



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

**Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham**

Maria de Fátima Medeiros de Souza

**Brasília, 2020**



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

**Viajar, observar e registrar: coleção e circulação da produção visual de Maria Graham**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como pré-requisito para a obtenção do Título de Doutora em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Discente: Maria de Fátima Medeiros de Souza

Orientador: Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)

Co orientadora: Dra. Elaine Cristina Dias (UNIFESP)

**Brasília, 2020**



Aos meus pais, Maria Licinha e Pedro Madeiro.

## Agradecimentos

Primeiramente, agradeço aos orientadores, o professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira do Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais da Universidade de Brasília, e a professora Dra. Elaine Cristina Dias do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, que indicaram caminhos relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa sobre Maria Graham;

À professora Dra. Maria Margaret Lopes do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Évora (Portugal), e à professora Dra. Vera Marisa Pugliese do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, que fizeram parte da banca de qualificação desta tese de doutorado;

À professora Dra. Maria Margaret Lopes do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Évora (Portugal), à professora Dra. Vera Marisa Pugliese do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, e à professora Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni da Universidade de São Paulo, que fizeram parte da banca de defesa do doutorado;

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pelo apoio financeiro para a digitalização das obras de Maria Graham do acervo do *Royal Botanic Gardens*;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio concedido durante os primeiros dois anos (2016-2018) desta pesquisa;

Ao *British Museum*, *Royal Botanic Gardens*, *Victoria & Albert Museum*, *National Library of Scotland*, Museu de Arte de São Paulo e Instituto Moreira Salles – RJ que concederam acesso a todos os arquivos referentes à produção visual de Maria Graham e às obras de artistas britânicos que estiveram no Brasil durante a primeira metade do século XIX;

Ao professor Dr. Carl Thompson da Universidade de Surrey, pela generosidade;

Aos amigos e amigas de pós-graduação: Anna Paula, Bianca, Clarissa, Juliana, Fernanda, Pedro Ernesto e Renata.

Ao meu querido Pedro, pelas discussões, análises, sugestões, correções, transcrições, traduções que muito auxiliaram na elaboração desta tese;

Aos amigos: André, Carolina, Flávia, Mariah e Rayane, pelo amparo e afeto;

À minha numerosa família que sempre me apoiou incondicionalmente.

“It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my enquiries were direct to the metaphysical, or in its highest sense, the physical secrets of the world” (Mary Shelley, *Frankenstein*, 1818).

## Resumo

A produção visual de Maria Graham se relaciona com a disseminação de livros e gravuras associadas à viagem e à história natural. Além disso, sua obra se insere na circulação de objetos da cultura material e reflete o interesse econômico e estético do público britânico pela natureza dos trópicos. Durante a primeira metade do século XIX, redes de intelectuais participaram da disseminação de coleções naturais, imagens e informações sobre o Brasil. Embora a produção de Maria Graham seja relevante para o estudo da documentação iconográfica do Brasil oitocentista, ainda são escassas as análises dessas obras. Diante disso, esta tese trata da obra de Graham a partir das coleções do *British Museum*, do *Royal Botanic Gardens* e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), obras relevantes para o estudo de artistas viajantes que estiveram no Brasil durante a primeira metade do século XIX. Esses acervos se destacam por abrigar numerosas e diversificadas obras da viajante britânica. No *British Museum*, estão conservados desenhos produzidos durante as viagens de Graham em direção à Índia, Itália, Brasil e Chile. O acervo do MASP contém um panorama da cidade do Rio de Janeiro, uma das únicas pinturas a óleo da artista. São obras que representam paisagens e que revelam aspectos da produção de ilustrações para os livros de viagem. Nessas obras de Graham, também se nota a presença dos modelos de escrita e de registro visual propagados por Alexander von Humboldt, assim como das imagens difundidas pela cultura científica Ilustrada. No *Royal Botanic Gardens*, estão conservadas ilustrações botânicas feitas por Graham durante sua terceira viagem ao Brasil, em 1825. Essa coleção mostra a influência dos modelos de documentação das plantas presentes em manuais, florilégios e publicações de botânica. A obra de Maria Graham é analisada a partir de uma ampla rede de circulação de objetos que pode incluir demandas de público, editoração e pressupostos científicos e estéticos.

**Palavras-chave:** Maria Graham; *British Museum*; *Royal Botanic Gardens*; Museu de Arte de São Paulo; diário de viagem; ilustrações botânicas; redes de sociabilidade.

## **Abstract**

Maria Graham's visual production is related to the dissemination of books and prints associated with travel and natural history. Besides, his work is part of the circulation of objects of material culture and reflects the British public's economic and aesthetic interest for the tropics. During the first half of the 19th century, networks of intellectuals participated in the dissemination of natural collections, images, and information about Brazil. Although Maria Graham's production is relevant to the study of 19th century Brazil's iconographic documentation, analyzes of these works are still scarce. Given this, this thesis deals with the work of Graham from the collections of the British Museum, the Royal Botanic Gardens, and the Museu de Arte de São Paulo (MASP), works relevant to the study of traveling artists who were in Brazil during the first half 19th century. These collections stand out for hosting numerous and diverse Graham's works. At the British Museum, there are drawings produced during Graham's travels to India, Italy, Brazil, and Chile are preserved. The MASP collection contains a panorama of the city of Rio de Janeiro, one of the artist's only oil paintings. These are works that represent landscapes and reveal aspects of the production of illustrations for travel books. In these Graham works, the presence of the models of writing and visual registration propagated by Alexander von Humboldt, as well as the images disseminated by the illustrated scientific culture, is also noted. In the Royal Botanic Gardens, there are botanical illustrations made by Graham that are preserved during his third trip to Brazil, in 1825. This collection shows the influence of the models of documentation of the plants present in manuals, *florilegium*, and publications of botany. Maria Graham's work is analyzed from a wide circulation network of objects that can include public demands, publishing, and scientific and aesthetic assumptions.

**Keywords:** Maria Graham; British Museum; Royal Botanic Gardens; Museu de Arte de São Paulo; travel journal; botanical illustrations; sociability networks.



## Lista de Figuras

<b>Figura 1.</b> GRAHAM, Maria. <i>Drawings by Lady Callcott. 1821-1842.</i> -----	38
<b>Figura 2.</b> GRAHAM, Maria. <i>Sistine Bridge from the Farnesina Garden, Rome, 1800-1834; MURRAY, C. O (gravura) CALLCOTT, Augustus Wall (desenho). Entrance to Pisa from Leghorn, 1891.</i> -----	39
<b>Figura 3.</b> GRAHAM, Maria. <i>Drawings by Lady Callcott: India and Italy, 1809.</i> -----	42
<b>Figura 4.</b> GRAHAM, Maria. <i>Drawings by Lady Callcott: South America for The Scripture Herbal, 1821-1842.</i> -----	44
<b>Figura 5.</b> GRAHAM, Maria. <i>Tasso's Oak, c. 1800-1842.</i> -----	46
<b>Figura 6.</b> GRAHAM, Maria. <i>View of L'Angostura de Paine in Chile, c.1835.</i> -----	49
<b>Figura 7.</b> GRAHAM, Maria. <i>Vista da Baía de Guanabara, 1825.</i> -----	53
<b>Figura 8.</b> GRAHAM, Maria. <i>Drawings by Lady Callcott: South America for The Scripture Herbal. 1821-1825.</i> -----	53
<b>Figura 9.</b> GRAHAM, Maria. <i>Vista da Baía de Guanabara na exposição Histórias das mulheres: artistas até 1900.</i> -----	59
<b>Figura 10.</b> GRAHAM, Maria. <i>Bauhinia radiata, excicata, s/d; Bauhinia, 1825.</i> -----	70
<b>Figura 11.</b> GRAHAM, Maria. <i>Bromelia, 1824.</i> -----	71
<b>Figura 12.</b> BARKER, B. <i>s/t, s/d; GRAHAM, Maria. Climbing begonia, s/d.</i> -----	73
<b>Figura 13.</b> GRAHAM, Maria; STORER, James Sargent. <i>Great Cave at Canary, 1814.</i> -----	82
<b>Figura 14.</b> GRAHAM, Maria. <i>Monothelite Temple at Mahabalipooram, 1811.</i> -----	85
<b>Figura 15.</b> GRAHAM, Maria; J. D. Glennie. <i>Ganesa: the hindu god of letters; Muntapun: specimen of Hindu architecture, 1814.</i> -----	87
<b>Figura 16.</b> DANIEL, William. <i>The large temple at Brambanan, 1817.</i> -----	88
<b>Figura 17.</b> CORNELIUS, H. C. <i>View of the ruins of a Brahmin Temple at Brambanan, 1807.</i> -----	89
<b>Figura 18.</b> GRAHAM, Maria. <i>Detalhes das assinaturas da artista com as inscrições "MG" e "M. Callcott".</i> -----	91
<b>Figura 19.</b> GRAHAM, Maria. <i>Ponte Lucano, March 1819.</i> -----	92
<b>Figura 20.</b> PIRANESI, Giovanni Battista. <i>Veduta del Ponte Lucano, 1763.</i> -----	94
<b>Figura 21.</b> CADES, Giuseppe. <i>Gavin Hamilton Leading a Party of Grand Tourists to the Archaeological Site at Gabii, 1793.</i> -----	96
<b>Figura 22.</b> EARLE, Auguste. <i>The Slave market at Rio, 1823.</i> -----	100
<b>Figura 23.</b> CHAMBERLAIN, Henry. <i>The slave market, 1822.</i> -----	101
<b>Figura 24.</b> DEBRET, Jean-Baptiste; FRÈRES, Thieri. <i>Boutique de la Rue du Val-Longo, 1835.</i> -----	104
<b>Figura 25.</b> EARLE, Auguste; FINDEN, Edward. <i>View of count Maurice's gate at Pernambuco, with the Slave Market, 1824.</i> -----	105
<b>Figura 26.</b> CHAMBERLAIN, Henry. <i>Tejuca Mountain, 1821.</i> -----	106
<b>Figura 27.</b> GRAHAM, Maria. <i>North Gate of Pernambuco from Mr Stewart's varanda, S/d.</i> -----	107
<b>Figura 28.</b> GRAHAM, Maria. <i>Corcovado from Lagoa, 1825.</i> -----	114
<b>Figura 29.</b> GRAHAM, Maria; FINDEN, Edward. <i>View from Count Hoggendorp's Cottage, 1824.</i> -----	115
<b>Figura 30.</b> WALTON, J; FILDING, T. H. <i>Saddleback &amp; St. John's Vale, 1821.</i> -----	115
<b>Figura 31.</b> GRAHAM, Maria. <i>Vista da Baía de Guanabara, 1825.</i> -----	118
<b>Figura 32.</b> GRAHAM, Maria. <i>James Town St Helena, 1811.</i> -----	119
<b>Figura 33.</b> BURCHELL, William. <i>O mais belo panorama do Rio de Janeiro, 1825.</i> ---	121

<b>Figura 34.</b> SALATHÉ, Friedrich. <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> , s/d.-----	122
<b>Figura 35.</b> CHAMBERLAIN, Henry. <i>View of the city of Rio de Janeiro taken from the Anchorage</i> , 1822; <i>View of the western side of the Harbour of Rio de Janeiro</i> , 1821.---	125
<b>Figura 36.</b> GRAHAM, Maria. <i>Cottage at the Laranjeiras</i> , 1824.-----	127
<b>Figura 37.</b> GILPIN, William. <i>Sem Título</i> , c. 1782-1804.-----	128
<b>Figura 38.</b> GRAHAM, Maria. <i>The Chile Palm Tree</i> . Gravura em madeira, 1824.-----	132
<b>Figura 39.</b> GRAHAM, Maria. <i>Rock garden with palm tree and agaves</i> , s/d.-----	133
<b>Figura 40.</b> GRAHAM, Maria; FINDEN, Edward. <i>View from the foot of the Cuesta del Prado</i> , 1824.-----	135
<b>Figura 41.</b> GRAHAM, Maria; FINDEN, Edward. <i>Watering place of Juan Fernández</i> , 1824.-----	137
<b>Figura 42.</b> HACKERT, Jakob Philipp. <i>View of the Gulf of Pozzuoli from Solfatara</i> , 1803.-----	138
<b>Figura 43.</b> RUGENDAS, Johann Moritz. <i>Serra Ouro-Branco dans la province de Minas Geraes</i> , 1827-1834.-----	140
<b>Figura 44.</b> GRAHAM, Maria. <i>Fonte da saudade</i> , s/d.-----	142
<b>Figura 45.</b> MARTIUS, C. F. P. von. <i>Astrocanyum gynacanthum</i> , <i>Bactris pertinata</i> , <i>Bactris hinta</i> , 1830.-----	144
<b>Figura 46.</b> GRAHAM, Maria; FINDEN, Edward. <i>Dragon Tree &amp; Peak of Teneriffe</i> , 1824.-----	146
<b>Figura 47.</b> GRAHAM, Maria. <i>Banyan Tree</i> , s/d.-----	147
<b>Figura 48.</b> GRAHAM, Maria. <i>Part of a Banian Tree</i> , 1809.-----	148
<b>Figura 49.</b> DAMPIER, Robert; FINDEN, Edward. <i>Paley volcano</i> , 1826.-----	151
<b>Figura 50.</b> GRAHAM, Maria. <i>From the Corcovado</i> , 1824; FINDEN, Edward. <i>View of the Corcovado</i> , 1824.-----	154
<b>Figura 51.</b> GRAHAM, Maria, <i>Tree in a Garden at Bahia</i> , 1824; FINDEN, Edward. <i>Tree in a Garden at Bahia</i> , 1824.-----	155
<b>Figura 52.</b> HOOKER, J. D. <i>Tibet and Cholamoo lake</i> , s/d; WALTON, W. L. <i>Tibet and Cholamoo lake from the summit of the Donkia pass, looking north-west</i> , 1857.-----	157
<b>Figura 53.</b> GRAHAM, Maria. <i>Bauhinia</i> , 1825.-----	168
<b>Figura 54.</b> GRAHAM, Maria. <i>Pomegranate; Citron</i> , s/d.-----	172
<b>Figura 55.</b> SCHONGAUER, Martin. <i>Estudo de Peônias</i> , c. 1472 e 1473.-----	174
<b>Figura 56.</b> GRAHAM, Maria. <i>Sagettaria sagittifolia</i> , s/d.-----	179
<b>Figura 57.</b> GRAHAM, Maria. <i>Letter from Ms Maria Graham to Sir William Jackson Hooker</i> , 30 Jan. 1825.-----	180
<b>Figura 58.</b> BURCHELL, William. <i>A group of plaintains from nature</i> , 20 Feb. 1807; <i>Lobelia scaevolifolia</i> , 10 Marc. 1810.-----	182
<b>Figura 59.</b> GRAHAM, Maria. <i>Dois desenhos da planta Caesalpinia pulcherrima</i> , s/d.-----	188
<b>Figura 60.</b> MERIAN, Maria Sybilla. <i>Caesalpinia pulcherrima</i> , 1726; EDWARD, Sydenhan; SANSOM, Francis, <i>Caesalpinia pulcherrima</i> , 1807.-----	190
<b>Figura 61.</b> GRAHAM, Maria. <i>Quatro desenhos da planta Stiffia chrysantha</i> , s/d.-----	194
<b>Figura 62.</b> RUYSCH, Rachel. <i>Flowers in a Glass Vase</i> , 1704.-----	196
<b>Figura 63.</b> THORNTON, Robert. <i>Cupid Inspiring Plants with Love; Flora, sculapius Ceres with Cupid honoring the bust of Linnaeus</i> , 1812.-----	202
<b>Figura 64.</b> GRAHAM, Maria. <i>Helicônia</i> , 1824; REDOUTÉ, Pierre Joseph. <i>Heliconia humilis</i> , 1802-16.-----	204
<b>Figura 65.</b> GRAHAM, Maria. <i>Ginandria monandria</i> , s/d. ISSELBURG, Peter et al. <i>Orchis latifolia</i> , 1613.-----	207

