os habitantes os criam nas casas, para lhes servirem de gatos, dando caça aos ratos, no que são mais espertos do que os maiores. Quando estão bravios andam nos grandes bosques; empoleiram-se nas mais altas arvores, e com preferencia nos ramos secos: aninham nas tocas dos troncos carunchosos, e fazem uma postura de quatro ovos d'um branco sujo. Muitas vezes estragam a ponta do bico, que é fragil, pelo costume, que têm, d'espicaçar os ramos das arvores para lhe levantar a casca, e descobrir os vermes, e larvas das borboletas.

Parece, diz Sonnini, que os calãos em geral não são frugívoros, pelo menos no estado de liberdade, e que são verdadeiras aves de rapina. Até se alimentam de carniças.

Todavia, em a sua viagem ás ilhas de Timor, Rakwak, &c. — MM. Quoy e Gaimard acharam calãos pousados em cima de arvores altas, sobre tudo em cima das muscadeiras, ou arvores que dão a noz-nuscada; cujos fructos engolem inteiros, e lhes dão excellente gosto á carne.

Esta ave pôde ser um exemplo do quanto influem as localidades nos habitos dos animaes. Na Asia, rodeada de fructos, aproveita este alimento: e nos desertos d'Africa nutre-se da carniça dos cadaveres, e segue de longe os caçadores para aproveitar as entranhas da caça grossa, que aquelles aviam mal a apanham.

Os calãos são tristes e taciturnos; tem vôo pesado, e dão-se a conhecer ao longe pelo estridor das azas, e o rangido das mandíbulas. Um que veio a París no tempo de Buffon morreu dentro de tres mezes, antes que findasse o verão. Talvez o clima frio da Europa lhes não convenha.

O SULTÃO REDACTOR.

A MAIOR parte das pessoas que isto lerem saberão por ventura que o Grão-Senhor dissolveu a corporação dos janisários, e disciplinou o seu exercito ao modo da Europa: saberão tambem que estuda com muito affincio a arte militar, que bebe vinho, e que usa do vestuario francez com grande garbo: mas o que provavelmente ignoram é que o Grão-Senhor é periodista.

Nada ha mais curioso do que a folha semanal intitulada *Tekvimi-Wekai*, ou *Quadro dos acontecimentos*, impressa em arabe e francez, redigida por pessoas da intimidade do sultão, e dirigida por elle. Quando o *Monitor Ottomano*, que assim se chama a parte franceza do periodico, appareceu a primeira vez (a 5 de Novembro de 1831), os turcos não queriam crer que desse gosto o ler a tal folha de papel, onde não havia nem gravuras, nem dourados. Embriagados de café e de fumo de tabaco apenas olhavam para ella de relance; e os mais ousados motejavam de Mahmud e do seu periodico. Mas o Grão-Senhor se vingou nobremente desta indifferença; teve a arte de fazer com que lhe lessem o *Tekvimi-Wekai* primeiramente com attenção, depois com furia, depois com phrenesi: eis como para isto se houve.

Todos os pachás foram convidados para subscreverem certo numero de exemplares em beneficio dos ha-

bitantes da sua provincia; afóra isso o texto ottomano que nem sempre corresponde ao francez, continha criticas tão mordazes, ou elogios tão lisongeiros aos principaes figurões do paiz, que estes tractaram de regular o seu procedimento segundo o espirito daquella publicação, entregando-se ora a uma descompassada alegria, ora a uma profunda tristeza, conforme o *Quadro dos Acontecimentos* se mostrava para com elles mais ou menos benevolo.

O sultão fez, além disso, com que esta gazeta se lesse em voz alta nos logares publicos, como nos cafés, gabinetes de leitura, &c.: os que sabiam ler tomavam a seu cuidado o servirem de interpretes entre os seus compatricios, e, por assim dizer, fallarem pela boca do sultão. Ainda hoje se faz muitas vezes esta leitura em voz alta: solemnidade que differe essencialmente do modo porque os ottomanos narram as fabelas e anedoctas, pois, quando se tracta disto, o narrador é muitas vezes interrompido pelas aclamações ou risadas da assemblea que o rodêa, mas, ao ler-se a gazeta a attenção é extrema. Só de espaço a espaço é o silencio interrompido pelos clamores de *Ins Allah* (se Deus quizer)! ou *Allah Kerim* (Deus é grande)!

Devemos tambem aqui dizer que o sultão admira Mr. O'Connell em enthusiasmo. Os mais revolucionarios discursos do agitador da Irlanda, são transcriptos no seu jornal com escrupulosa exacção; e quando haja algumas omissões, pôde-se ter por averiguado que são apenas de pedaços que só têm interesse local ou particular. Geralmente a escolha das passagens extrahidas dos jornaes estrangeiros é feita com discernimento e bom gosto.

É de notar o cuidado que o governo tem de excitar a curiosidade dos orientaes e de interessa-los nos negocios publicos. Tracta-se na folha official de todos os objectos que dizem respeito á organização do exercito, aos movimentos da armada, á noticia das batalhas, á administração civil, e aos acontecimentos das provincias. De tempos a tempos acha-se ahi o orçamento, no qual se especificam todas as rendas e despesas do estado. Na historia do imperio ottomano é inaudito o dar o soberano aos contribuintes contas do uso que faz dos rendimentos publicos. A industria, as artes e officios, os inventos uteis, a litteratura, e tudo o mais que pôde aproveitar, e ser de beneficio material ou intellectual ao povo, pareceu ao grande periodista de Constantinopola digno da sua sollicitude. Em fim o *Monitor Ottomano* é a expressão de um reformador prudente; é o verbo suave e energico de um propheta de boa fé, que lucha gloriosamente com as adversidades que lhe tem suscitado a fortuna.

A ILHA DE TRISTÃO DA CUNHA, E O SEU ROBINSON.

EM 1506, indo deste reino para a India Tristão da Cunha, com uma armada de quatorze vélas, descobriu, pelos 27.º 5' de latitude de S. e 15.º de longitude O., um grupo de tres ilhas, e deu o seu nome á principal, que do mar se reconhece a larga distancia por um elevado pico, que alguns viajantes não duvidaram de comparar ao de Tenerife, e que está sempre coberto de neves na cima, e é cercado de bosques até meia altura. A bahia fica ao noroeste da ilha, e esta tem quasi 50 milhas de circumferencia. Os hollandezes a visitaram em 1643, e os francezes em 1776. O capitão Patten, do navio americano *Industry*, foi o primeiro que residiu por algum tempo nestas ilhas, e as descreveu com exactidão. Esteve sete mezes em Tristão da Cunha, de Agosto de 1790 até Abril de 1791, occupado na caça das phocas. No fim deste tempo tinha