<b>Figura 66.</b> GRAHAM, Maria. <i>Bromelia; Aristolachia</i> , s/d.-----	208
<b>Figura 67.</b> DELANY, Mary. <i>Spirea Filipendula</i> , 1780; <i>Amaryllis Lutea</i> , 1776.-----	210
<b>Figura 68.</b> GRAHAM, Maria. <i>Sem título</i> , 1825.-----	210
<b>Figura 69.</b> GRAHAM, Maria. <i>The English burial ground Rio de Janeiro</i> , 5th October 1823.-----	217
<b>Figura 70.</b> GRAHAM, Maria; FINDEN, Edward. <i>The English burial ground</i> , 1824.-- -----	217
<b>Figura 71.</b> DAMPIER, Robert; FINDEN, Edward. <i>Paley volcano</i> . 1826.-----	221
<b>Figura 72.</b> HOWARD, Luke. <i>A cloud study of cumulus and nimbus rainfall; Sem título</i> , 1803-1811; KENNION, Edward. <i>Rural landscape and cloud study</i> , s/d.-----	224
<b>Figura 73.</b> GRAHAM, Maria. <i>Tasso's Oak</i> , s/d.-----	226
<b>Figura 74.</b> GRAHAM, Maria. <i>Helicônia</i> , 1824. <i>Helicônia high eleven feet</i> , s/d.-----	229
<b>Figura 75.</b> GRAHAM, Maria. <i>Affonsos</i> , s/d.-----	235
<b>Figura 76.</b> GRAHAM, Maria. <i>Capella da Fazenda dos Affonsos</i> , 1823.-----	236
<b>Figura 77.</b> GRAHAM, Maria. <i>View from raised ground of palace in centre, with hills in distance</i> , s/d.-----	236
<b>Figura 78.</b> GRAHAM, Maria. <i>St Salvador Wednesday</i> , Octr 1821; <i>A View of Part of the Lake to the Northward &amp; the Eastward of the Town of St Salvador in the Brazils</i> , Octr 1821.-----	239
<b>Figura 79.</b> RUGENDAS, J. M. <i>Vista da praia de Botafogo, Rio de Janeiro</i> , 1823; RUGENDAS, J. M; SEBASTIER, L. <i>Botafogo</i> , 1835.-----	242
<b>Figura 80.</b> GRAHAM, Maria. <i>Signor Padre Manoel Gomez Vigario do este Lugar N. Sra da Cabeça; Part of the Lagoa near Rio do Janeiro</i> , s/d.-----	245
<b>Figura 81.</b> TAUNAY, Aimé-Adrien. <i>Famille de l'intérieur du Brésil en Voyage (Família do interior do Brasil em viagem)</i> , 1818; <i>Praia Grande e São Gonçalo</i> , 1824.-- -----	248
<b>Figura 82.</b> TAUNAY, Aimé-Adrien. <i>Dryocopus lineatus Linnaeus</i> , 1766; <i>Vannelus chilensis Molina</i> , 1782.-----	249
<b>Figura 83.</b> LANDSEER, Charles. <i>Seamen repousing</i> , 1825-26.-----	250
<b>Figura 84.</b> PARKINSON, Sydney. <i>Banksia serrata</i> , s/d.-----	255
<b>Figura 85.</b> GRAHAM, Maria. <i>Mimosa tergemina</i> , s/d; PARKINSON, Sydney. <i>Metrosideros excelsa</i> , s/d; <i>Bromelia bracteata</i> , 1768.-----	257
<b>Figura 86.</b> LAWRENCE, Thomas. <i>Portrait of Maria, Lady Callcott</i> , 1819.-----	264
<b>Figura 87.</b> HORSLEY, John Callcott. <i>The Book Room</i> , 1833.-----	271
<b>Figura 88.</b> GRAHAM, Maria. <i>Tasso's Oak, Rome. In the Garden of St. Onufrio</i> , s/d.- -----	272
<b>Figura 89.</b> GRAHAM, Maria (atribuição). <i>Remo route de la Corniche</i> , 1826.-----	277
<b>Figura 90.</b> GRAHAM, Maria (atribuição). <i>Remo route de la Corniche</i> , 1826; <i>Entrance to Syracuse Bay from the mouth of the Anapus</i> , s/d.-----	278

## Listas de Tabelas

<b>Tabela 1.</b> Cartas de Maria Graham para John Murray II. 1813 a 1827, pertencentes ao acervo da National Library of Scotland. Fonte: Elaborada pela autora.-----	63
<b>Tabela 2.</b> Lista de livros de viagem escritos por Maria Graham e os respectivos artistas que produziram as gravuras de cada publicação.-----	78

## **Lista de Siglas e abreviaturas**

BM – British Museum

IMS - Instituto Moreira Salles – RJ

Kew Gardens – Royal Botanic Gardens – KEW

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

NLS – National Library of Scotland

V&A - Victoria & Albert Museum

## Sumário

<b>Introdução</b> -----	15
<b>Capítulo 1 - A materialidade das coleções associadas à Maria Graham: modos de aquisição e formação das coleções</b> -----	35
1.1 As obras de Maria Graham no acervo do <i>British Museum</i> e do Museu de Arte de São Paulo-----	37
1.2 O panorama de Maria Graham-----	49
1.3 Maria Graham e seus editores: as correspondências do acervo do <i>National Library of Scotland</i> -----	61
2. Notas sobre a aquisição do acervo de desenhos de Maria Graham pelo Royal Botanic Gardens-----	66
<b>Capítulo 2 – A história natural e os livros de viagem do século XIX: estudo das paisagens de Maria Graham</b> -----	75
2.1 Os primeiros registros de Maria Graham: ruínas da Índia e da Itália-----	79
2.2 Maria Graham no Brasil: a flora tropical e o discurso antiescravagista-----	98
2.2.1 O mercado humano a céu aberto: Maria Graham e a escravidão no Brasil-----	99
2.3 A descrição da natureza nas paisagens de Maria Graham-----	110
2.3.1 A “síntese essencial do conhecimento”: a influência de Humboldt na produção visual de Maria Graham-----	130
2.4 Maria Graham como editora e o processo de produção das imagens dos livros de viagem-----	150
<b>Capítulo 3 – As ilustrações botânicas de Maria Graham: estudo da história natural a partir da flora do Rio de Janeiro</b> -----	161
3.1 A obra botânica de Maria Graham: entre o conhecimento naturalista e as práticas populares-----	166
3.2 Os desenhos de flores de Maria Graham e a produção editorial associada à botânica da primeira metade do século XIX-----	197
<b>Capítulo 4 – Os cadernos de viagem de Maria Graham e a rede de intercâmbio de conhecimento artístico-científico</b> -----	212
4.1 As notações de campo de Maria Graham e a produção ilustrada da primeira metade do século XIX: as redes traçadas com editores, colecionadores, artistas e naturalistas-----	214
4.1.1 Os círculos intelectuais estabelecidos por Maria Graham em suas viagens pelo Brasil-----	227
4.2 Cadernos de desenho de artistas viajantes e correspondências artístico-científicas-----	238
4.3 As notações botânicas de Maria Graham e as publicações de história natural-----	251
4.4 A recepção da obra de Maria Graham nos periódicos especializados-----	258
4.5 As correspondências trocadas entre Maria Graham e Thomas Lawrence: a crítica de arte e o colecionismo dos antigos mestres renascentistas italianos e alemães-----	262
<b>Considerações Finais</b> -----	274
<b>Referências Bibliográficas</b> -----	283
<b>Cronologia</b> -----	297

<b>ANEXO</b>	298
<b>ANEXO A</b> – FATURA LIVRARIA KOSMOS EDITORA, Rio de Janeiro, 1952, Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo-----	298
<b>ANEXO B</b> – FICHA CATALOGRÁFICA da obra de Maria Graham, Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo-----	299
<b>ANEXO C</b> – CHANCERY OF THE BRAZILIAN EMBASSY, Londres, 27 jan.1952, Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo-----	300
<b>ANEXO D</b> – EXPOSIÇÃO DO SESQUICENTENÁRIO, São Paulo, 16 de maio de 1972. Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo-----	301
<b>ANEXO E</b> – LETTER FROM ARTHUR HILL TO LADY DOROTY DOYLY CARTE, 9th May, 1933, Fonte: Royal Botanic Gardens, 2019-----	302

## Introdução

A produção visual de mulheres e homens viajantes que estiveram no Brasil durante a primeira metade do século XIX circulou em redes de sociabilidade na Europa e no Brasil antes de seguir para as coleções dos museus. Esta tese trata das imagens produzidas pela artista viajante Maria Graham<sup>1</sup> (1785-1842), a partir das coleções do *British Museum*, do *Royal Botanic Gardens* e do Museu de Arte de São Paulo<sup>2</sup>, para discutir como esses registros materiais foram usados pela artista para se corresponder com naturalistas, intelectuais, historiadores, artistas e colecionadores de arte. O objetivo desta pesquisa é analisar como se articulava a relação entre as obras de artistas viajantes com o contexto editorial da literatura de viagem e com as publicações associadas à botânica.

A obra de Maria Graham como escritora é vasta e diversificada, incluindo diários de viagem à Índia, Itália, Brasil e Chile<sup>3</sup>, livros infantis, escritos sobre a História da Arte, biografias de artistas e memórias de personagens eminentes<sup>4</sup>. A produção iconográfica dessa britânica viajante contempla documentação científica e etnográfica, registros de paisagens e de cenas campestres. Algumas dessas imagens foram usadas na ilustração de seus livros de viagem e outras em seu livro de botânica, *A Scriptural Herbal*, publicado em 1842. Grande parte de sua obra iconográfica constitui cadernos de viagem e estudos de botânica produzidos durante os percursos em terras estrangeiras. Entretanto, mesmo frente a essa numerosa produção, poucas pesquisas se ocuparam com essas obras da artista viajante britânica (THOMPSON, 2017; AKEL, 2009; THE BRITISH MUSEUM, 2019; ROYAL BOTANIC GARDENS, 2019).

Maria Graham esteve no Brasil em três momentos durante a primeira metade do século XIX. Nas duas primeiras viagens, entre os anos de 1821 e 1823, Graham visitou as cidades de Pernambuco, Salvador e Rio de Janeiro, onde produziu registros iconográficos e narrou

---

<sup>1</sup> Maria Graham era filha de George Dundas (1756-1814), oficial naval da marinha britânica, e Ann Thompson (?-c.1793). O nome de solteira da viajante era Maria Dundas. Após seu primeiro casamento com o capitão da marinha britânica, Thomas Graham, ela passou a se chamar Maria Graham. Em 1822, Thomas morreu durante a viagem de navio que seguia do Brasil para o Chile. Após cinco anos, em 1827, a viajante se casou com o pintor inglês Lord Augustus Wall Callcott, passando a se chamar Maria Callcott (ou Lady Callcott). Para mais informações sobre alguns fatos da biografia de Graham, consultar a Cronologia localizada no final deste texto.

<sup>2</sup> A coleção de gravuras de Maria Graham do *Victoria & Albert Museum* e as correspondências trocadas com John Murray II do acervo da *National Library of Scotland* também serão analisadas nesta tese.

<sup>3</sup> Embora Índia, Itália, Brasil e Chile constituíssem o destino final, os trajetos de navio incluíam passagens pela Ilha da Madeira, Estreito de Bering, África do Sul e Sri Lanka. Aspectos dessas localidades foram registrados nos cadernos de desenho de Graham que estão no *British Museum*, um dos fatos que evidenciam a produção de um diário iconográfico da viagem feito em paralelo à constante prática da escrita.

<sup>4</sup> Caso da obra *Escoço Biográfico de Dom Pedro I* (GRAHAM, 2010).

aspectos históricos, econômicos, etnográficos, além de dados da flora dessas localidades. Como resultado dessas passagens pelo Brasil, Graham publicou o livro *Journal of a Voyage to Brazil and Residence there During part of the Years 1821, 1822, 1823*, editado em 1824. Os desenhos de Maria Graham produzidos nessas duas primeiras estadias no Brasil encontram-se no acervo do *British Museum*. A terceira viagem de Maria Graham ao Brasil ocorreu entre 1824 e 1825, quando a viajante veio a convite da Imperatriz Maria Leopoldina (1797-1826) para ser preceptora da infanta Maria da Glória (1819-1853)<sup>5</sup>. No decorrer dessa viagem ao Rio de Janeiro, Graham produziu um conjunto expressivo de ilustrações botânicas e notações sobre a flora brasileira. Ela registrou espécies botânicas do Rio de Janeiro e trocou correspondências com o diretor do *Kew Gardens*, William Jackson Hooker (1785-1865). Essa documentação visual da flora e as cartas estão guardadas no *Royal Botanic Garden, KEW*.