ajuntado 5:600 pelles para ir vender á China, e ao cabo de tres mezes tinha carregado de azeite uma embarcação. O capitão Patten acampára ao pé de duas cascatas d'agua limpida, que correm para o lado da bahia, cujos arredores são cheios de mattos, e de florestas. «As arvores (diz na sua relação) não crescem muito; mas bracejam, e formam amplas, e verdejantes copas. A especie mais abundante é uma, que se melha ao teixo na folha, e ao bordo na madeira!» Não achou quadrupedes, excepto algumas cabras, que alli deixaram varios navegantes, e estavam bravias. A ilha só era habitada por diversas castas d'aves. O terreno mostrava boas porções cultivaveis, e nem o menor vestigio havia de animaes venenosos. Desde aquella epocha tem sido mais frequentada, e por consequencia tem augmentado em generos. O capitão Colquhoun, do brigue americano Betsy, propagou alli as batatas, cebolas, e outras hortaliças. Quando arribou a esta bahia o capitão Heywood, em 1811, achou tres americanos, que estavam estabelecidos ha annos com o projecto de apanhar phocas para vender as pelles aos navios, que abordassem alli. Um destes aventureiros lembrou-se de publicar um edital declarando-se proprietario soberano da ilha. Em consequencia desta singular investidura arroteou 50 geiras de terra, e as semeou de varios productos, entrando tambem café e assucar. A sementeira vingou; mas apesar deste feliz resultado, talvez por falta de exportação, os colonos abandonaram a ilha, que foi depois occupada em nome do governo britannico por um destacamento enviado do Cabo de Boa-Esperança. O almirantado de Londres conservou-lhe guarnição até 1820, epocha em que mandaram recolher o destacamento, que se compunha de oito homens, e um cabo d'esquadra: este, que tinha arranjado uma fazenda na ilha, pediu que o deixassem ficar como dono, e possuidor em nome da Grã-Bertanha; e foi-lhe concedido. Em diversas occasiões, este novo Robinson tem feito serviços, quer aos navios precisados de refresco, quer a infelizes naufragos arrojados á ilha por tormentas, que são naquella paragem mui frequentes, e perigosas. Porém nenhuma aventura deste genero é tão romantica, e interessante, como a de um mancebo, artista inglez, de que tracta o roteiro inedito do *Astrolabio*; e é a seguinte.

«Pelos fins de 1824, M. Earle embarcou de passagem n'um pequeno navio inglez para Bengala. Como desenhador de prestimo, e compatriota, contava com a protecção do governador-geral, que tem a côrte de um principe.»

«Quando chegaram á altura de Tristão da Cunha a embarcação ia muito maltratada dos mares que tinha aguentado; e tão falta de lenha, e agua, que foi mister para refazer destas provisões demandar a ilha. M. Earle quiz acompanhar a gente que foi a terra. Munido do seu *album* queria tirar alguns desenhos das paizagens daquelle paiz bravo, onde nunca pintor algum pozera o pé. Deixou por tanto os marinheiros, e trepando por entre rochedos denegridos, descobriu profundas cavernas, transportou-se de um ponto de vista a outro, cada vez mais activo, e mais curioso, até que por fim chegando a uma solidão melancolica o assaltou subitamente involuntario temor; e um vago sentimento de desamparo lhe encubriu o coração. Alagado em suor frio, correndo quanto podia, vò a uma eminencia donde se avistava a praia e a enseada. Que desesperação! A praia, que ainda ha pouco reumbava com as vozes humanas, está deserta, e muda, e a enseada vazia. Nem lancha, nem navio: só descobria o mar, d'antes espalhado, e manso, e agora inquieto, e empolado, e ao longe, lá bem longe, a embarcação pequena combatida das vagas, e que pa-

recia com a sua bandeira ingleza, acenar, e dizer adeus ao infeliz que abandonava.»

«Por longo espaço permaneceu o mancebo como pregado, e immovel naquelle logar, com os olhos espantados, os cabellos arripiados, maldizendo a sua sorte, esconjurando o mar, e resignado a morrer. Mas pela tarde resolveu-se a procurar abrigo: e depois de vaguear um pouco, avistou (e com que assombro!) no declive de um outeiro uma cabana, construida á ingleza, com seu cercado de arbustos sylvestres. Raiou subito clarão d'esperança naquelle animo abatido. As bilhas de leite luziam expostas ao ar em um banco da banda de fóra da porta: um cão entrou a ladrar, e não tardou que apparecesse um homem que na lingua ingleza saudou o recém-chegado. Era um companheiro, era Glass, o cabo d'esquadra, proprietario e senhor da ilha de Tristão da Cunha, em nome de S. M. Britannica. Fallaram-se, explicaram mutuamente as suas qualidades, e abraçaram-se; por fim o donatario conduziu M. Earle a sua casa, onde logo appareceu uma mulher, e uma creança, complemento da colonia, e o artista attonito encontrou uma familia n'uma ilha, que reputava deserta.»

«Alli viveu por quatorze mezes bem tractado e alimentado. Os seus hospedes tinham-se habituado á vida solitaria, com que se davam bem. Alguns gados bem nutridos, que permutavam com os navios, quando era occasião, por chá e biscoito, um arranjo caseiro pobre, mas limpo, uma casinha bem tapada, e abrigada: eis-aqui todos os recursos da colonia. As noites eram compridas, e os serões tristes, mas o estrangeiro veio dar-lhes realce, e vida. Tinha elle o seu album, que não era pouco. Para compensar uma hospitalidade generosa, M. Earle ensinou a ler ao pequeno, e para lhe ensinar a escrever, sacrificou o verso das folhas do seu album.»

«Eu vi este precioso livro cheio de bellas vistas selvagens, porém magestosas, daquelle ilha singular. Dir-se-ia que a desesperação do pintor derramou em todas as scenas um particular colorido de terror. Esta collecção, de genero novo, captivava a attenção, e lhe davam não pequeno realce as garatujas informes do menino, escrevinhadas nas costas de tão excellentes desenhos.»

«M. Earle, na epocha em que me contou a sua aventura, ainda conservava penosa recordação do seu longo infortunio; fazia sempre da ilha uma pintura carregada, grave, e medonha, como de terra onde recopilára a natureza sua austera sublimidade. Narra-a com enthusiasmo as suas excursões perigosas por meio de um labyrintho de rochedos; as suas caçadas ás phocas, em que o cabo d'esquadra executava prodigios de destreza; a guerra mais facil, que faziam ambas ás tardas mergulheiras, quando á tarde estas aves singulares se ajuntavam como em conselho n'uma rocha insulada, e se deixavam matar ás bordoadas, immoveis e graves como senadores rontanos em suas cadeiras curúes. É provavel que por sua configuração estas palmipedes deixem de tomar o vôo á vista do perigo, e que a sua estupidez apparente nasça das pessimas disposições que têm para voar. Habitam sempre as regiões polares, e nunca vem a esta latitude senão empurradas por tormentas, ou fatigadas de lutar contra o vento. Então os caçadores, mettendo-se por entre as penedias, fazem boa feira dellas, desancando-as uma por uma até á ultima.»

«Finalmente, depois de quatorze mezes de degredo, arribou um navio a Tristão da Cunha; e M. Earle consegiu ser tomado a bordo, despedindo-se affectuosamente da hospitaleira colonia.»

Ha cousa de dez annos, já o cabo d'esquadra, Glass, regia paternalmente sete familias: e segun-

do as ultimas noticias mais colonos se lhe tem aggregado, e possuem abundante provimento de gados de toda a especie, e de aves caseiras, que vendem aos navios, assim como hortaliças, e legumes, ovos, e manteiga; tudo de tão boa qualidade como na Europa.



TRINDADE INDIA.

RELIGIÃO DOS INDIOS ORIENTAES.

ALLI estão das deidades as figuras
Esculpidas em páu, e em pedra fria
Varios de gestos, varios de figuras
A segundo o demonio lhe fingia

Um na cabeça cornos esculpidos,
Qual Jupiter Hamnon em Lybia estava;
Outro n'um corpo rostos tinha unidos,
Bem como o antigo Jano se pintava;
Outro com muitos braços divididos,
A Briareu parece que imitava;
Outro fronte canina tem de fóra,
Qual Anubis Memphítico se adora.

CAMÕES, Lns. Canto 7.^o Est. XLVII e XLVIII.

O Indostão, qual o tem feito nos ultimos tempos o dominio inglez, é o paiz do globo que encerra maior variedade de cultos, pois no meio dos dois indigenas, que são o brahismo e o buddismo, vivem alli em paz os sectarios do judaismo, do mahometismo, do magismo, do catholicismo, os manicheus, e os membros das igrejas grega, armenia, lutherana, e presbiteriana, assim como os das religiões de Confucio, e de Sinto.

O culto indiatico reconhece, como o nosso, um Ente supremo, eterno, e omnipotente, um espirito incomprehensivel creador de tudo o que existe, que é Para-Brama, associado com tres entes menos perfeitos do que elle, que, posto que distinctos, formam uma só pessoa, ou a trindade indiatica. Brama, Visnú, e Siva, que são as tres divindades que a compõem, ou os espiritos creador, conservador, e destruidor, correspon-

dem na linguagem methaphysica á *materia*, ao *espirito*, e ao *tempo*, e na da philosophia natural á *terra*, á *agua*, e ao *fogo*, de quem são os regedores. Outra semelhança que ha entre esta religião e a christã é a historia da rebelião de Messassur, que arrastou á revolta parte da milicia celeste, o que moveu Para-Brama a crear, a instancias da trindade divina, não só um mundo visivel, composto de 15 globos de purificação, no centro dos quaes existe o nosso, mas 89 fórmãs de corpos para habitação daquelles espiritos rebeldes. O espirito que durante a sua longa peregrinação por todos estes globos, se não houver tornado réu de nova desobediencia ou rebeldia, irá lograr a bemaventurança, alias será precipitado no ultimo, e condemnado a recommear a tarefa expiatoria.

Brama, a primeira pessoa da trindade asiatica, ou o espirito creador, tinha cinco cabeças antes de Verever, filho de Siva, lhe cortar uma: as quatro que lhe restam symbolisam as quatro partes do mundo, ou os quatro elementos dos philosophos antigos, e das suas quatro bocas saíram os quatro *Vedas*, principaes livros sagrados daquellas gentes, colligidos, e coordenados 1400 annos antes do nascimento de Christo, por Vyasa, celebre philosopho e poeta. De certas contestações entre Brama e Visnú resultou um conflicto, em que interveio o Ente supremo, e por este facto, Siva condemnou Brama a não ter templos particulares. Desde então, é este idolo sómente adorado nos pagodes dos outros. Os que não adoptam semelhante tradição, acham a razão deste procedimento na ingratição dos homens, que, consumado o acto da criação, cessam de depender de Brama, o qual não tem influencia immediata na conservação, e destruição da materia; porém o verdadeiro motivo disto, o *Veda* o declara, dando-nos ao mesmo tempo uma sublime idéa da di-

ANEXO - E

under the application of these remarks, so wonderful an exception would only confirm the rule ; while the failure of the same master in *Paradise Regained*, might be explained by the considerations we have adduced ; and the transformation undergone by the Poet on touching that theme, might have served, like any of the metamorphoses of fable, to deter all future poets from the trespass. Two of the most popular poems of any length in the language, the 'Night Thoughts,' and 'The Task,' are both of a religious character : but, with regard to didactic poetry, even Johnson admits, that 'he who has the happy power of arguing in verse, will 'not lose it because his subject is sacred.' To succeed in it, however, it is obvious that the poet must, in addition to this power, combined with tuneful skill, be perfectly competent to teach the truths he sings. Cowper, Montgomery, Pollok, "believed and therefore spoke"; their lips having been touched with a coal from the altar.

The Holy Scriptures comprise at once the purest fountain and the finest model of sacred poetry ; but the historical portions are written upon peculiar principles, which exclude alike embellishment or any appeal to the imagination. They address the conscience, the inmost spirit of man, and therefore reject all that would excite the lower feelings of our nature, or detain the attention with subordinate circumstantials. The Evangelists seem, as writers, to be passionless, because they sought not to touch our sympathies, but to produce or to confirm our faith. In describing the Saviour as he appeared, they use none of the colours of poetry or rhetoric ; they have left no description of his person ; they confine themselves to the most literal recital of what they witnessed. It is only when they speak of his Divine majesty as the Son of God, that their language kindles into ardour and eloquence ; teaching us that poetry is the native language of devotion, and that it is never so fitly employed, as in celebrating what it cannot describe, in extolling what it cannot elevate, and in expressing the feelings of gratitude and adoration towards the Unseen and Unimaginable and Infinite.

Art. V. *A Narrative of a Nine Months' Residence in New Zealand, in 1827: together with a Journal of a Residence in Tristan d'Acunha.* By Augustus Earle, Draughtsman to H. M. Surveying Ship, "The Beagle". 8vo. pp. 372. London, 1832.

TH**E**R**E** is nothing so remarkable in this narrative, as the intense passion for roving and the singularly eventful life of the Writer. To the phrenologist, the cranium of Mr. Augustus Earle would, doubtless, exhibit a most striking development of the organ of restlessness. Although educated as an artist, a love

of adventure tempted him, at an early age, to sea. In one of the small craft attached to the British flotilla in the Mediterranean, he visited many parts of its coasts; accompanied Lord Exmouth's fleet in the first expedition against Algiers; afterwards visited the ruins of Carthage and Lepida; then travelled through Sicily, ascended Mount Etna, and next took a very minute survey of Gibraltar. In the summer of 1817, he returned to England, which he quitted, in the March following, for the western hemisphere. He spent nearly two years in rambling through the United States, and thence proceeded to Rio, the capital of Brazil. The next year, he visited the coast of Chile and Peru, remaining five months at Lima, where he practised his profession as an artist. After a second stay at Rio, he resolved to proceed to India *via* the Cape; and having once formed this resolution, he was unable to wait with patience the arrival of a merchant vessel bound to Cape Town, but must needs 'intrust himself' on board a sloop which was nothing better than 'a worn-out Margate hoy, which was proceeding thither with potatoes, laden to the water's edge.' He embarked in her on the 17th of Feb. 1824. On the 20th of March, they were driven by stress of weather to make for Tristan d'Acunha, where Mr. Earle left the vessel, to scramble among the rocks and make sketches; till, on the third day, a strong breeze springing up, the sloop stood out to sea, and our Artist found himself left behind! There he remained in a somewhat forlorn imprisonment, till Nov. 29, when an English vessel bound for Van Diemen's Land, touched at the island, and took him off. It was now that he resolved to visit New Zealand, where he spent nine months; and thence returning to Sidney, he occupied himself in making innumerable sketches, and in furnishing the drawings for Mr. Burford's Panorama of the Australian Capital. His desire of visiting India now reviving, he again embarked in a vessel bound for Malacca, touching first at the Caroline Islands, and thence proceeding to Guam, Manilla, Sincapore, and Pulo-Penang. At every resting place, our Artist enriched his portfolio. At Madras, 'he acquired both fame and money', and while there, executed the drawings which have since been copied and exhibited as a panorama by Messrs. Daniell and Paris. During a subsequent stay at the Mauritius, he executed a series of panoramic views of that picturesque island. He then sailed for England, where he arrived 'with a spirit not at all depressed by the vicissitudes and perils he had gone through, but with an increased and more insatiable desire to visit climes which he had read of, but never seen.' Accordingly, the offer of the situation of draughtsman to H. M. Ship Beagle being made to him, Mr. Earle without hesitation availed himself of it; and has now again left this country 'on a voyage of discovery not likely to terminate under four years.'