Maria Graham esteve no Chile entre abril 1822 e fevereiro de 1823 e publicou em 1824 o *Journal of a residence in Chile, during the year 1822: and a voyage from Chile to Brazil in 1823*. O navio *Doris*, embarcação onde a viajante navegou pela América do Sul, aportou em algumas cidades do Brasil; em seguida, partiu rumo ao Chile e, na volta, aportou novamente no Rio de Janeiro. Desse modo, essa viagem ao Chile está situada entre as duas primeiras estadias de Graham no Brasil. As imagens produzidas pela viajante durante essa viagem estão conservadas no *British Museum* e fazem parte do mesmo álbum que contém os registros iconográficos feitos no Brasil mencionados acima (GRAHAM, 1824b; THE BRITISH MUSEUM, 2020).

Algumas obras e correspondências de Maria Graham estão guardadas em acervos brasileiros. Na *Biblioteca Nacional* do Rio de Janeiro, encontra-se uma ilustração botânica e uma série de cartas trocadas entre a viajante e alguns personagens eminentes que estavam no Rio de Janeiro, durante a primeira metade do século XIX, além do manuscrito da biografia de Dom Pedro I escrita por Graham<sup>6</sup>. Além disso, no acervo do *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), consta uma pintura produzida por Graham, em 1825: *Vista da Baía de Guanabara*

---

<sup>5</sup> Maria da Glória (1819-1853), ou Maria II, era filha de Maria Leopoldina e Dom Pedro I, nasceu no Rio de Janeiro e foi rainha de Portugal em dois momentos, entre 1826-28 e 1834-53.

<sup>6</sup> No acervo da Biblioteca Nacional, um conjunto de desenhos e de aquarelas que registraram os costumes e as vestimentas da população de Pernambuco, Bahia e do Rio de Janeiro aparece como parte da Iconografia de Maria Graham. Porém, Lygia Cunha, chefe da Iconografia da Biblioteca Nacional entre 1945 e 1976, questionou a atribuição desse conjunto de ilustrações à Graham: “Se confrontados com os desenhos de Maria Graham, existentes no *British Museum* e já reproduzidos na tradução portuguesa de seu livro, será fácil perceber a diferença. Admite-se que tais desenhos tenham sido obtidos por Maria Graham de amadores ou artistas que esporadicamente passaram pela Bahia e Pernambuco, na mesma época em que por ali passara a viajante inglesa e foram guardados juntamente com seus manuscritos” (CUNHA, 2010, p. 189). Frente a essa contestação de autoria por parte de Cunha, esta tese não tratará dessas ilustrações de costumes.



(BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, 2019; MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 2019).

O objeto de estudo desta tese são as imagens produzidas por Maria Graham em suas três viagens pelo Brasil, a partir da análise das obras dos acervos do *British Museum*, do *KEW Gardens* e do MASP. Essas coleções são relevantes para o estudo das imagens produzidas por mulheres e homens viajantes do século XIX e ainda são pouco conhecidas e analisadas pela literatura especializada.

No contexto britânico, os anos de 1820 foram marcantes na publicação de materiais referentes à América do Sul, e a narrativa de Graham contribuiu com a disseminação de diferentes informações sobre o Brasil e o Chile. Sua narrativa apresenta fatos históricos e dados econômicos, além de descrições e análises associadas à história natural, temas que constituíam os principais focos de interesse do público britânico (THOMPSON, 2017).

Maria Graham também se notabilizou como uma das primeiras mulheres a escrever sobre os recentes eventos históricos ocorridos no Brasil e no Chile nas primeiras décadas do século XIX<sup>7</sup>. Seus relatos estão circunscritos a um período de expansão comercial da Grã-Bretanha, momento em que a literatura de viagem passava por uma mudança metodológica “com a fusão de tradições narrativas com as antiquárias/documentais que eram previamente separadas” (THOMPSON, 2017, p. 193, tradução nossa).

Imagens e informações relacionadas ao Brasil também constituíam uma lacuna que os britânicos e a Europa como um todo buscavam solucionar. Embora o Brasil formasse parte considerável do mercado britânico, poucos materiais recentes sobre o país haviam sido coletados (LOPEZ, 2018). É segundo esse panorama que Maria Graham seguiu para a América do Sul, sendo que a produção material sobre o Brasil constitui uma das mais significativas de sua carreira como artista e naturalista viajante.

Os textos e as imagens produzidas pela viajante britânica procuravam servir a uma dupla tarefa: a de retratar os aspectos mais característicos da natureza, das construções e dos costumes locais, segundo uma perspectiva documental, ao mesmo tempo em que essas imagens e relatos evidenciam uma “forma hábil de Graham delinear paisagens pitorescas e sublimes e suas frequentes citações de poetas como Byron; esses dois aspectos de sua escrita de viagem servem novamente para demonstrar sensibilidade autoral e estimular o prazer estético do leitor”

---

<sup>7</sup> No Brasil, Maria Graham presenciou eventos que culminaram na Independência em 1822 e foi testemunha ocular da batalha militar ocorrida na Bahia em 12 junho de 1823. No Chile, alguns eventos foram marcantes na estadia da viajante: o terremoto de 19 novembro de 1822 e uma guerra civil entre Chile e Peru (GRAHAM, 1824a, 1824b; THOMPSON, 2017).

(THOMPSON, 2017, p. 195, tradução nossa). Semelhantes referências a obras de pintores e aos modelos de construção da paisagem difundidas entre artistas britânicos podem ser identificadas nos desenhos produzidos pela viajante no Brasil.

A análise da produção visual de Maria Graham, a partir dos acervos mencionados, considera o argumento defendido por Bewell (2017) e Kelley (2012) sobre a primazia dada à natureza pela produção escrita e visual a partir do final do século XVIII e durante a primeira metade do século XIX. Esse destaque ao mundo natural não se limitou à oposição entre campo e cidade, mas pode ser observado na circulação de plantas, na propagação das expedições científicas<sup>8</sup>, na difusão de livros de viagem e na produção iconográfica. Além dos fatores econômicos que motivaram a Europa a adquirir coleções naturais de outros continentes, o que interessa a esta tese são as coleções resultantes das viagens de circum-navegação. Essa cultura material abarca, entre outras produções, as coleções formadas pelos museus de história natural e pelos jardins botânicos, a fascinação do público britânico pela natureza “exótica” dos trópicos, a circulação massiva de diários de viagens e as diversas tipologias textuais destinadas a difundir os estudos de botânica (BEWELL, 2017; KELLEY, 2012).

As estampas que ilustram os diários de viagem publicados durante a primeira metade do século XIX se relacionam diretamente com a difusão das expedições científicas e com a propagação das viagens pitorescas. Belluzzo (1994) menciona que a participação dos artistas nas viagens de circum-navegação remonta ao século XVII, sendo que, a partir da emblemática viagem do Capitão James Cook (1728-1799), a presença do artista ganha novo impulso. As gravuras produzidas nessa expedição foram feitas a partir dos desenhos de Sydney Parkinson (1745-1771) e se notabilizaram pela alta qualidade técnica e estética das estampas. A produção literária derivada das viagens atendia a documentação da natureza para fins econômicos e científicos, além de se vincular à literatura e à arte. Essas publicações alcançavam um público vasto e contribuíram com a instituição da prática científica no século XIX (BELLUZZO, 1994; PRATT, 1999).

Embora as expedições científicas estejam diretamente associadas à literatura de viagem, há que diferenciá-las, em termos de documentação, isto é, existem as imagens e os relatos que foram reunidos pelos chefes das expedições e que eram remetidos aos patrocinadores dessas viagens, assim como existem os relatos de viagem em forma literária, que foram publicados por

---

<sup>8</sup> “As expedições eram realizadas por equipes, sendo chefiadas, geralmente, por algum renomado naturalista. Viajavam ao lado do cientista, ajudantes gerais, aprendizes e artistas, sendo esse último o encarregado da reprodução pictórica do ambiente e do cotidiano das populações, ou seja, as imagens dos lugares visitados, geralmente constituídas através de um tipo específico de pintura de paisagem, que no contexto era realizada sob a influência de Humboldt e de Hackert” (FETZ, 2011, p. 49).

viajantes. Esses diários de viagem eram escritos tanto por autores que acompanharam expedições científicas quanto por amadores. Era exigido desses últimos um conhecimento vasto, tendo em vista que para “[...] ser viajante era necessário assumir o papel de agricultor, botânico, economista, geólogo, meteorologista, estrategista político e zoólogo ao comentar com autoridade as características físicas e culturais das terras visitadas” (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2015, p. 215, tradução nossa).

A formação científica e artística de Maria Graham indica como as mulheres intelectuais britânicas da primeira metade do século XIX se articularam entre meios tradicionais e extraoficiais de ensino. A primeira fase de formação da viajante foi mediada por uma preceptora, como era comum para as jovens de alta classe de sua época. Aos oito anos, Graham foi enviada para um colégio interno, permanecendo na instituição até os 17 anos. Além disso, como complementação de seus estudos, ela passou uma temporada na Universidade de Edimburgo, notável por ser um dos berços do Iluminismo escocês.

A commonplace book from her formative Edinburgh years shows her reading, inter alia, Edward Gibbon, Geoffrey of Monmouth, Voltaire’s *Histoire de Charles XII* (1731) and especially Tacitus, whose account of the respectful treatment of women by German tribes prompts reflections on how to square this information with a standard tenet of Scottish Enlightenment stadial theory that women were progressively better treated as societies became more civilized and commercialized (THOMPSON, 2017, p. 189).

Embora Graham não tenha recebido um título formal dessa Universidade, esse período foi marcante para sua educação, pois foi quando ela conheceu naturalistas renomados e desenvolveu sua formação intelectual por meio de leituras como as pontuadas por Thompson (2017) no trecho acima. Dados biográficos apontam que Graham estudou desenho com os artistas William Delamotte (1775-1863), especialista em representação de paisagem, e William Crotch (1775-1847) (STEPHEN, 1886; HAGGLUND, 2011; THOMPSON, 2017; PALMER, 2019).

Ao longo da carreira de Graham como escritora e artista viajante, podemos identificar uma busca incessante para manter-se informada sobre os temas que lhe interessavam como pesquisadora. É a partir desse impulso que a viajante britânica teceu suas redes, muitas das quais travadas durante suas viagens. Já em sua viagem à Índia, Graham passou uma temporada na casa do filósofo e político escocês James Mackintosh (1765-1832). De volta à Londres, Mackintosh a introduziu em seus círculos de sociabilidade, dos quais intelectuais como Madame de Staël (1766-1817) fizeram parte. A viagem ao Brasil proporcionou à viajante britânica a oportunidade de travar conhecimento com José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838) e Maria Leopoldina, figuras associadas ao colecionismo e à história natural no país. Em

Londres, sua casa se tornou um dos pontos de encontro de intelectuais, literatos e artistas durante a década de 1830<sup>9</sup>.

A contribuição de Graham com a historiografia da arte e com o colecionismo de obras de arte pode ser identificada pelas correspondências trocadas com Sir Thomas Lawrence (1769-1830) e pelos conselhos dados à Rainha Vitória (1819-1901) quanto ao colecionismo de obras de arte (PALMER, 2015; 2019). Além disso, a viajante publicou obras como *Memoires of the Life of Nicholas Poussin* (1820), *Giotto's Chapel in Padua* (1835) e *Essay of Towards of History of paintings* (1836).

Dessas redes de sociabilidade, a relação de Maria Graham com John Murray II (1778-1843) foi profícua para sua carreira como escritora, como prova o extenso arquivo do editor escocês guardado na *National Library of Scotland* (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 1810-1837, *National Library of Scotland*, 2020).

No contexto britânico, havia uma demanda crescente pelos diários de viagem. A *John Murray Press*, editora que publicou as viagens de Maria Graham pelo América do Sul, se firmou como uma das mais importantes casas editoriais da Grã-Bretanha. Os diários de viagens editados reuniam diferentes tipos de relatos feitos por naturalistas e amadores, desde o livro de Olaudah Equiano<sup>10</sup> (1745-1797), um escritor nigeriano que narrou suas viagens quando ainda era escravo e depois como marinheiro liberto, até edições de destacados naturalistas como Sir Joseph Dalton Hooker<sup>11</sup> (1817-1911). Autoras como Graham procuravam negociar com os editores sobre o que deveriam registrar, quais estratégias usar e quais os modelos seguir. Além do notório itinerário divulgado por Alexander von Humboldt (1769-1859), viajantes que publicaram pela *John Murray Press* contavam com guias para auxiliar na escrita dos seus relatos (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2015).

Além dos diários de viagem, os álbuns pitorescos eram publicações majoritariamente formadas por imagens. Esse gênero tem raízes no *Grand Tour*, viagens “realizadas por artistas, eruditos e aventureiros, muito comuns no século XVIII” (GOMES JUNIOR, 2012, p. 109). As viagens pitorescas se estabeleceram no final do século XVIII em Paris, onde a *Firmin-Didot* se

---

<sup>9</sup> Maria Graham e seu segundo marido Augustus Callcott moravam em *Mall, Kensington Gravel Pits*, local onde atualmente é o *Notting Hill Gate*, em Londres. O casal Callcott tinha como vizinhos artistas como Thomas Webster (1800-1886), John Linnell (1792–1882) e William Mulready (1786-1863) (PALMER, 2019).

<sup>10</sup> Olaudah Equiano lutou pela abolição da escravidão na Inglaterra. Seu livro *The interesting narrative of the life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African. Written by himself*, foi editado pela *John Murray Press*, em 1789 (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2015).