From a person whose life has been thus spent, it would be unreasonable to expect any other than a sailor's narrative; nor ought it to excite surprise, to find that the moral and religious notions of the Author are not characterized by elevation or purity. As an artist, he naturally prefers the picturesque wildness of savage life to the tameness of civilization, and abhors to see 'the finest human forms obscured under a seaman's huge clothing'. His quarrel with the Missionaries, towards whom he does not conceal his cordial contempt and dislike, is partly on this ground. 'These pious men certainly', he says, 'have no taste for the picturesque'. It is true, he was not pleased at their gravity. On presenting a letter of introduction 'from one of their own body', to the Missionaries at the settlement on the Kiddy-Kiddy river, he was 'ushered into a house all cleanliness and comfort, all 'order, silence, and unsociability.' While partaking of an abundant repast, he overheard them reading and discussing the letter he brought, at which he was mortally offended. He complains, moreover, that they made no inquiry after news, but looked provokingly grave and cold. They did, it is true, invite him to stay all night; and when 'the number of the party precluded this', they readily lent their boat to convey them to the Bay of Islands. But this our Author regarded as no atonement for their reserve and gravity. The Missionaries might possibly have good reason for giving but a grave welcome to 'the party', in company with whom it appears that Mr. Earle introduced himself; and they seem to have formed a correct estimate of the uncongenial character of their guest. But the charge of inhospitality is disproved by the Author's own statement. He subsequently paid a visit to the Church Missionary settlement in Marsden Vale. There, however, the missionaries soon gave their visitors to understand, that they did not wish for their acquaintance; and 'their coldness and inhospitality, I must acknowledge', says Mr. Earle, 'created in my mind a thorough dislike to them'. We cannot conceive of any more undesirable acquaintance to pious men so circumstanced, than a party of licentious sailors, to whom the efforts of all missionaries are the subject of coarse ridicule, and whose intercourse with the natives they have so just reason to dread, as tending to counteract all their instructions. Our Author found himself much more at home among the savages.

'On our return from Marsden Vale, our savage friends laughed heartily at us. They had warned us of the reception we should meet with; and their delight at seeing us again, formed a strange contrast to that of their Christian teachers, whose inhospitable dwellings we determined never to re-enter.' p. 61.

How came these savages to judge so correctly of the reception which Mr. Earle and his friends would meet with from their pious

countrymen? Surely they must have confounded them with some of the Europeans of the second or third class referred to in the following description.

‘ Kororadika beach, where we took up our residence, seemed the general place of rendezvous for all Europeans whom chance might bring into this bay. At this time there were two large vessels lying at anchor within a quarter of a mile of the shore, and I was informed there were sometimes as many as twelve or thirteen.

‘ The spot is a most delightful one, being about three quarters of a mile in extent, sheltered by two picturesque promontories, and possessing a fine circular, firm, sandy beach, on which there is seldom much surf, so that boats can at all times land and haul up. Scattered amongst the rushes and small bushes is seen a New Zealand village, which at first landing is scarcely perceptible, the huts being so low. Some of them are of English design, though of native workmanship. These are generally the dwellings of some Europeans, who are of so doubtful a character, that it would be difficult to guess to what order of society they belonged previous to their being transplanted among these savages.

‘ I found a respectable body of Scotch mechanics settled here, who came out in the New Zealand Company's ship “*Rosanna*,” and who determined to remain at Kororadika. Their persevering industry as yet has been crowned with success, and they seem well pleased with the prospects before them.

‘ Here, these hardy sons of Britain are employed in both carrying on, and instructing the wondering savage in various branches of useful art. Here the smith has erected his forge, and his sooty mansion is crowded by curious natives, who voluntarily perform the hardest and most dirty work, and consider themselves fully recompensed by a sight of his mysterious labours, every portion of which fills them with astonishment. Here is heard daily the sound of the sawpit, while piles of neat white planks appear arranged on the beach. These laborious and useful Scotchmen interfere with no one, and pursue successfully their industrious career, without either requiring or receiving any assistance from home.

‘ But there is another class of Europeans here, who are both useless and dangerous, and these lower the character of the white people in the estimation of the natives. These men are called “*Beach Rangers* ;” most of whom have deserted from, or have been turned out of whalers for crimes, for which, had they been taken home and tried, they would have been hanged ; some few among them, having been too lazy to finish the voyage they had begun, had deserted from their ships, and were then leading a mean and miserable life amongst the natives.

‘ There is still a third class of our countrymen to be met with here, whose downcast and sneaking looks proclaim them to be runaway convicts from New South Wales. These unhappy men are treated with derision and contempt by all classes ; and the New Zealanders, being perfectly aware of their state of degradation, refuse all intercourse with them. They are idle, unprincipled, and vicious in the extreme, and are much feared in the Bay of Islands ; for when by any

means they obtain liquor, they prove themselves most dangerous neighbours.' pp. 50—53.

And yet, Mr. Earle, with marvellous simplicity, complains of 'the contemptuous manner in which the Missionaries treat their own countrymen, as they receive most of them on the outside of their stockade fence.' We thank him for so well explaining the reasonableness of their conduct.

With regard to these 'wild yet interesting' savages, among whom our Author found himself so happy, notwithstanding a few horrible drawbacks upon their amiableness, we do not find any novel information in his narrative. The Author of the clever little volume of the *Entertaining Library*, entitled 'The New Zealanders', has collected from authentic sources every thing that is known respecting their manners and customs; and to that volume we may refer our readers for a true picture of their actual condition. Mr. Earle's account is on many points not only extremely inaccurate, but self-contradictory. In one place, he describes them as having nearly left off thieving, in consequence of seeing the detestation in which theft is held by Europeans, (p. 16,) and as having no idea of robbery among themselves (p. 21); but an incident occurred, which undeceived him. The hut in which he resided had been accidentally set on fire.

'This calamity had made us acquainted with another of their barbarous customs; which is, whenever a misfortune happens to a community, or an individual, every person, even the friends of his own tribe, fall upon and strip him of all he has remaining.—As an unfortunate fish, when struck by a harpoon, is instantly surrounded and devoured by his companions, so in New Zealand, when a chief is killed, his former friends plunder his widow and children; and they, in revenge, ill use and even murder their slaves: thus one misfortune gives birth to various cruelties. During the fire, our allies proved themselves the most adroit and active thieves imaginable; though previously to that event we had never lost an article, although every thing we possessed was open to them.' p. 96.

We like to be just. Touching the thieving, an English mob would have exhibited similar adroitness; and the sufferer would not have so easily redeemed his property. As to their cannibalism, it was Mr. Earle's lot 'to behold it in all its horrors'; but attestation of the horrible fact was not wanting. Slavery also here assumes 'its most hideous shape'; and we are happy to agree with our Author in the sentiment he expresses respecting it. 'That Slavery should be the custom of savage nations and cannibals, is not a cause of wonder: they are the only class of human beings it ought to remain with.' (p. 122.) Mr. E. is clearly mistaken in supposing that the New Zealanders have no priesthood, and that they do not worship their carved figures.

The priests (or *tohungas*) are, on the contrary, persons of great importance and authority; and one of the most enlightened chiefs complained to Mr. Marsden, that there were too many priests in New Zealand, and that they tabooed and prayed the people to death*. Something beyond inaccuracy is involved in our Author's assertion, that 'there is in fact *little crime* among them, 'for which reason they cannot imagine any man wicked enough 'to deserve eternal punishment.' What he would call *crime*, it is difficult to decide. Either the most atrocious murder, 'bloody 'cruelty', hideous oppression, 'unjustifiable cannibalism', theft, fraud, and the most unbridled licentiousness are not crime; or his own volume supplies the most emphatic refutation of the absurd misstatement, which seems introduced only for the purpose of having another blow at the hateful Missionaries. We admit that it must have been mortifying to our Artist's vanity, to find the honour of his company continually declined by his unsociable countrymen; but he has taken a very foolish way of revenging himself at the expense of his own character. His savage friends, it seems, warmly resented this want of hospitality on the part of the Teachers towards our Author. According to their 'unsophisticated notions of right and wrong', it was an unpardonable offence; and they shewed their displeasure in the most dignified way, by refusing to hear them preach! On Christmas Day, Mr. Earle, in company with the captains of two whalers, had resolved to knock up the quarters of the Missionaries once more, to see if they would join them in a pic-nic feast. We must transcribe the picture of the station, and the result of the jovial challenge.

'We proceeded to Tipooa in two whale-boats: it was a most delightful trip, the scenery being strikingly beautiful. The village of Ranghe Hue, belonging to Warri Pork, is situated on the summit of an immense and abrupt hill: the huts belonging to the savages appeared, in many places, as though they were overhanging the sea, the height being crowned with a mighty par. At the bottom of this hill, and in a beautiful valley, the cottages of the missionaries are situated, complete pictures of English comfort, content, and prosperity: they are close to a bright sandy beach; a beautiful green slope lies in their rear, and a clear and never-failing stream of water runs by the side of their enclosures. As the boats approached this lovely spot, I was in an ecstasy of delight: such a happy mixture of savage and civilised life I had never seen before; and, when I observed the white smoke curling out of the chimneys of my countrymen, I anticipated the joyful surprise, the hearty welcome, the smiling faces, and old Christmas compliments that were going to take place, and the great pleasure it would give our secluded countrymen to meet us, in these distant regions, at this happy season, and talk of our relatives and friends in England.

* New Zealanders, pp. 238—240.

'My romantic notions were soon crushed; our landing gave no pleasure to these secluded Englishmen: they gave us no welcome; but, as our boats approached the shore, they walked away to their own dwellings, closed their gates and doors after them, and gazed at us through their windows; and during three days that we passed in a hut quite near them, they never exchanged one word with any of the party. Thus foiled in our hopes of spending a social day with our compatriots, after our dinner was over, we sent materials for making a bowl of punch up the hill to the chiefs, and spent the remainder of the day surrounded by generous savages, who were delighted with our company, and who did every thing in their power to make us comfortable. In the course of the afternoon, two of the mission came up to preach; but the savages were so angry with them for not shewing more kindness to their own countrymen, that none would listen to them.' pp. 169—171.

The Roman Catholic Missionaries, Mr. Earle assures us, 'adopt quite a different line of conduct.' Hence their wonderful success, while these Protestants are unable to make a single proselyte! And so great is their malignity, that 'they have done all that in them lay, to injure the reputation of the whaler in the estimation of the natives.' p. 167. The whaler is your true civilizer. There is nothing so effectual in driving out one sin, Mr. Earle thinks, as introducing another; and infanticide he represents as having ceased, wherever an intercourse has taken place between the natives and the crews of European vessels, that renders it the interest of the savages to suffer their female children to live. (p. 213.) In his opinion, this 'decided benefit' resulting from the most degrading profligacy, 'far more than counterbalances the evil against which there has been raised so loud an outcry.' A few pages after bearing this testimony to the 'universal and unnatural custom of infanticide' as prevailing among these unsophisticated children of nature, Mr. Earle describes them as '*excessively fond of their children*'; moreover, unlike other savage tribes, 'the wife is often treated as an equal and companion'; and, 'in fact, when not engaged in war, the New Zealander is quite a domestic, cheerful, harmless character.' p. 257.

So much for Mr. Earle's statements and opinions, which we should really not have deemed it worth while to bring into full view, were it not that such flimsy documents as this Narrative, are sometimes gravely referred to as *authorities* for the charges brought against the missionaries by South Sea traders, and re-echoed by Quarterly Reviewers. The publication of this volume will not render the missionaries less cautious whom they receive under their roofs.

After all, we cannot help feeling sincere pity for our poor countryman, and a strong interest in his future adventures. We hope the time may come when he will be able to conquer his dis-

like of missionaries, and better comprehend 'the abstruse points 'of the Gospel,' from which he, not unnaturally, thinks, 'a savage 'can receive but little benefit.'—The most interesting part of the volume, is the journal of the Author's forced residence at Tristan d'Acunha; and his account of the 'Governor' of the little community, the Robinson Crusoe of the island, is so curious a piece of biography, that we cannot withhold it from our readers.

' Our governor, Glass, who is the original founder and first settler of this little society, was born in Roxburgh. In the course of many long conversations I had with him, seated in his chimney corner, I learned that, in early life, he had been a gentleman's servant in his native town; and that he had an old aunt settled there, an eminent snuff and tobacco vender; but whether she claimed descent from, or affinity with, the celebrated lady of the same name and occupation whom Sir Walter Scott mentions in "The Heart of Mid Lothian," as being so great a favourite of the then Duke of Argyle, I could not discover. Indeed, he did not seem to know much about his ancestors,—an uncommon thing even with the lowest of his countrymen. Having (while still quite a youth) been *crossed in love*, he enlisted in the Artillery Drivers; that corps suiting him best, from his well understanding the management of horses, and being an excellent rider. He related many amusing stories of his first and only campaign in Germany, which was an unsuccessful one. His favourite theme was his various adventures at the Cape. He gave me the whole history of his promotion from a private to a corporal; for he rose to that rank. I was always pleased with his descriptions; for there was such an air of truth and candour in them as convinced me of his probity and honour; as well as the high terms in which he always spoke of his officers, and of the service in which he had for so many years been engaged. He was of a happy disposition; for he seemed to forget all the disagreeables of his profession, and only remembered the comforts and pleasures he experienced during the whole time he was a soldier; and he always spoke in enthusiastic raptures of the government, which had so comfortably provided for old veterans. Glass considered himself particularly fortunate in his military career, by having been generally employed by an officer as his servant; and being an excellent shot, a good horseman, and withal an honest, good-humoured fellow, was nearly the whole of his time with his master on some hunting expedition.

' As a convincing proof of Glass's integrity, and his noble qualities as an honest and faithful servant, he once gave me the account of the death of his master, whom he had served for many years; and shewed me a letter he had written a few hours before he died, giving his servant such an excellent character as any man might be proud of receiving; and, at the same time, bequeathing him the whole of his property. Poor Glass was much affected when he gave me these particulars. It was in consequence of the general good character he bore at the Cape, that he was chosen to accompany the expedition sent from thence to Tristan d'Acunha; where he, with fifty Hottentots, formed part of

the garrison. Glass always spoke in high terms of the corps of *Hot-tentots* he served with, as men peculiarly adapted for artillery drivers, from their firm and perfect seat on horseback, their fearless (helter-skelter) sort of character; since they would, he said, dash with their horses and guns over roads and precipices that would make a white man tremble to look at; added to which, he highly praised their invariable good humour, but stated the great, indeed almost only, drawback to their merit to be, their proneness to drunkenness, which no punishments nor disgrace could eradicate.