<sup>11</sup> Joseph Hooker foi diretor do Royal Botanic Gardens e publicou pela *John Murray Press* o livro *Himalayan Journal; or notes of a naturalista in Bengal, the Sikkim and Nepal Himalayas, the Kasia Mountains*, editado em 1854 (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2015).

firmou como uma das mais importantes casas editoriais. Jean Baptiste Debret (1768-1848) e J. M. Rugendas, assim como muitos dos artistas que estiveram no Brasil, publicaram suas viagens pitorescas. Uma das principais características dessas publicações era o destaque dado aos artistas como principais autores (GOMES JUNIOR, 2012).

Além das cartas trocadas com John Murray II, outra figura de destaque no contexto britânico que manteve contato com a viajante foi William Hooker. A ilustração botânica, praticada por profissionais e amadores, foi uma das produções materiais associadas ao “fascínio” pela natureza difundido no final do século XVIII e na primeira metade do século XIX (KELLEY, 2012). Além das ilustrações, plantas secas e cartas foram enviadas ao botânico, o que mostra o engajamento de Graham na comercialização de plantas. Essa diversificada coleção da viajante britânica, conservada no *Kew Gardens*, pode ser estudada a partir desse interesse massivo pelas plantas e pelo ordenamento da natureza desconhecida. O sistema binário desenvolvido por Carl von Linné (1707-1778) para a classificação dos seres vivos difundiu um método que auxiliava o estudo da natureza e popularizou uma estética para a representação visual associada à botânica. Na obra de Linné, *Hortus Cliffortianus*, o ilustrador Georg Dionysius Ehret (1708-1770) foi orientado a destacar os órgãos reprodutivos das plantas e foi supervisionado pelo naturalista sueco. Essa prática de colaboração entre naturalistas e artistas se consolidou ao longo do século XVIII e fez com que a imagem ocupasse um lugar de destaque nas publicações científicas (DASTON; GALISON, 2007; NICKELSEN, 2006).

Parte do *corpus* documental desta tese é formado pelas ilustrações botânicas e pelos desenhos feitos nas viagens de Graham, obras que evidenciam essa diversidade de tipologias textuais e visuais. São coleções que permitem investigar a circulação de informações e de coleções naturais. A ligação com naturalistas e a colaboração com o intercâmbio de plantas e de ilustrações botânicas mostram o engajamento da viajante britânica nas redes internacionais que estavam em plena expansão durante a primeira metade do século XIX. Ao mesmo tempo, a produção literária de Graham está associada com a divulgação de tipologias diversas de livros de botânica, desde as edições destinadas à instrução das mulheres de classe média até os manuais que visavam instruir naturalistas e amadores nos processos de secagem e de registro das plantas.

As obras de artistas viajantes que estiveram no Brasil foram investigadas sob diferentes perspectivas. São estudos que destacam Humboldt como promotor de um modelo de viagem seguido por naturalistas que estiveram no Brasil durante o século XIX. A pesquisa de Kury (2001), por exemplo, trata da filiação do botânico alemão Carl Philipp von Maribus (1794-1868)

e do naturalista francês Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844) com os preceitos difundidos por Humboldt. Partindo do impacto do naturalista prussiano na obra dos viajantes, Diener (1996) analisa a produção iconográfica do artista alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) durante suas viagens pela América do Sul. Humboldt foi um entusiasta da obra de Rugendas, tendo adquirido pinturas e orientado o artista sobre os locais a serem percorridos e quais paisagens naturais deveriam ser registradas.

Uma perspectiva pouco explorada pelos estudos que tratam da produção iconográfica de viajantes que estiveram no Brasil é a relação entre as obras produzidas em campo e as demandas do mercado editorial associado à literatura de viagem. Esse é um dos aspectos presentes nesta análise da obra de Maria Graham, já que parte significativa das imagens que ela produziu, hoje conservadas no acervo do *British Museum*, está associada a esse gênero literário. A produção visual gerada pelas viagens pitorescas e as que estão diretamente associadas às expedições científicas são documentações frequentemente analisadas. Porém, a produção editorial dos livros de viagem ainda necessita de investigações. Os diários de viagem circulavam entre um público mais amplo se comparados às viagens pitorescas, pois estes exigiam recursos maiores para edição e, conseqüentemente, atingiam um público mais restrito. Além disso, as imagens que ilustram a literatura de viagem procuravam atender uma demanda do público interessado pela diversidade da natureza e pelos efeitos dramáticos e pitorescos da representação (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2015).

A carreira de Maria Graham como escritora propiciou diferentes abordagens e foi objeto de estudos significativos e abrangentes. As análises da obra dessa viajante britânica no Brasil abordam diferentes aspectos de sua viagem. São pesquisas que tratam da relação de Graham com seus editores, dos acontecimentos políticos presenciados, das notas sobre os costumes do Brasil oitocentista e das críticas tecidas ao regime escravagista brasileiro. Vale ressaltar que, em geral, essas pesquisas enfatizam os registros escritos e analisam poucos aspectos da produção iconográfica da viajante.

Algumas pesquisas focaram a representação iconográfica dos grupos escravizados e dos costumes do Brasil. Este é o caso do estudo de Cerdan (2003), que analisa aspectos da escravidão no Brasil a partir dos registros literários e das duas estampas que tratam dessa temática presentes no diário de viagem de Graham. Filgueiras e Peixoto (2008) abordam as contribuições de Graham para a catalogação da flora brasileira, destacando o papel das mulheres

para a construção da obra *Flora Brasiliensis*<sup>12</sup>. Gonçalves (2005) trata da narrativa “subjetiva” dos diários de viagem de Graham, enfatizando o último período em que a artista esteve no Brasil.

Outras disciplinas teorizaram sobre a produção visual de artistas viajantes. A Geografia Cultural, por exemplo, aponta a relevância dessas obras na construção da ideia de uma natureza “tropical” de certas regiões do continente americano, em oposição ao tipo de paisagem tipicamente europeia. Segundo essa ótica, a representação da paisagem e as ilustrações botânicas constituiriam uma “geografia imaginativa dos trópicos registrada pelos viajantes europeus durante suas viagens em um amplo e heterogêneo arquivo de desenhos, pinturas, mapas, diários e cartas, do final do século XVIII ao início do século XIX” (ZUBARAN, 2005, p. 58).

O texto “O século XIX: tradição e ruptura. Síntese de arte e cultura brasileiras (1806-1910)” de Alexandre Eulálio menciona Graham ao lado de artistas como Thomas Ender (1793-1875), Debret e Rugendas como “alguns dos principais anotadores de nossos cenários e figuras no início do século XIX” (EULÁLIO, 2012, p. 20). Ainda que rápida, a citação do autor deixa entrever a relevância da documentação da viajante britânica para o estudo da arte brasileira do século XIX.

A produção iconográfica de Maria Graham, embora notória sob os aspectos estéticos e científicos, ainda é pouco explorada. Zubaran (2005) destaca as ilustrações botânicas e a contribuição científica dessa artista viajante, com ênfase especial nas obras do *Kew Gardens*. Embora o estudo de Zubaran (2005) seja relevante, ainda há muitos aspectos da obra dessa artista que necessitam de atenção.

Alguns estudos propuseram abordagens para as paisagens de Maria Graham. Belluzzo (2008) apresenta o levantamento topográfico da costa brasileira segundo os ideais arcádicos, reconhecendo a tradição paisagística britânica nas obras produzidas por Graham no Brasil. Hesse (2018), por sua vez, sugere uma narrativa ecológica/ ambiental em algumas gravuras que ilustram o diário de viagem de Graham.

Segundo Gonçalves (2005), enquanto os primeiros relatos de viagem partiam de uma interpretação extraordinária da natureza e dos costumes, há, no século XIX, uma preponderância de registros que conjugam a documentação científica com as sensações do observador ante a natureza tropical. “É sobretudo com a lírica romântica que ela parece

---

<sup>12</sup> Essa obra foi editada pelo naturalista Karl Friedrich Philipp von Martius. Trata-se de um dos grandes compêndios da flora brasileira, para maiores informações ver KALTNER. *Anotações sobre a biografia do naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius*, 2012.

dialogar” diz Süssekind (2008, p. 106) sobre a produção escrita de Maria Graham. Essa observação de Süssekind também pode ser estendida às imagens de Graham, nas quais se nota a procura por uma documentação objetiva da natureza, associada a uma lírica romântica na representação das paisagens. É preciso salientar, entretanto, que essa dimensão “subjetiva” que autoras como Süssekind (2008), Gonçalves (2005) e Martins (2001) atribuem à produção da viajante britânica pode ser encontrada nos livros de viagem escritos por homens e mulheres. Não se trata, portanto, de uma qualidade restrita aos gêneros dos escritores, como salienta Thompson (2017).

Artistas viajantes procuravam articular o modelo de documentação da natureza segundo a ótica naturalista e atender às demandas do público por imagens pitorescas. São notórios os constantes conflitos ocorridos entre naturalistas que chefiavam as expedições científicas e artistas documentadores. Algumas críticas eram motivadas pela suposta “falta de objetividade” das imagens produzidas pelos artistas, pois interessavam aos naturalistas registros esquemáticos da natureza (COSTA, 2007; COSTA; DIENER, 2012).

As dimensões estéticas e científicas podem ser identificadas em diferentes momentos da carreira de Maria Graham como artista e escritora viajante. As gravuras referentes às viagens de Graham pela Itália<sup>13</sup> registram a rota percorrida por viajantes e artistas durante o *Grand Tour*. As paisagens italianas de Claude Lorrain (1600-1682) eram referências para esses viajantes e foram constantemente mencionadas. Essas obras mostram que a obra da viajante britânica não se restringia aos registros naturalistas, mas explorava outras estéticas<sup>14</sup> (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Para se referir à paisagem do Brasil, Maria Graham articula em sua narrativa citações a escritores e artistas. O mesmo procedimento pode ser identificado em sua produção iconográfica. As ilustrações botânicas produzidas no século XIX, por exemplo, aliavam as funções informativas e estéticas. Graham articula essas duas perspectivas em seus desenhos. A obra do botânico Robert Thornton (1768-1837) apresenta dados sobre as características morfológicas das plantas aliados a referências mitológicas e poéticas. Thornton também acrescentava uma história das plantas, mencionando a origem e o momento em que foram introduzidas nos jardins europeus (MARTINS, 2001; SCHNEIDER, 2009).

---

<sup>13</sup> Nessa viagem, Maria Graham também escreveu o livro *Three Months Passed in the Mountains East of Rome*, publicada em 1819.

<sup>14</sup> Sobre esse conjunto de gravuras, ver: SOUZA. *Maria Graham e as suas “vistas” do entorno e da cidade de Roma: estudo de um conjunto de gravuras do acervo do Museu Britânico*, 2017.



As obras produzidas por Maria Graham se relacionam com a propagação de estudos de botânica durante a chamada Era Romântica<sup>15</sup> na Inglaterra e a documentação científica está inserida em uma noção de deslocamento proporcionada pelas viagens. Nesse sentido, a obra de Humboldt constitui uma referência decisiva nas produções iconográfica e escrita de Maria Graham.

Semelhante a Süssekind (2008) e Thompson (2017), Martins (2001) afirma que a obra de Maria Graham conjuga as impressões do sujeito ante a natureza. Embora a finalidade da documentação constituísse uma necessidade prática de fornecer informações sobre as plantas e sobre a paisagem, esses registros da viajante partem de uma preocupação estética:

Como o desenho de Maria Graham indica, esse componente estético encontra-se presente tanto no olhar profissional quanto no amador, e faz parte da cultura visual de uma determinada sociedade, numa determinada época. No contexto da cultura visual da Inglaterra do século XIX, concomitante ao interesse pela história natural, ocorreu uma particular valorização da representação pictórica de paisagens “naturalistas” (MARTINS, 2001, p. 50).

A intercessão entre arte e ciência propagada por Humboldt e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) influenciou a documentação produzida por viajantes. Humboldt recomendava que o registro da natureza deveria conjugar as principais características do ambiente estruturadas em composições articuladas e harmônicas de maneira a agradar o olhar. Artistas viajantes do século XIX que estiveram na América do Sul partiam dessa noção propagada por Humboldt para produzir suas paisagens e suas ilustrações botânicas (MATTOS, 2004; THOMPSON, 2017).

A writer much discussed in Graham’s Scottish Enlightenment and scientific circles, Humboldt stood in a tradition of sentimentalized or romanticized exploration which turned its focus not only outwards, on the external world, but also inwards, on the travelling/ observing self, so as better to calibrate the traveller’s observations (THOMPSON, 2017, p. 196).

A aproximação da obra de Maria Graham com os preceitos de Humboldt pode significar a adoção de um modelo de literatura de viagem e inspirar construções visuais. Sobre a aproximação das mulheres viajantes do século XIX com a obra de Humboldt, Rodenas (2014) discute as produções de Maria Graham, Flora Tristan (1803-1844), Frederica Bremer (1801-1865), Francis Inglis (1806-1882) e Adela Breton (1849-1923), que estiveram nas Américas durante o século XIX:

---

<sup>15</sup> O auge da Era Romântica na Inglaterra abrange as últimas décadas do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Nesse período, Bewell (2017) e Kelley (2003) identificaram a propagação do interesse pela natureza na produção escrita e visual. Poetas como William Wordsworth (1770-1850), John Clare (1793-1864) e Charlotte Smith (1749-1806) trataram da natureza a partir de diferentes perspectivas, desde a valorização do cenário rural em oposição às cidades até o uso dos estudos de botânica como tema para suas obras literárias. Essa relação com o mundo natural pode ser associada com a produção dos artistas viajantes que estiveram na América do Sul durante a primeira metade do século XIX. Nesse sentido, para esta análise, consideramos a Era Romântica no contexto inglês o período que vai desde 1780 até 1840, delimitação temporal proposta de Kelley (2003).

Comparable to the classic journey of Alexander von Humboldt and Aimé Bonpland, which inspired their views of Nature, European women travelers tended to stay in America for long periods of time. Unlike their Victorian counterparts, who for the most part made brief forays into Africa and the Orient, prolonged residence in the New World facilitated European women to establish lasting relationships in their respective countries of residence. Often relying on their Creole peers for information on local customs and mores, this dependency—and in many cases, vulnerability—shows the unstable subject position constructed in their memoirs, what is elided in the “imperial eyes” model (RODENAS, 2014, p. 16).

As imagens produzidas pelas mulheres viajantes europeias formam documentações vastas que necessitam de maiores investigações, especialmente no que diz respeito à influência de Humboldt como divulgador de trajetos e de repertórios imagéticos de viagens entre o público europeu. Essa filiação significou tanto a adoção de uma perspectiva ligada à noção de pitoresco, quanto a necessidade de documentar a natureza segundo as bases difundidas entre naturalistas viajantes do século XIX (RODENAS, 2014).

Além disso, Humboldt propagava a produção de imagens a partir da observação direta da natureza. Em diversas passagens dos diários de Graham, há citações de constantes passeios ao ar livre, nos quais a suntuosa e “exótica” paisagem do Rio de Janeiro é narrada enquanto ela produz algum desenho (GRAHAM, 1824a). Os recursos narrativos utilizados pela viajante britânica conjugam diversas informações em um só trecho do diário de viagem. Dados sobre recentes acontecimentos históricos e econômicos aparecem ao lado de notações sobre a flora e sobre a paisagem, tudo isso narrado segundo as sensações pessoais da autora (THOMPSON, 2017).

A partir do que foi exposto em relação aos aspectos documentais e estéticos da produção iconográfica de Maria Graham, torna-se válida a perspectiva que aborda a circulação dessas obras entre as redes de sociabilidade formadas por diversos personagens centrais para o estabelecimento dos estudos e pesquisas sobre o Brasil durante a primeira metade do século XIX.

Nas últimas duas décadas, as obras das mulheres viajantes foram temas de grupos de pesquisas em universidade do Reino Unido. Em 2007, foi constituído *Maria Graham's Project* ligado à *Nottingham Trent University*. Participaram desse Projeto o Dr. Carl Thompson e a Dra. Betty Hagglund, autores que pesquisam a escrita das viajantes britânicas e que publicaram trabalhos de referência sobre essa temática. Esses dois autores também escreveram artigos centrais para a análise da produção literária e científica de Maria Graham (MARIA GRAHAM'S PROJECT, Nottingham Trent University, 2019).

Hagglund (2011) trata da produção botânica de Graham segundo a difusão de publicações sobre botânica entre as mulheres do século XIX. A autora resgata os primeiros

contatos de Graham com a botânica e discute a obra *A Scripture Herbal*. Havia um crescente mercado de livros de botânica destinados ao público amador, e na sociedade britânica, esse conhecimento era aconselhado às mulheres das classes abastadas. Hagglund cita ainda outras viajantes e destaca as condições especiais usadas por essas mulheres para conhecer locais distantes. A pesquisadora também lembra das redes de comunicação estabelecidas entre Graham e personalidades ilustres ligadas aos estudos de história natural, caso de sua ligação com o naturalista William Hooker e com o botânico Carl Friedrich von Martius, por exemplo (HAGGLUND, 2011).

As pesquisas de Thompson evidenciam a atualidade do estudo das mulheres viajantes e tratam de aspectos científicos, literários e históricos da obra escrita de Maria Graham. Caroline Palmer, pesquisadora ligada à Universidade de Oxford, possui alguns estudos sobre a relação da viajante britânica com o colecionismo de obras de arte e sobre as redes de intercâmbio de conhecimento formadas por Graham para coletar informações sobre as coleções europeias dos antigos mestres do Renascimento (PALMER, 2015; 2019; THOMPSON, 2012, 2015, 2017a, 2017b).

Outros projetos liderados pelo pesquisador Carl Thompson também merecem destaque, pois evidenciam a relevância internacional dos estudos da obra de Maria Graham e das mulheres viajantes do século XIX. Thompson liderou o grupo de estudos *Women's Early Scientific Travelling Network*, ativo entre 2012 e 2015. Atualmente, o referido pesquisador também participa do *The centre for Travel Writing Studies* (CTWS) ligado à *Nottingham University*, grupo que promove o estudo da produção iconográfica e literária de viajantes anglófilos a partir do século XVIII até a atualidade. Um dos focos do CTWS consiste em incentivar os estudos dos grupos marginalizados a partir de uma abordagem interdisciplinar (THE CENTRE FOR TRAVEL WRITING STUDIES, 2018).

Cabe enfatizar que as pesquisas em torno da obra de Maria Graham reconhecem o valor de sua produção visual, mas ainda há a necessidade de estudos dedicados ao mapeamento dos acervos que guardam essas obras, além das pesquisas que tratem da trajetória dessa artista viajante. Ademais, os poucos estudos que citam as obras de Graham se restringem às imagens que ilustram seus diários, parte que constitui a minoria de seus trabalhos. Dessa forma, conhecer e divulgar os acervos da Grã-Bretanha e do Brasil que guardam as obras dessa artista viajante contribui com discussões mais aprofundadas em relação à sua produção visual e ao estudo da presença das mulheres e homens viajantes no Brasil durante a primeira metade do século XIX.

Com base no que foi discutido até aqui, as categorias estéticas, culturais e sociais são essenciais para o estudo da produção visual de Maria Graham. A difusão dos livros científicos ilustrados promoveu a circulação de formas de representação da paisagem e da flora. Além disso, a produção da viajante britânica se inscreve no período de estabelecimento das instituições museológicas especializadas em coleções naturais e no momento em que as redes de sociabilidade contribuíram com a circulação das obras produzidas por artistas que estiveram no Brasil durante o século XIX. Assim, as dimensões estéticas e sociais relacionada a essa concepção contribuem com o estudo de novas perspectivas para a produção iconográfica de Maria Graham.

Uma abordagem que partilha dos pressupostos citados acima, e que se adequa a este estudo é a “descrição crítica” de Baxandall (2006)<sup>16</sup>, método em que a obra de arte e o objeto histórico são estudados segundo circunstâncias associadas à sua produção. Dentre essas circunstâncias podemos citar os pressupostos científicos e estéticos e as tecnologias disponíveis. Por meio desse procedimento, Baxandall (2006) mostra que a obra de arte pode ser analisada a partir de esferas mais abrangentes do conhecimento e da cultura:

[...] o pintor ou o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e de sentir. Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que o cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro (BAXANDALL, 2006, p. 48)

Partilhando dos métodos da “descrição crítica” de Baxandall (2006), esta tese analisa como o contexto e a finalidade influenciaram a produção artística de Maria Graham. Os cadernos de viagem e os estudos de botânica dessa artista seguiam os modos de representação da documentação científica do século XIX e os modelos para retratar a flora e a paisagem que circulavam na produção impressa.

A produção visual dos artistas viajantes do século XIX, como se vem afirmando, pode ser analisada a partir do pressuposto de que as categorias estéticas e documentais eram convergentes. Humboldt considerava que as imagens poderiam contribuir com a ciência desde que artistas se ocupassem com os elementos característicos das diferentes vegetações e

---

<sup>16</sup> Baxandall (2006) adota a “descrição crítica” para o estudo da Ponte do Rio Forth, de Benjamin Baker. Para o estudo dessa ponte, Baxandall narrou as circunstâncias em que o projeto da ponte foi apresentado, enumerando aspectos referentes à tecnologia e os referenciais estéticos que influenciaram o trabalho de Baker.

apurassem sua sensibilidade para retirar da paisagem seus aspectos essenciais: “A diferenciação caberia ao cientista e a síntese ao artista. A ciência, baseada em um método analítico, permitiria o reconhecimento das diferenças, mas somente a arte seria capaz de efetuar a síntese desses elementos dispersos e apresentá-los em um olhar essencial” (MATTOS, 2004, p. 154).

Alguns métodos para a análise das obras de artistas viajantes citam a teoria de Alpers (1999) para o estudo da arte holandesa do século XVII<sup>17</sup>. De fato, há diversas razões para a filiação com essa autora. Um deles diz respeito aos processos descritivos da natureza reconhecíveis nas obras dos holandeses que podem ser identificados na produção de artistas viajantes do século XIX, pois eram obras usadas para documentar a natureza segundo um olhar naturalista e a partir da observação direta dos fenômenos.

Para além dos aspectos descritivos reconhecíveis em algumas obras de Maria Graham, há que se considerar a adoção de perspectivas associadas a determinações daquilo que deveria ser retratado e de como os elementos deveriam ser dispostos na composição. Como se verá em maior profundidade ao longo dos Capítulos que compõem esta pesquisa, as representações de paisagens de Graham se relacionam com a difusão de imagens pitorescas presentes em impressos que circulavam entre um público amplo e que funcionavam como guias dos lugares que deveriam ser visitados. Há também que se pontuar a aproximação entre as composições das paisagens de Graham com o modelo fornecido por Claude Lorrain, muito usado por pintores da *Royal Academy*. Ademais, muitas obras da artista britânica se associam com a “síntese essencial do conhecimento” proposta por Humboldt para a representação de paisagens. Essas são as “janelas”<sup>18</sup>, ou reconstruções da natureza, segundo as quais os cadernos da viajante fazem referência.

Outro ponto da pesquisa de Alpers (1999) importante para a metodologia de análise da produção de Graham é a abordagem que considera a cultura visual para o estudo das imagens. Segundo essa vertente, são relevantes os impressos populares, as imagens usadas em objetos do cotidiano e as obras usadas nas decorações dos lares comuns.

---

<sup>17</sup> “[...] o estudo da arte e de sua história tem sido determinado pela arte italiana e por seu estudo. Esta é uma verdade que os historiadores da arte correm o risco de ignorar em sua atual tendência a diversificar os objetos e a natureza de seus estudos. A arte italiana, e sua evocação retórica, não só definiu a prática da tradição central dos artistas ocidentais como também determinou o estudo de suas obras. [...] Um tema importante deste livro são os aspectos centrais da arte holandesa do século XVII – e, na verdade, da tradição setentrional de que ela é parte – que podem ser mais bem entendidos como pertencentes a uma arte descritiva distinta da arte narrativa da Itália” (ALPERS, 1999, p. 27-29).

<sup>18</sup> Para usar a terminologia de Alberti segundo a qual a pintura seria “uma superfície ou painel emoldurado a certa distância do observador, que olha através dele para um segundo mundo ou um mundo substituto” (ALPERS, 1999, p. 27).

A cultura material resultante das viagens de circum-navegação e da circulação de plantas pode ser associada com a produção iconográfica de Maria Graham. Como será demonstrado nesta tese, as obras de artistas viajantes estão vinculadas a um constante intercâmbio de objetos. Desde a introdução de novas espécies nos jardins, das plantas secas conservadas nos herbanários, da publicação de livros de botânica acessíveis para públicos amplos e dos livros de viagem que tratavam da natureza exótica e suntuosa dos trópicos. Tudo isso fez parte da produção material no contexto britânico do século XIX:

Aesthetic, potentially profitable, and alluring, plants became the leading indicator for public as well as learned inquiry as systematic debates, a burgeoning print culture in natural history books and magazines, and questions about the kingdoms of nature and the nature of species collided with different intensities. In romantic era debates about classification and nomenclature, botany was the disputed middle kingdom between inert forms (minerals) and animals; plant families included species that seemed at the time to include several that were neither all plant nor all animal. For all these reasons, botany the debate about whether nature or spirit should dominate, the global market of commodity plants, the relation between scientific inquiry and aesthetic pleasure, and the epistemological value accorded concepts and particulars (KELLEY, 2012, p. 18).

Bewell (2017) afirma que esse interesse massivo pela botânica estava associado ao culto à natureza e que a produção de livros ilustrados contribuiu com a propagação do conhecimento sobre as vegetações exóticas, obras que despertavam curiosidade do público. A botânica também fez parte da política imperial britânica. No final do século XVIII, o *Kew Gardens* se firmou como um dos principais centros responsáveis pela coleta de diferentes tipos de conhecimento sobre a vegetação (THOMAS, 2010).

As coleções que estão no *British Museum*, no MASP e no *Royal Botanic Gardens* constituem uma parte importante da iconografia de viagem de Maria Graham. Embora se reconheçam suas qualidades estéticas e históricas, essas obras ainda não foram estudadas. Nesse sentido, esta tese procura enfatizar a produção visual de Graham segundo os fatores associados à sua produção e aos modos de circulação na sociedade. Olhar a obra de Graham pela ótica da comercialização e circulação dos objetos artísticos e históricos contribui para um estudo mais abrangente abarcando também a dimensão estética.

Os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa consistiram no mapeamento da produção iconográfica de Maria Graham produzidas no Brasil ou que façam referência às estadias da viajante no país. A partir desse levantamento, foi constatada a relevância de duas coleções, os desenhos botânicos do *Kew Gardens* e os cadernos de desenhos do *British Museum*. Uma das poucas obras da artista em coleções de instituições brasileiras é a pintura do MASP, a única tela da viajante identificada até o momento.

Outras coleções também foram incluídas neste estudo sobre a viajante britânica. As cartas trocadas entre Graham e Murray II da *National Library of Scotland* que documentam a carreira literária da viajante. Dessa vasta troca de correspondências, foram selecionadas aquelas que mostram as tratativas relacionadas com a viagens de Graham ao Brasil. São documentos de 1821 a 1827 (LETTERS FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, Fonte: National Library of Scotland, 2019).

Além disso, as correspondências trocadas com Sir Thomas Lawrence, do acervo da *Royal Academy of Arts*, foram incluídas como material de apoio para a discussão da relação de Graham com o colecionismo de obras de arte (ROYAL ACADEMY OF ARTS, 2019).

Outras imagens de Maria Graham também foram consideradas neste estudo. O acervo do *Victoria & Albert Museum* contém um conjunto de gravuras referente às passagens de Graham pela Itália, em 1819 e 1826. Embora essas imagens não formem o escopo mais estrito da tese, uma vez que o foco está nas imagens produzidas no Brasil, são estampas fundamentais para o entendimento da produção visual da viajante britânica como um todo (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2019).

Outro procedimento adotado foi o levantamento de dados sobre as aquisições dos acervos pelas instituições. Foram investigados documentos que tratam sobre a proveniência das imagens e sobre quem as colecionou, além dos modos como as obras dessa artista britânica circularam entre as redes de sociabilidade no Brasil e na Europa. Os estudos museológicos tratam da importância de se conhecer a trajetória dos objetos colecionados e enfatizam as relações das obras adquiridas pelos museus com seus antigos coletores (ALBERTI, 2005). Estudar os aspectos ligados aos intercâmbios das obras antes de elas chegarem ao museu pode evidenciar traços da circulação desses objetos na sociedade. No caso do conjunto da produção de Maria Graham, conhecer os antigos proprietários das obras revela algumas particularidades da recepção da obra literária e iconográfica da viajante.