'Another proof of Glass's good sense was manifested in his wishing to remain here, when the garrison abandoned the island. "Why, you know, sir (said he to me), what could I possibly do, when I reached my own country, after being disbanded? I have no trade, and am now too old to learn one. I have a young wife, and a chance of a numerous family; what could I do better for them than remain?" So he requested and obtained his discharge; and the few articles which the officers did not consider worth taking back again to the Cape, were given him: but the greatest treasure he obtained was a bull, a cow, and a few sheep, which stocked his farm; and with his economy, and the care he bestows upon them, I have no doubt he will eventually become the possessor of extensive flocks and herds.' pp. 304—309.

Taylor's story is scarcely less curious; but we cannot afford room for it. The volume contains a few plates, which are not uninteresting, although they do not shew to any great advantage our Draughtsman's pencil.

Art. VI. *The Consistency of the whole Scheme of Revelation with Itself and with Human Reason*. By Philip Nicholas Shuttleworth, D.D., Warden of New College, Oxford, and Rector of Foxley, Wilts. f. cap 8vo. pp. xvi. 370. Price 6s. (Theological Library, No. 2.) London, 1832.

"ALL partial evil universal good." This sentiment has rarely been more strikingly illustrated, than in the history of the Atheistical and Deistical controversies. The attacks which have from time to time been made on the sublime mysteries of Revelation, (though doubtless attended with most fatal consequences to many,) have been the chief means of provoking the champions of truth to exert all their prowess in its defence. The consequence is, that every point of the long frontier of argument which the Christian evidences present, has been most diligently fortified, and such a mass of proof collected as may safely defy all the future assaults of infidelity. And who shall say that such results have not been cheaply purchased, notwithstanding the temporary evils attending this fierce controversy? *The task is done*; and it is obvious, that no lapse of years, no change of circumstances can rob us of the benefits of this great achievement. A series of works destined to live through all time has been pro-

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1: Claude Lorrain, Vista ideal de Tivoli,1644. Óleo sobre tela, 117 x 147 cm,.....	10
New Orleans Museum of art. New Orleans.	10
Fig. 2: William Hodges, Vista do Cabo Stephan, Estreito de Cook, Nova Zelândia.	10
Óleo, 1776, 135 x 193 cm. Ministério da Defesa Britânico.....	10
Fig. 3: William Blake, Albion levanta-se, calcogravura colorida.1780 (?), Victoria & Albert Museum, London.....	14
Fig. 4. Ruínas de Leptis Magna, aquarela, 1816, 34,9 x 54,3 cm, Windsor Castle.	21
Fig. 5. Aqueduto, aquarela, 1815-1817, 23,6 x 42,3 cm, coleção particular.	21
Fig. 6: Vista de nossa festa durante nossa residência na ilha de Juan Fernandez, aquarela, 1820 (?),.....	24
26,1 x 38,1 cm. National Library of Australia.	24
Fig. 7: Lima, Callao, Ilha de São. Lorenzo, aquarela, 1820, 14,1 x 54,2 cm, National Library of Australia.....	24
Fig. 8: Vista da baía do Rio de Janeiro, bote e tripulação de Lord Cochrane, aquarela, 1822, 17,5 x 26 cm, National Library of Australia	25
Fig 9: A bordo do Duke of Gloucester, Entre o Rio de Janeiro e Tristão da Cunha,	26
aquarela, 1824, 17,6 x 25,7 cm, National Library of Australia.	26
Fig. 10: Ilha de Nightingale próxima de Tristão da Cunha com minha pequena embarcação, O Duke of Gloucester, aquarela, 1824, 14 x 25,6 cm, National Library of Australia.....	27
Fig. 11: Navegando contra um forte vento vindo do oeste, após o Cabo, lat. 44 graus., aquarela,	27
1824. 20,6 x 27,3 cm, National Library of Australia.	27
Fig. 12: Sydney vista da Ilha Pinchgut,1826, litografia colorida à mão, 17,9 x 30.8 cm, coleção particular	28
Fig. 13: Túmulo de Napoleão na Ilha de Santa Helena, aquarela, 1829 (?), 27 x 43 cm,.....	30
National Australian Library.	30
Fig. 14: Gravura de Thomas Landseer baseada em desenho de Augustus Earle, componente da narrativa publicada por Robert de FitzRoy.	31
Fig. 15: Gravura de Jean-Pierre Jazet , O batismo no equador, litografia a partir de desenho de François Biard (Salão de 1833), Paris, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas.	32
Fig. 16: Conrad Martens, Ilha de Chiloé, aquarela, Museu de Greenwich, London.	35
Fig. 17: Itinerário de Augustus Earle entre os anos de 1818-1829.....	36
Fig. 18: Van Dyck, Charles I, óleo, 1635, 2.66 x 2.07 m, Louvre.....	39
Fig. 19: Sir Joshua Reynolds, Capitão Robert Ormes, óleo, 1756,	39
239 x 147 cm, National Gallery	39
Fig. 22: Ralph Earle, Caçador Reclinado, óleo, 1783–84 , 115.6 x 151.1 cm, Philadelphia Museum of Art	40
Fig. 20: Thomas Gainsborough, Retrato de John Plampin, óleo, 1753 (?), 63.3 x 50.2 cm, National Gallery	40

Fig. 21: James Earle, Capitão Samuel Goldsburg, óleo, 1795-96, 90.2 x 75.7 cm, Worcester Art Museum.....	40
Fig. 23: Capitão John Piper, óleo, 1825, 192.4 x 120.6 cm, Mitchel Library, Sydney.....	41
Fig. 24: Benjamin West, The Death of General Wolfe, óleo,.....	43
1770, 151 x 213 cm,.....	43
National Gallery, Ottawa.....	43
Fig. 25: John Singleton Copley, Watson e o Tubarão, óleo, 1778, 182.1 x 229.7 cm, National Gallery of Art, Washington.....	44
Fig 26: :Denis Dighton, The Fall of Nelson, óleo, 1825, 76,2 x 106,7 Greenwich,.....	45
National Maritime Museum, Greenwich.....	45
Fig. 27: Augustus Earle, Convés do Buffalo, desenho, 1812 (?), 14 x 20 cm,.....	45
coleção particular.....	45
Figura 28: Augustus Earle, falando com uma embarcação após o Cabo da Boa Esperança,.....	46
aquarela, 1824, 21 x 27,3 cm, National Library of Australia.....	46
Fig. 29: Robert Dighton, Absolute Wisdom, gravura colorida a mão,.....	46
1817-1825 (?), National Portrait Gallery, London.....	46
Fig. 30: Augustus Earle, Extração do bicho-de-pé, aquarela,.....	47
1822. 20,3 x 21 cm, National Library of Australia.....	47
Fig. 31: Salvator Rosa, Tobias e o Anjo, óleo, 1660-73 (?), 147 x 224 cm, National Gallery, London.....	49
Fig. 32: Claude Lorrain, Paisagem com Enéias em Delos, óleo, 1672, 99.6 x 134.3 cm,	49
National Gallery, London.....	49
Fig. 33: Wenceslau Hollar, Três vistas de Windsor, desenho a tinta, 1672 ,	51
380 x 300 mm , Elias Ashmole's <i>Institution of the Order of the Garter</i> ,.....	51
1672 and 1693, página 132, London.....	51
Fig. 34: Francis Place, Parte Oeste do Castelo de Flint,	52
bico de pena e aquarela, 1699 ,93 x 173 mm.....	52
Fig. 35: Paul Sandby, Vista de Windsor, Guache, 1770,46.5 x 61.5 cm, Windsor.....	52
Fig. 36 : Paul Sandby, Forja em País de Gales, aquarela, 203 x 298 mm. British Museum.....	53
Fig. 38:William Daniell, Taj Mahal, aquatinta, 1801 (publicação), British Library.....	55
Fig. 39: William Daniell, "Castelo em Dunsy próximo a Port Patrick, Wigtonshire" em "A Voyage round the Coasts of Scotland and the adjacent Isles" 1816.....	55
Fig. 40: William Pars, Templo de Apollo em Didyma, aquarela, British Museum.....	56
Fig. 41: Francis Towne, Lago de Albano, Amanhecer na Fortaleza do Papa, 1781, 31 x 46 cm ,57	57
aquarela, coleção privada.....	57
Fig. 42: John Sell Cotman, Greta Bridge, aquarela, 1805, 227 x 329 mm, British Museum.....	58
Fig. 43: John White Abbott, Parte do Castelo de Chepstow, aquarela, 1797, Victoria and Albert Museum.1.....	58
Fig. 44: Augustus Earle, Punição de negros no calabouço, aquarela,	63
1822 (?), 23.6 x 26.3 cm,National Library of Australia.....	63
Fig. 45: Biard, Proclamação do fim da escravidão nas colônias francesas no Caribe,	64

óleo sobre tela, Palácio de Versalhes.	64
Fig. 46: Auguste-François Biard, Mudança de piano,	65
Gravura publicada em <i>Dois anos do Brasil</i>	65
Fig. 47: Auguste-François Biard, Damas brasileiras em caminhada,	65
Gravura publicada em <i>Dois anos no Brasil</i>	65
Fig. 48. Debret, Negra tatuada vendendo caju, aquarela, 1827, 15,5 x 21 cm,	66
Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.....	66
Fig. 49: Augustus Earle, Negro dormindo, aquarela, 1822 (?), 19.4 x 17.8 cm,.....	66
National Library of Australia.	66
Fig. 50: Augustus Earle, Negro dormindo II, aquarela, 1822 (?), 18.1 x 21.3 cm,.....	66
National Library of Australia.	66
Fig. 51: Augustus Earle, Negros brigando, aquarela, 1822(?), 16.5 x 25.1 cm,	67
National Library of Australia	67
Fig. 52: Théodore Géricault, Luta de boxe, litografia, 38, 5 x 41, 6 cm ,	68
The Metropolitan Museum of Art, New York.	68
Fig. 53: Cena de fandango, Campo de St. Anna, Rio de Janeiro,	70
aquarela, 1822, 21 x 34 cm, National Library of Australia.	70
Fig. 54: Moritz Rugendas, Festa de Santa Rosália, gravura colorida, 1834,	70
(Em: Viagem Pitoresca ao Brasil).....	70
Fig. 55: Augustus Earle, Jogos durante o carnaval no Rio de Janeiro [entrudo],.....	71
aquarela, 1822 (?), 21.6 x 34cm, National Library of Australia.....	71
Fig. 56: Jean-Baptiste Debret, cena de carnaval (em viagem pitoresca ao Brasil, 1834-9), Litografia, 18 x 22,3 cm.	72
Fig. 57: William Hogarth, O progresso do Rake óleo sobre tela, 1732-1735,	72
62,5 x 75 cm, Sir John Soane's Museum, London.	72
Fig. 58: Augustus Earle, Rita, uma beldade negra celebrada, aquarela, 1822, 28,9 x 20 cm, National Library of Australia	73
Fig. 59: Anne-Louis Girodet, Retrato de Jean-Baptiste Belley, óleo, 1798, 159 x 111 cm, Hermitage, São Petersburgo.....	73
Fig. 60: Marie-Guillemine Benoist, Retrato de uma negra, 1800, Óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris	74
Fig. 61: Edward Finder (a partir de desenho de Augustus Earle), Dona Maria (Quitéria) de Jesus, gravura, Diário de uma viagem ao Brasil, p.47.	76
Fig. 62: Domenico Failutti, Maria Quitéria, óleo sobre tela, 1920, 155 × 253.5 cm, Museu do Ipiranga.....	76
Fig. 63: Augustus Earle, Soldado feminina sul-americana, aquarela, 1824?, 17,1 x 14,3 cm,.....	77
National Library of Australia.	77
Fig. 64: Jean-Baptiste Debret, Coroação de D. Pedro I, 1828, óleo sobre tela,.....	78
340 x 640 cm, Itamaraty, Brasília.2	78
Fig. 65: The Prince Regent, George Cruikshank, 1816.	79

Fig. 66: Augustus Earle, D. Pedro I no dia de sua coroação, aquarela, 1822 (?), 15.5.x 11.2 cm, National Library of Australia.....	79
Fig. 67: Augustus Earle, Vista próximo ao Rio de Janeiro, aquarela,.....	80
1822 (?), 17.2 x 26 cm, National Library of Australia.....	80
Fig. 68: Augustus Earle, Vista próximo ao Rio de Janeiro II, aquarela,	80
1822 (?), 17.8 x 26 cm, National Library of Australia.....	80
Fig. 69: Praia de Tristão da Cunha, foto de Dolph Kessler.....	82
Fig. 70: Augustus Earle, Tristão da Cunha, aquarela, 1824, 17.2 x 25.7 cm,	82
National Library of Australia.	82
Fig. 71: Eugene Delacroix, Ovídio entre os citas, óleo, National Gallery, London.....	88
Fig. 72: Claude Lorrain, Porto com a embarcação para Sta. Ursula, óleo,	90
1641, 149 x 113 cm, National Gallery, London.	90
Fig. 73: J.M.W. Turner, Dido construindo Cartago, óleo sobre tela,.....	91
155,5 x 230 cm, National Gallery, London.	91
Fig.74: J.M.W. Turner, Aníbal atravessando os Alpes,óleo sobre tela,	91
237,5 x 146 cm. Tate Gallery, London.....	91
Fig. 75. John Constable, Estudo de nuvens, óleo sobre papel, Victoria and Albert Museum.	92
Fig. 76. John Constable, Estudo de nuvens II, óleo sobre papel, Victoria and Albert Museum. .	92
Fig. 77: Augustus Earle, Rajada chuvosa, aquarela, 1824, 17,5 x 25,7 cm,	94
National Library of Australia.	94
Fig. 78: Augustus Earle, Vista do topo do Corvovado,	97
aquarela, 1824?, 20,3 x33,8 cm, National Library of Australia.	97
Fig.79: Caspar David Friedrich, Vista do Mar Báltico, óleo, 1825, Kunsthalle, Hamburg.....	97
Fig. 80:. Caspar David Friedrich, , Caçador na floresta, óleo sobre tela, 1813-14. 65,7 x 46,7.Coleção particular.	102
Fig.81:. Caspar David Friedrich, <i>Primeira neve</i> , óleo sobre tela, 1828, 45 x 35,2 cm. Kunsthalle, Hamburg.	102
Fig. 82: Augustus Earle, Vista do cume de Tristão da Cunha , aquarela, 1824, 20 x 33.4 cm, National Library of Australia.	104
Fig.83: Caspar David Friedrich, Andarilho sobre o mar de neblina, óleo, 1818,.....	105
94 x 78.8 cm, Kunsthalle, Hamburgo	105
Fig. 84: Augustus Earle, Tristão da Cunha, aquarela, 1824, 17.5 x 26 cm,	108
National Library of Australia.	108
Fig. 85: Auguste Mayer, Vista de Spitzberg, 1838, óleo sobre cartão, 27 x 34 cm,	108
Beauvais, Musée Départemental de l'Oise.	108
Fig. 86: Caspar David Friedrich, Naufrágio da Esperança, óleo sobre tela, 96.7 cm × 126.9 cm,	109
Kunsthalle, Hamburg.	109
Fig. 87: <i>Tempestade nor'easter, Tristan D'Acunha</i> , aquarela, 1824, 19.33 x 25 cm,.....	111
National Library of Australia.	111