A partir do que foi apresentado, esta tese sustenta que as imagens produzidas em viagens constituíam parte relevante das correspondências trocadas entre intelectuais do período. Os modos de circulação da obra de Graham nas redes de sociabilidade, bem como questões relacionadas com a produção realizada em campo e a edição das imagens para os livros de viagem se tornaram pontos essenciais para a análise dos acervos selecionados para esta pesquisa. Isso porque mulheres como Maria Graham usaram as correspondências como formas de inserção nos debates artísticos e científicos e para construir suas carreiras na literatura de

viagem. A bibliografia internacional destaca que as redes eruditas associadas às ciências e às artes eram essenciais para a formação das carreiras das mulheres.

In going into print in this way, and so acquiring wide public recognition for their scientific expertise, Marcet and Somerville were somewhat exceptional (though by no means isolated) figures. Yet research has recently uncovered numerous women who replicated in many other regards their close involvement in both metropolitan and provincial science networks<sup>19</sup> (THOMPSON, 2017, 138).

Pesquisas como as de Thompson (2017a; 2017b; 2015) e Palmer (2015; 2019) enfatizam os textos escritos, as cartas e as trocas de coleções naturais como modos de intercâmbio de conhecimento produzidos durante viagens. Nesta tese, além dos suportes de informação discutidos pelos mencionados autores, as imagens são analisadas como parte essencial do intercâmbio de conhecimento. A questão a ser discutida, portanto, é como a produção visual associadas às viagens foi utilizada por Maria Graham e por outros artistas viajantes para firmarem suas carreiras na Europa. Além disso, as imagens feitas em campo configuravam meios materiais de circulação de modelos para a representação botânica e para as ilustrações dos livros de viagem. A partir da análise dessas questões identificadas na obra de Graham, esta tese contribui para o estudo das obras de artistas viajantes que estiveram no Brasil durante a primeira metade do século XIX.

Os acervos associados à Graham mostram como as mulheres articulavam suas carreiras enquanto artistas viajantes. Como se verá ao longo da pesquisa, a partir da análise dos acervos do *British Museum*, *Royal Botanic Gardens* e do *MASP* foi constatado que a artista utilizava imagens produzidas durante suas viagens para se corresponder com figuras de destaque no universo artístico e científico.

Na primeira metade do século XIX, mulheres acessavam os meios intelectuais a partir de uma formação às margens das universidades e das instituições artísticas e científicas. Elas recebiam instruções em grupos intelectuais que se reuniam em casas e salões. Alguns desses espaços possuíam laboratórios, coleções naturais, coleções de obras de arte e constituíam ambientes de discussão sobre os recentes acontecimentos e publicações. Locais como esses favoreceram a inserção das mulheres nos ambientes eruditos como pesquisadoras ativas. Nesse sentido, a trajetória e os documentos associados à Maria Graham revelam como as mulheres

---

<sup>19</sup> “Ao serem impressos dessa maneira, e assim obter amplo reconhecimento público por sua experiência científica, Marcet e Somerville foram figuras um tanto excepcionais (embora de forma alguma exemplos isolados). No entanto, pesquisas descobriram, recentemente, várias mulheres que se replicaram em muitos outros aspectos, seu envolvimento próximo às redes de ciência metropolitanas e provinciais” (THOMPSON, 2017, 138, tradução nossa).



da primeira metade do século XIX construíram suas carreiras a partir da interação com esses grupos eruditos.

Em suma, esta tese defende que a circulação da produção visual de Maria Graham nos meios impressos e entre os círculos de intelectuais estabelecidos na Europa e no Brasil contribui para que se conheça as formas de inserção das mulheres na produção de imagens, de coleções naturais e de informações associadas às viagens.

\*\*\*

Esta tese possui quatro capítulos estruturados segundo as coleções de Maria Graham relacionadas ao Brasil. A ideia é apresentar uma leitura dessa produção a partir dos objetos colecionados e que hoje estão guardados em grandes instituições. Nesse sentido, o Capítulo 1 apresenta a materialidade dos acervos, os modos de aquisição e de circulação dos objetos após eles terem sido adquiridos pelas instituições. As imagens da viajante britânica, ainda pouco conhecidas e acessadas, são apresentadas segundo suas qualidades atuais e são examinadas as características relacionadas à produção dessas obras pela artista.

Parte da produção de Maria Graham, especialmente a que está no acervo do *British Museum*, se caracteriza como “cadernos de viagens” que registram paisagens observadas em campo, tema desenvolvido no Capítulo 2. Como uma parcela dessas imagens são associadas à escrita do diário de viagem, há uma ligação estreita entre a produção das obras com as demandas do público e as da editora *John Murray Press*.

Outra parte das imagens são notações botânicas e ilustrações científicas realizadas pela artista durante sua terceira viagem ao Rio de Janeiro, aspecto analisado no Capítulo 3. Acompanhadas por cartas e plantas secas, essas ilustrações foram enviadas ao *Royal Botanic Gardens*, quando William Hooker e Graham mantiveram contato. Como se trata de imagens destinadas à documentação científica, a análise abarca a disseminação de estudos de botânica entre as mulheres do século XIX e o intercâmbio de representações de plantas intensificado nesse período.

O Capítulo 4 trata das redes de sociabilidade traçadas por Maria Graham ao longo de sua carreira artística, científica e literária. A última parte da tese mostra a circulação das obras da viajante britânica no momento que foram produzidas, durante as primeiras décadas do século XIX. Nesse tópico é discutido o uso da imagem como uma forma de se corresponder com

destacadas figuras ligadas à história natural e ao colecionismo, além disso, é apresentada a recepção das obras literárias de Maria Graham nos periódicos especializados.

## Capítulo 1 - A materialidade das coleções associadas à Maria Graham: modos de aquisição e formação das coleções

Este Capítulo trata da materialidade das obras, os modos de circulação e de aquisição da produção visual de Maria Graham, associada às suas passagens pelo Brasil, a partir das coleções do *British Museum*, do *Royal Botanic Gardens*, da *National Library of Scotland* e do Museu de Arte de São Paulo. É possível afirmar que os acervos iconográficos mais numerosos e relevantes que contêm obras de Maria Graham são: *British Museum* e *Royal Botanic Gardens*. Por esse motivo será dado um enfoque maior nessas coleções ao longo da tese.

A trajetória dessas coleções pode evidenciar as redes de conhecimento estabelecidas por Graham e os locais por onde as coleções circularam antes da chegada às instituições em que hoje estão guardadas. Esses aspectos são importantes porque subsidiam as discussões que serão desenvolvidas ao longo desta tese e, particularmente, no Capítulo 4, que trata do intercâmbio e das redes de conhecimento estabelecidas por Maria Graham no Reino Unido e no Brasil.

Apresentar e discutir a materialidade das coleções pode contribuir com o conhecimento da produção artística de Graham, que é ainda pouco tratada pela literatura especializada. Nesse sentido, a descrição das obras desenvolvida neste Capítulo pode servir para que se conheça os principais materiais utilizados pela artista, tais como técnicas construtivas das obras, podendo envolver os pigmentos (nanquim, óleo, aquarela) e os suportes utilizados (papel, tela, folhas encadernadas). Em termos da função/destinação da produção de Graham, é possível afirmar que a descrição da materialidade das coleções supracitadas pode evidenciar particularidades dos materiais disponíveis para os artistas viajantes e revelar aspectos da produção de cadernos de desenho que naturalistas realizaram durante seus percursos, alguns dos quais, foram usados em ilustração da literatura de viagem ou de álbuns pitorescos. Além disso, o conhecimento sobre a materialidade das coleções pode contribuir, por exemplo, para futuros trabalhos de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, como, por exemplo, disciplinas como a história da arte, a história da cultura material e a conservação/ restauração.

Objects conservation, which emerged from the practices of antiquaries – Peiresc, for instance, gave instructions about how to conserve the skin of a crocodile which had fallen into the sea en route from Alexandria to Marseille, and the antiquary John Milner launched a debate about the gothic in England which was continue by Ruskin half century later – requires a scientist’s knowledge of materials, practitioner’s knowledge of techniques, and historian’s knowledge of context (MILLER, 2017, p. 16)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> “A conservação de objetos, que emergiu das práticas antiquárias – Peiresc, por exemplo, deu instruções de como conservar a pele de um crocodilo que caíra no mar, na rota de Alexandria à Marselha, e o antiquário John Milner

A materialidade da obra de arte é relevante para a pesquisa histórica. O conteúdo das obras de Arte não se resume a discussões sobre a imagem representada segundo uma perspectiva puramente estética, ou seja, ligada à interpretação filosófica da poética da produção artística, mas pode envolver pesquisas sobre o contexto de produção dos objetos ou a respeito do colecionismo praticado pelas instituições museológicas, por exemplo. No caso da produção visual de Maria Graham, é possível estudar o conjunto de sua obra em paralelo com a produção de outros artistas viajantes do período, levando em consideração, para tanto, as instâncias metodológicas associadas à materialidade da produção dos viajantes que escreviam literatura de viagem. As vicissitudes do deslocamento influenciavam a produção desses artistas que, costumeiramente, se deparavam com as dificuldades de fazer registros rápidos e ao mesmo tempo detalhados dos biomas e dos grupos humanos ainda pouco conhecidos dos europeus.

Um argumento que vem ao encontro da perspectiva adotada neste Capítulo é a tese de Pearce (2003, p. 128), que ressaltou a importância do estudo da materialidade das coleções museológicas e do conhecimento dos materiais com que foram produzidos os artefatos:

The obvious starting point is the object's physical body, the components from which it has been constructed, and any ornament which may have been added to them, and so an artefact study will begin with a physical description of the piece  
[...] The identification of these physical attributes and their rationalization into a cluster of significant characteristics which make up the overall design of the piece (in a non-aesthetic sense) enable it to be compared with other artefacts of its own broad type so that its position on its typological band can be established, at any rate to a degree<sup>21</sup>.

Baxandall (2006) propôs que as produções artística e científica se relacionam. Segundo o autor, a análise da produção visual pode abarcar as técnicas disponíveis, a manufatura da imagem, o contexto de produção e as motivações pessoais dos artistas. Nesse sentido, a arte é entendida como parte da produção material que contempla um universo amplo de imagens. Em sentido semelhante, Meneses (2003) considerou os mecanismos de produção, circulação e consumo para o estudo da produção visual. A partir disso, o estudo das imagens: “pode incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as

---

lançou um debate sobre o gótico na Inglaterra, que foi continuado por Ruskin, meio século depois – requer o conhecimento de um cientista sobre materiais, o conhecimento de um profissional sobre técnicas e o conhecimento de um historiador sobre o contexto” (MILLER, 2017, p. 16, tradução nossa).

<sup>21</sup> “O ponto de partida óbvio é o corpo físico do objeto, os componentes com os quais foi construído e qualquer ornamento que lhe possa ter sido acrescentado; assim, o estudo de um artefato começará com a descrição física da peça. [...] A identificação desses atributos físicos e a racionalização deles em um grupo de características significantes, que compõem o design geral da peça (em um sentido não estético do termo), permitem que ele seja comparado com outros artefatos de seu tipo genérico, de forma que a sua posição no espectro tipológico pode ser estabelecida, ao menos até certo ponto” (PEARCE, 2003, p. 128, tradução nossa).

imagens como *coisas* que participam das relações sociais e, mais que isso, como *práticas materiais* (MENESES, 2003, p. 14).

A respeito da trajetória das coleções nos museus, Alberti destaca que “a rede de colecionadores e lugares que eventualmente canalizaram objetos para o museu era extensiva e heterogênea. O ponto da coleção era frequentemente apenas o primeiro em uma série de trocas no caminho para o museu. Objetos comumente passavam por mãos de uma quantidade de colecionadores privados e de negociantes” (2005, p. 564, tradução nossa)

Nesse sentido, tratar da circulação e da trajetória das obras selecionadas de Maria Graham é relevante para a discussão de alguns temas desenvolvidos nesta tese, entre os quais podemos citar questões relacionadas ao contexto em que as obras da artista foram produzidas e como as instâncias mercadológicas envolvidas na literatura de viagem podem ter influenciado a circulação dos objetos e a produção visual de Maria Graham.

Nesta primeira explanação, as coleções das Instituições destacadas para o estudo da produção de Graham são tratadas de modo descritivo, ou seja, são apresentados dados materiais das coleções, de modo que os apontamentos analíticos e as questões teóricas serão desenvolvidas nos Capítulos subsequentes.

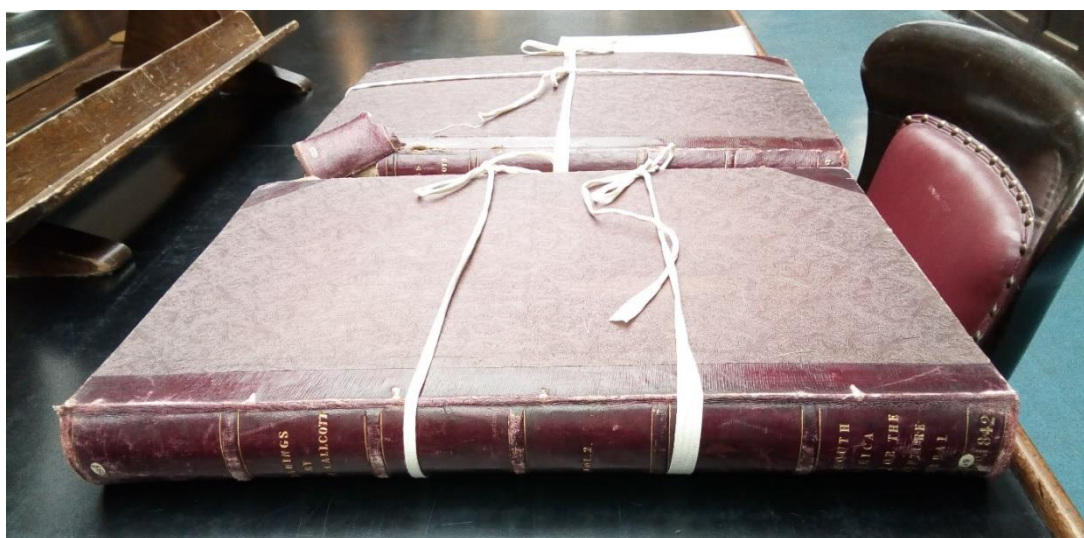
No primeiro tópico estão compiladas as coleções associadas à literatura de viagem, ou seja, coleções produzidas durante e/ou sobre as viagens de Graham, com especial destaque para as obras relacionadas ao Brasil e à edição do livro de viagem associado com a estadia da viajante no país. Por isso o foco são as obras do *British Museum*, do Museu Arte São Paulo e da *National Library of Scotland*. O item subsequente trata da coleção do *Kew Gardens* relacionada com a produção de ilustração botânica e de conhecimentos da história natural.