Fig. 88: Solitude, olhando o horizonte ao pôr-do-sol, esperando ver uma embarcação, aquarela, 1824, 17,5 x 25,7 cm, National Library of Australia	114
Fig. 89: Augustus Earle, Robinson Crusoe, 1820(?), bico de pena,	119
11,4 x 14 cm, National Library of Australia.	119
Fig. 90: Casa do Governador, aquarela, 1824, 17,5 x 26,1 cm,	121
National Library of Australia.	121
Fig. 91: Albrecht Durer, Melancholia I, gravura, 1514, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt.	123
Fig. 92: Hans Baldung, Saturno, desenho, Albertina, Viena.....	125
Fig. 93: Eugène Delacroix, Michelangelo em seu estúdio, óleo, 1849-1850, Musée Fabre, Montpellier.....	129
Fig. 94: Eugène Delacroix, Torquato Tasso no hospício em Ferrara, 1839, óleo, 60 x 50 cm, coleção particular.	129
Em muitos outros retratos pintados por ele, as cores são muito aleatórias, lembrando uma colcha de retalhos. Destas acusações devemos excluir o belo retrato de corpo inteiro de Sir Thomas Brisbane, que tem o mérito de ser correto no desenho num grau surpreendente. Não é, de fato, moldado nos padrões da escola de Van Dyke, mas a Colônia pode se orgulhar dele como uma genuína produção de primeira classe.....	
Fig. 95: Sir Thomas Brisbane,.....	133
1825-26, óleo sobre tela, 261x 149,9 cm. Mitchell Library, Sydney	133
Fig. 96: Portrait Of Bungaree, A Native Of New South Wales, With Fort Macquarie, In Background,.....	135
óleo, 1826, 68,5 x 50,5 cm, National Library of Australia.	135
Fig. 97: José Conrado Roza, Anões, óleo sobre tela, 1787, 263 x 189 cm, Lisboa.....	135
Fig. 98: Louis Carmontelle, grupo de cinco paisagens transparentes do interior da França, guache e aquarela sobre papel transparente, 450 x 2220 mm, coleção particular.	137
Fig. 99: Thomas Gainsborough, cena litorânea com velas, botes e figuras na costa, óleo sobre vidro, 1783,.....	137
Victoria and Albert Museum, London.	137
Fig. 100: Caspar David Friedrich, Paisagem montanhosa com rio pela manhã, Técnica mista sobre papel transparente, 1830-1835, 77 x 127 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.....	140
Fig. 101: Caspar David Friedrich, Paisagem montanhosa com rio à noite, Técnica mista sobre papel transparente, 18030-1835, 77 x 127 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.	140
Fig. 102: J.H.W. Tischbein, Diogenes procurando um homem honesto, óleo, 1780, 27 x 35 cm, Albertina	142
Fig. 103: Augustus Earle, Panorama of Hobart, aquarela, 1825 (?), 1825, 27 x 222 cm,.....	145
State Library, Australia.....	145
Fig. 104: Augustus Earle, Panorama de Hobart (detalhe). 1825	145
Fig. 105: Explicação da vista de Hobart exibida no Panorama de Strand, 1831, gravura, 29,2 x 39,4 cm, National Gallery of Australia.....	146
Fig. 106: Maloca da nação Mura, Philip Schmid a partir de esboço de Spix, 1823 desenho, S/D. Coleção Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, Brasil IN: Atlas zur Reise in Brasilien. München, Alemanha: Gedruckt Bei M. Lindauer, 1826 Rio Solimões.	147
Fig. 107: Augustus Earle, Desmond, ou: um chefe tribal pintado para uma dança native em Nova Gales do Sul, aquarela, 1826(?),.....	148

25,7 x 17x5 cm,.....	148
National Library of Australia	148
Fig. 108: Kiddy-Kiddy Nova Zelândia, missão religiosa, aquarela, 1827 (?), 21 x 64.1 cm,.....	149
National Library of Australia.	149
Fig. 109: Chefe maori, aquarela, 1827(?),	150
21,4 x 17,2 cm, National Library of Australia.	150
Fig. 110: Augustus Earle, Escaramuça,aquarela, 1827, 1 aquarela ;	151
17,5 x 26 cm, National Library of Australia.	151
Fig.111: Johan Moritz Rugendas,escaramuça, gravura colorida (em: Viagem Pitoresca ao Brasil).	152
Fig 112: Augustus Earle, Vista da costa de Nova Gales do Sul, Illawarra, aquarela, 1827 (?), 17.5 x 25.7 cm,.....	152
National Library of Australia	152
Fig. 113: Farol em South Head, aquarela, 1825 (?), 10.8 x 16.5 cm,.....	153
National Library of Australia.	153
Fig. 114: Victor Hugo, Farol de Eddystone, desenho à tinta e aguada, 1866. Paris, Casa de Victor Hugo.....	155
Fig. 115: Robert Thew, a partir de pintura de Joseph Wright, Ferdinand and Miranda in Prospero's Cell (1800), Prancha V, Vol.I, Shakespeare Prints, Boydell.....	156
Fig 116: Rugendas, Gruta perto de São José. Gravura colorida (Em: Viagem Pitoresca ao Brasil.)	158
Fig.117: Augustus Earle, Caverna de Mosman,	158
Vale de Wellington, aquarela, 1826 (?), 13,3 x 10,8 cm National Library of Australia	158
Fig. 118: Caspar David Friedrich, Esqueletos em Caverna, série Estágios da Vida. 1834, Kunsthalle, Hamburgo.	159
Fig. 119: Umatac, Ilha de Guam, aquarela, 1928 (?), 21.5 x 27 cm, National Library of Australia.	162
Fig. 120: Mulher das Marianas, ou Ilhas Ladrões, descascando inhames para fazer pasta para pão, aquarela, 1828 (?), 14.9 x 18 cm, National Library of Australia.	163
Fig. 121: Malaca, aquarela, 1828, 21.6 x 48.3 cm, National Library of Australia.	163
Fig. 122: Vista distante de Malaca, aquarela, 1828, 10.6 x 34.9 cm, National Library of Australia.	164
Fig. 123: Queda d'água, Penang, aquarela, 1828, 37.5 x 27 cm,	164
National Library of Australia.	164
Fig. 124: Catamarã, Madras, aquarela, 1829 (?), 14.6 x 26.3 cm, National Library of Australia.	165
Fig. 125: James Town, Vista de James Town e Monte <i>Ladder</i>, aquarela, 1829, 30 x 60 cm, National Library of Australia.	166