### **1.1 As obras de Maria Graham no acervo do *British Museum* e do Museu de Arte de São Paulo**

O conjunto de estudos de paisagens feito por Maria Graham do acervo do *British Museum* apresenta registros iconográficos relacionados à trajetória da artista pela América do Sul. São desenhos que ainda não foram estudados em profundidade e que representam parte importante da produção da viajante. Eles podem evidenciar, junto com o acervo de ilustrações botânicas do *Kew Gardens*, os estudos que Graham fez da paisagem e da flora do Chile e do Brasil.

Na seção de Impressos e Desenhos do acervo do *British Museum*, consta um total de 462 obras de Maria Graham. Essa coleção abrange dois extensos álbuns: um deles com 167 desenhos e o outro com 265 desenhos, além de 17 gravuras de Auguste Earle, a partir dos desenhos da viajante, 12 gravuras feitas por Graham durante sua estadia na Itália e uma gravura avulsa. São obras que, em sua grande maioria, não foram digitalizadas, até o momento, e que foram acessadas por esta pesquisa por meio de visitas técnicas ao acervo iconográfico do *British Museum*. Essas visitas possibilitaram o contato direto com a produção visual de Maria Graham e foi essencial para a análise desenvolvida nesta tese, uma vez que possibilitou a observação das características materiais dos desenhos, tais como: os formatos das obras, as técnicas construtivas empregadas e o modo como as obras foram organizadas nos álbuns. Além de tudo, os indícios formais, como as marcas de costuras que margeiam alguns desenhos, mais evidentes por meio de contato direto, são elementos que podem sugerir uma produção realizada pela artista em trânsito (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Os dois álbuns possuem uma encadernação semelhante, com as mesmas dimensões (altura 52 cm e largura 33 cm), cor (inteiro na tonalidade vinho) e materiais empregados (meia encadernação com lombada em couro e revestimento de tecido texturizado). Essas características indicam que esses álbuns foram feitos para reunir as obras produzidas nas viagens de Maria Graham. As dourações presentes nas lombadas também indicam se tratar de um conjunto, pois mostram a organização em, pelo menos, dois volumes. O primeiro volume contém os desenhos relacionados às primeiras viagens de Graham e o segundo volume compreende os das viagens subsequentes. Não se pode afirmar, entretanto, se as encadernações foram feitas pelo *British Museum* ou pelo donatário da coleção (Figura 1).



**Figura 1.** GRAHAM, Maria. *Drawings by Lady Callcott*. 1821-1842. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019. Foto: Elaborada pela autora.

O registro desses álbuns foi feito pelo *British Museum* em 1845 e a doação foi realizada pelo segundo marido de Graham, Sir Augustus Wall Callcott (1779-1844). Dados disponibilizados pela Instituição mostram que, meses antes de morrer, em 1844, Callcott doou uma série de obras de Graham, as quais só foram registradas em 1845. Também consta no acervo do *BM* obras de Augustus Callcott. São ilustrações de livros, gravuras, desenhos, aquarelas e aguadas de nanquim retratando, em grande parte, paisagens, algumas das quais podem ser associadas às localidades em que ele e Graham estiveram juntos. Este é o caso da Figura 2, que mostra duas paisagens italianas feitas por Graham e por seu marido.



**Figura 2.** GRAHAM, Maria. *Sistine Bridge from the Farnesina Garden, Rome*. Litogravura, 1800-1834. (Dir.). MURRAY, C. O (gravura) CALLCOTT, Augustus Wall (desenho). *Entrance to Pisa from Leghorn*. Gravura em metal, 1891 (Esq.). Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Os aspectos formais da composição dessas gravuras são notadamente próximos. Ambas mostram paisagens segundo o ponto de vista de um observador disposto às margens de um espelho d'água, contemplando a arquitetura tipicamente italiana, com suas pontes em arco, prédios em ruínas, além de um pequeno grupo de pessoas disposto à esquerda (Figura 2). Embora esse modo de arranjar os elementos na composição seja amplamente adotado pelos artistas do período, de todo modo é notável as proximidades entre essas duas obras, ainda mais sabendo que Graham e o marido viajaram juntos para a Itália e que eles conheciam as obras um do outro (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

As formas de aquisição das obras do segundo marido de Graham são variadas e essas não foram doadas no mesmo momento em que Augustus Callcott doou as obras da viajante. O excerto a seguir traz o dado fornecido pelo *BM* a respeito da forma de aquisição: “Callcott morreu em 1844, e evidentemente apresentou estes impressos ao *BM* pouco antes de sua morte.

Devido à lacuna antes de Carpenter ser nomeado, eles (os impressos) só foram registrados em 1845”<sup>22</sup>. Embora não se tenha informações sobre o agrupamento dos desenhos de Graham nos dois álbuns, é provável que eles tenham sido reunidos pela própria Graham ou por Augustus Callcott, ou seja, antes da doação das obras para o museu (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Alguns indícios materiais corroboram com a tese de que os álbuns foram reunidos anteriormente à chegada ao *British Museum*. Na folha de guarda do primeiro álbum, há uma inscrição a lápis que trata da retirada de cinco desenhos atribuídos a outros dois artistas:

There are 261 sketches in this volume. In this volume are five drawings not by Lady Callcott in all probability made from (ilegível) furnished by her. One in colors have the (ilegível) A. Earle attached to it, four others (ilegível) late appear to have been done by Dennis Dighton from sketches by Earle. They are (ilegível) in Lady Callcott’s works in Chili & Brazil (DRAWINGS BY LADY CALLCOTT: SOUTH AMERICA FOR THE SCRIPTURE HERBAL, 1821-1842)<sup>23</sup>.

Além desses dados presentes no segundo álbum, dados fornecidos pelo Museu mostram a retirada de desenhos dos álbuns. Trata-se de cinco obras atribuídas a dois artistas britânicos, Auguste Earle e Denis Dighton, que foram separadas do álbum de Graham pelo *British Museum*. Essas obras se relacionam com as ilustrações das viagens de Graham pela América do Sul e mostram imagens dos mercados de escravos no Rio de Janeiro e Pernambuco e outras ilustrações que acompanham os diários de viagem ao Chile e ao Brasil. A encadernação dos álbuns em dois volumes e a posterior desassociação das obras de Earle e de Dighton indicam que o *BM* pode ter decidido guardar as obras dos artistas separadamente (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Evidentemente, entrar em contato com as obras de Graham no *BM* trouxe a esta pesquisa dados ainda pouco divulgados sobre essa coleção, mas o repositório desse Museu disponibiliza informações relevantes e, até mesmo, detalhadas sobre esses dois álbuns. Pesquisadores podem acessar dados gerais sobre a técnica construtiva de modo rápido. Também estão transcritas as inscrições presentes em cada um dos desenhos, além de uma descrição breve das imagens e as

---

<sup>22</sup> “Callcott died in 1844, and had evidently presented this print to the BM shortly before his death. Owing to the gap before Carpenter was appointed, it was only registered in 1845” (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

<sup>23</sup> “Há 261 desenhos nesse volume. Nesse volume há cinco desenhos que não são de Lady Callcott, feitos a partir de (ilegível) fornecidos por ela. Um em cores tem (ilegível) A. Earle preso a ele, quatro outros (ilegível), quatro outros (ilegível) depois parecem ter sido feitos por Dennis Dighton a partir dos esboços de Earle. Eles são (ilegível) nos trabalhos de Lady Callcott no Chile e no Brasil (Desenhos de Lady Callcott: américa do sul para a Scripture Herbal, 1821-1842)” (DRAWINGS BY LADY CALLCOTT: SOUTH AMERICA FOR THE SCRIPTURE HERBAL, 1821-1842, tradução nossa).



dimensões das obras. Na verdade, esses dados se complementam com as evidências materiais observada na coleção, durante as visitas realizadas ao *BM*.

O primeiro álbum de Maria Graham no acervo do *BM* compreende obras produzidas entre 1803 e 1819; são registros feitos durante as viagens pelo Sri Lanka, África do Sul, Ilha de Malta, Índia e Itália, além de imagens de algumas ilhas do Oceano Atlântico. Também fazem parte desse álbum desenhos que retratam locais da Inglaterra: a casa de Graham, em Richmond, e a escola onde ela estudou, no condado de Drayton. As primeiras obras foram produzidas na juventude de Graham, quando ela tinha por volta de dezoito anos. A encadernação mostra o título desse álbum, *Drawings by Lady Callcott: India and Italy*. Embora a artista tenha registrado seu longo deslocamento de navio, a Índia e a Itália são os dois locais que concentram a maior parte dos desenhos presentes nesse primeiro volume.

Todas as obras foram enumeradas e, de modo geral, estão dispostas em ordem cronológica, embora seja importante ressaltar que alguns desenhos não possuem título ou quaisquer marcações para indicar onde e quando foram feitos. A disposição dos primeiros desenhos indica os trajetos percorridos por Graham em sua viagem rumo à Índia, durante as vinte semanas a bordo do navio *Cornelia*, em dezembro de 1808. São obras que retratam alguns locais onde os navios aportavam como Cabo Verde, Ilha da Madeira, Porto Santo e Funchal. Em seguida, estão dispostos os desenhos que retratam certos locais da África do Sul e do Sri Lanka (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019; GRAHAM, 1813; AKEL, 2009).

Os desenhos possuem dimensões e formatos variados e estão afixados nas páginas do primeiro volume do Álbum de Maria de Graham. É possível reconhecer as seguintes técnicas empregadas: aquarela, grafite, giz, lápis e nanquim. Muitas vezes, a artista combina essas técnicas em uma só obra. Parte dos desenhos indicam um processo de fatura longo, ou seja, são obras com elementos pormenorizados e que aparentam terem sido finalizadas pela artista. Isso quer dizer que muitos desenhos não estão somente esboçados no papel e que tampouco são compostos por linhas gerais. Muitas das obras não possuem qualquer indicação de que seriam finalizadas posteriormente pela artista (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Os desenhos representam paisagens, marinhas, obras arquitetônicas, templos religiosos, artefatos, baixos-relevos e monumentos em ruínas. Dentro da categoria paisagem, destaca-se o interesse de Graham pela representação de árvores. Em relação à figura humana, poucas são representadas. As que aparecem estão dispostas na paisagem e são discretamente representadas

nas composições. Isso mostra uma certa discrepância entre os desenhos e o diário de viagem à Índia, pois no livro a viajante cita com frequência alguns aspectos dos modos de vida e diferentes trajes e adereços usados pelos povos do subcontinente (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019; GRAHAM, 1813).

A Figura 3 é uma aquarela de Graham que mostra a representação de um templo hindu. Essa obra faz parte do Volume I do Álbum do acervo do *BM* e, a partir dela, podemos tratar de algumas características materiais da obra da viajante. Inicialmente, nota-se que essa aquarela está afixada por uma cola que a prende ao Álbum e, logo acima da obra, notamos uma inscrição indicando a posição 34. A técnica utilizada revela-se nas manchas acinzentadas e azuladas, que estão delineadas em nanquim. No canto superior direito, observamos uma inscrição feita por Graham para identificar a obra, tratando do local representado, além de mencionar quem construiu o templo. No canto inferior direito da obra, aparece a denominação da artista que ainda assinava com seu nome de solteira: “Maria Dundas, August, 1809”.



**Figura 3.** GRAHAM, Maria. *Drawings by Lady Callcott: India and Italy*. Aquarela e nanquim, 1809. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Essas marcações evidenciam aspectos da materialidade da coleção, como, por exemplo, o modo de organização do álbum. A numeração sequencial disposta logo acima da obra e a fixação da aquarela à encadernação indicam que houve uma dissociação de desenhos

produzidos em outro suporte. Muitas dessas obras formavam cadernos de desenho que foram arranjados, posteriormente, nos dois álbuns de Maria Graham no *BM*. Além disso, as inscrições feitas pela viajante revelam uma produção visual realizada em paralelo com a sua escrita, pois é comum encontrar a data e o local de produção.

O segundo volume de desenhos de Maria Graham reúne obras produzidas entre 1821 e 1825, período em que a viajante esteve na América do Sul. O título desse álbum é *Drawings by Lady Callcott: South America for The Scripture Herbal*. Ele contém um total de 143 paisagens e 112 ilustrações botânicas, sendo que essas últimas foram usadas na ilustração do livro *A Scripture Herbal*.

Na descrição desse conjunto de desenhos, o Museu informa o período de feitura, a quantidade de obras, além das características gerais:

Sketches, mainly of South America, drawn mostly between 1821-25, and a series of 112 drawings for a `Scripture Herbal` mounted in the second half of the album. Graphite, pen and ink, brown wash.

(...) The following drawings nos. 149 - 261 appear to be from an old herbal which has been broken up and mounted 4 to a page in the present album. The drawings themselves, all graphite, on small pieces of white paper, sometimes with pencil notes, have been mounted on small album pages, mostly 180 x 110 mm, numbered 1 - 96 in the top right corner and inscribed with the plant name in pen and ink (THE BRITISH MUSEUM PRINTS & DRAWINGS, 2019)<sup>24</sup>.

Embora esse segundo álbum contenha, majoritariamente, obras relacionadas à América do Sul, certos desenhos trazem representações de lugares da Inglaterra, tais como construções monumentais da cidade de Rochester. De modo semelhante ao primeiro volume, encontramos o registro do percurso de Graham, só que desta vez, enquanto seguia rumo à América do Sul. São registros de marinhas e das Ilhas Canárias. Em seguida, estão dispostos os desenhos que retratam a viagem ao Brasil. Primeiro aparecem registros de Pernambuco, seguidos de Salvador e do Rio de Janeiro. Em geral, os desenhos estão organizados de acordo com o percurso relatado no Diário de Viagem ao Brasil, mas algumas imagens encontram-se fora dessa ordem. Logo após os desenhos do Brasil, seguem os que estão relacionados à estadia de Graham no Chile. A partir dos títulos, é possível identificar representações da Cidade de Valparaíso, Santiago e Vila La Angostura. Essa produção iconográfica revela o percurso de Graham em sua primeira

---

<sup>24</sup> “Esboços, principalmente da América do Sul, desenhados, majoritariamente, entre 1821-25, e uma série de 112 desenhos para “a Scripture Herbal”, montados na segunda parte do álbum. Grafite, pena e tinta, aguada sépia. (...) Os seguintes desenhos n°s 149-261 parecem ser de um antigo herbário que foi desfeito e remontado no presente álbum, quatro folhas por página. Os desenhos em si, todos em grafite, em pequenos pedaços de papel, às vezes com anotações em lápis, foram montados em pequenas páginas de álbum, geralmente de 180X110mm, numerados 1-96, no canto superior direito e com a inscrição do nome da planta, em pena e tinta” (THE BRITISH MUSEUM PRINTS & DRAWINGS, 2018, tradução nossa).

viagem à América do Sul, por isso o período registrado vai de setembro de 1821 até o final de 1823 (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Após essa primeira estadia na América do Sul, a viajante retornou ao Brasil a convite da Imperatriz Maria Leopoldina, para ocupar o cargo de preceptora da princesa Maria da Glória. Ela permaneceu poucos meses a serviço da Imperatriz e se dedicou ao registro de paisagens e da flora do Rio de Janeiro. Após as obras listadas acima, o segundo álbum mostra desenhos realizados entre setembro de 1824 e agosto de 1825, porém, nesse caso, as imagens não seguem a ordenação cronológica. Ademais, como mencionado acima, os últimos desenhos do álbum abarcam as ilustrações botânicas feitas por Graham para a sua última obra, *A Scripture Herbal*. É comum encontrar nessas ilustrações o nome científico e o nome popular de cada planta, além de uma numeração sequencial. Alguns desenhos botânicos contêm ainda informações sobre as características das plantas representadas (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Um aspecto marcante nos dois álbuns de Maria Graham que estão no acervo do *BM* é que algumas imagens estão organizadas em pequenos blocos de páginas que podem ser abertos e que, em muitos casos, formam paisagens. São papéis em formato retangular articulados, usados para a representações panorâmicas. É o caso da imagem mostrada na Figura 4, que traz três desses blocos, nos quais a representação de paisagens ocupa duas ou mais folhas.



**Figura 4.** GRAHAM, Maria. *Drawings by Lady Callcott: South America for The Scripture Herbal*. 1821-1842. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019. Foto: Elaborada pela autora.

Esses pequenos cadernos costumam ter dimensões aproximadas e as suas páginas são presas por uma pequena faixa de tecido. As características construtivas desses blocos sugerem que eles podem ter formado cadernos que, posteriormente, foram desmembrados e afixados aos dois álbuns. Até mesmo os desenhos avulsos possuem marcas de costura indicando a fatura em blocos (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Assim como no primeiro volume, os desenhos presentes no segundo álbum trazem representações de paisagens. Muitas vezes, a artista adota composições panorâmicas para a vegetação, outras vezes, destaca as árvores da natureza ou mostra detalhes de matas fechadas. Há também representações de vilarejos e, com menor frequência, alguns desenhos de Graham apresentam objetos etnográficos e animais. As técnicas utilizadas variam entre nanquim, grafite, aguadas em tons de cinza e de marrom, além de aquarelas coloridas (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019).

Além desses dois álbuns, o acervo do *BM* possui uma série de gravuras de Maria Graham. São 12 gravuras relacionadas com a viagem de Graham por algumas cidades próximas de Roma. A datação pode tomar como partida a mudança na assinatura das obras, pois a artista assina ora como Maria Graham, nome derivado do primeiro casamento, ora como Lady Callcott, nome associado ao título e ao sobrenome herdados do segundo casamento, em 1826, com Sir Augustus Callcott. Portanto, as obras produzidas antes de 1826, possuem as iniciais MG e as que apresentam a assinatura de Callcott se referem às gravuras produzidas a partir de 1826. Assim, ao todo são 8 obras assinadas com as iniciais MG e 4 como Lady Callcott. Somente uma das gravuras possui a datação explícita, trata-se da obra *Monastery of San Stefano*, de 1820 (SOUZA, 2017).

A materialidade da obra indica a execução da gravação e da impressão das matrizes das gravuras, pois as gravuras são assinadas somente pela artista viajante. Era prática recorrente entre os artistas delegarem a gravação e a impressão das gravuras a outros profissionais. Isso ocorria especialmente nas obras confeccionadas para serem impressas em larga escala ou feitas por encomenda dos artistas para a reprodução de suas pinturas. Nesse sentido, os diversos profissionais envolvidos na produção de gravuras constituíam mão-de-obra especializada, por isso é comum encontrar gravuras assinadas pelo artista, pelo gravador e pelo impressor (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019; SOUZA, 2017).

As gravuras de Graham trazem representações de paisagens, sendo que 8 delas foram gravadas em litografia e 4 em água-forte. Diferente de outras imagens da viajante, esse grupo de gravuras feitas na Itália sugere outra abordagem da paisagem, na qual nota-se um

detalhamento da natureza e o uso de massas e de contrastes para representar a vegetação (SOUZA, 2017).

Os modos de aquisição dessas gravuras foram distintos. Onze delas foram compradas pelo *BM* junto de uma extensa coleção formada por quase vinte mil impressos que pertenceram ao leiloeiro Edward Daniel (1807-1892). A décima segunda gravura foi doada ao Museu pelo colecionador e editor Alexander Henry Hallam Murray (1854-1934). Daniel colecionou gravuras e impressos e foi negociante de uma casa de leilões em Londres especializada em artes gráficas (THE JOHN MURRAY ARCHIVE, *Hallam Murray*, 2020; THE BRITISH MUSEUM, *Alexander Henry Hallam Murray*, 2020). Já Hallam Murray herdou essa coleção de seu avô, John Murray II, editor da *John Murray Press*. Na obra, *Tasso's Oak* (Figura 5), uma série de inscrições presentes na margem direita indicam que Graham presenteou John Murray II com uma cópia dessa gravura. Entre novembro e janeiro de 1922 e 1923, Hallam Murray doou uma coleção formada por 84 obras ao *BM*. Essa coleção é formada por páginas avulsas de livros ilustrados com gravuras originais que representam, majoritariamente, paisagens. São obras cuja temática principal é a viagem e que, portanto, estão associadas com a produção literária da editora *John Murray Press* (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2019; SOUZA, 2017).



**Figura 5.** GRAHAM, Maria. *Tasso's Oak*. Litografia, c. 1800-1842. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Outra coleção de gravuras de Maria Graham está no *Victoria & Albert Museum*. Embora essas imagens não formem o escopo mais estrito deste estudo, uma vez que o foco está na viagem de Graham ao Brasil, elas contribuem para a compreensão da produção iconográfica dessa viajante como um todo. Até porque, esta pesquisa também procurou mapear as coleções institucionalizadas que guardam obras da viajante e discutir sua produção iconográfica anterior à viagem ao Brasil, a fim de proporcionar uma noção panorâmica da produção da artista (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2019).

O acervo do V&A contém ao todo 8 litografias produzidas entre 1826 e 1835, sendo que cinco dessas obras são cópias das mesmas imagens feitas pela artista na Itália, constantes do acervo do *BM* a que nos referimos acima. Sete dessas imagens representam paisagens da Itália e uma delas traz a representação de uma árvore de Richmond, em Londres. Essa gravura, intitulada *Queen Elizabeth's Elm. Richmond*, faz referência a uma árvore supostamente plantada ainda durante o reinado de Henrique VII (1457-1509) e que, posteriormente, teria sido a árvore preferida da rainha Elizabeth I (1533-1603) (LOUDON, 1838). As 8 gravuras do V&A estão em um álbum acompanhadas de estampas do gravador David Lucas, que reproduzem telas de John Constable (1776-1837). Dados da ficha catalográfica do V&A indicam que essa coleção foi adquirida a partir do espólio do colecionador Christopher Lennox-Boyd (1941-2012), conforme exposto abaixo:

From the Lennox-Boyd collection, largely formed of mezzotints by David Lucas after John Constable, acquired in lieu of Inheritance Tax by H M Government from the estate of the Hon. Christopher Lennox-Boyd and allocated to the Victoria and Albert Museum in 2015. Lennox-Boyd formed the finest collection of British mezzotints in private hands anywhere, totalling approximately 50,000 prints. While his main focus was mezzotints, his collection also contained 18th century picture frames, antique women's shoes, fans and printed handkerchiefs. He also collected printed ephemera, examples of which the museum has also acquired, and watercolours in the 1970s. In 1963 Lennox-Boyd bought Sanders of Oxford, on the High Street, transforming it from a bookshop into a premier seller of fine prints, maps, engravings and 20th-century etchings. He published several works including *Theatre Prints in the Age of Garrick* and *George Stubbs: The Complete Engraved Works* (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2019)<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> “Da coleção de Lennox-Boyd, formada predominantemente por mezzotintas de David Lucas, a partir de John Constable, adquiridas em substituição ao imposto sobre heranças por H M Government, da propriedade do Honorável Christopher Lennox-Boyd e alocado para o *Victoria & Albert Museum*, em 2015. Lennox-Boyd formou a melhor coleção privada de mezzotintas britânicas, chegando ao total aproximado de 50.000 gravuras. Embora seu foco principal fosse mezzotintas, sua coleção também continha imagens emolduradas do século XVIII, sapatos femininos antigos, leques e lenços estampados. Ele também colecionava impressos efêmeros, dos quais o Museu também adquiriu exemplos, e aquarelas, nos anos de 1970. Em 1963, Lennox-Boyd comprou a loja Sanders, de Oxford, na High Street, e a transformou de uma livraria em uma loja importante de arte gráfica, mapas, gravuras e calcogravuras do século XX. Ele publicou várias obras, inclusive *Theatre Prints in the Age of Garrick* e *George Stubbs: The Complete Engraved Works*” (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2019, tradução nossa).

Como explicitado, a coleção de Lennox-Boyd é numerosa e foi considerada um dos maiores acervos privados de obras feitas com a técnica de mezzotinta da Inglaterra. A mezzotinta, também chamada “maneira negra”, é uma técnica de gravação que produz as imagens a partir de um preto aveludado, do qual se deriva uma série de manchas cinzas para formar as imagens. Essa quantidade vultosa de obras é resultado de uma extensa prática colecionista praticada pela família de Lennox-Boyd, que também se interessava por objetos finos e impressos efêmeros, tais como: panfletos, rótulos, cartazes, postais, entre outros. Essa coleção se dispersou. Cerca de 7 mil obras foram adquiridas pelo *BM*, em 2010, e o *V&A* adquiriu as gravuras de Graham e de David Lucas, em 2015 (THE BRITISH MUSEUM, 2019).

Além dessas gravuras, o *V&A* possui em seu acervo uma cópia do livro *Giotto Chapel in Pádua*, escrito por Graham em 1835. Além de conter as ilustrações presentes na tiragem de mercado, nessa edição consta uma litografia original assinada por Graham. Esse livro também foi adquirido por meio da coleção de Lennox-Boyd (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2019).

Há também na *National Art Library*, do *V&A*, um objeto chamado de *paper peepshow* ou de teleorama que foi atribuído a Maria Graham. O título da obra é *View of L'Angostura de Paine in Chile* e faz referência a uma das ilustrações do diário viagem de Graham ao país sul-americano. Esse objeto é retrátil, semelhante a um fole, e foi construído com três camadas de papéis, cada uma delas contém uma parte da paisagem que, juntas, formam uma única imagem em perspectiva, na qual os elementos representados em cada um dos três planos da composição conferem tridimensionalidade à representação. Os teleoramas são feitos em papel e tecido e se assemelham aos dioramas e aos cosmoramas, objetos que simulam efeito ótico por meio da junção de imagens em camadas ou com o auxílio de lentes especiais e de imagens em larga escala para alcançar o efeito tridimensional. A publicação de teleoramas se popularizou a partir de 1820, pois eram objetos de fácil produção, portáteis e de baixo custo, se comparados aos extensos cosmoramas. As publicações eram produzidas em diferentes formatos e traziam cenas de paisagens, cenas históricas e representações de espaços arquitetônicos, entre outros temas (Figura 6).





**Figura 6.** GRAHAM, Maria. *View of L'Angostura de Paine in Chile*, peepshow, c.1835. Fonte: Victoria & Albert Museum, 2019.

Esse teleorama de Graham é um dos mais antigos da coleção do V&A e foi adquirido, junto de outras 360 peças, a partir do espólio do casal Johnatan e Jacqueline Gestetner, donos de uma das maiores coleções desse tipo de objeto na Inglaterra. Adquirida pelo V&A em 2016, essa coleção é vasta e mostra a difusão de impressos propagados a partir de 1820, que alcançaram um vasto público, influenciando a produção manual e portátil de objetos com efeitos óticos. Graham, provavelmente, teve acesso a uma dessas publicações, pois a composição da obra apresentada na Figura 6 se assemelha à imagem que ilustra a capa da obra *Teleorama N° 1*, do editor austríaco Heinrich Friedrich Müller (1779-1848). A obra de Müller foi editada em 1825 e foi a primeira publicação em larga escala desse tipo de objeto e se destaca pela acuidade de impressão das imagens (VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2019).

## 1.2 O panorama de Maria Graham

Uma das únicas telas a óleo de Maria Graham é a *Vista da Baía de Guanabara* do acervo do MASP. A ficha catalográfica do Museu informa que essa obra foi comprada por Assis Chateaubriand (1892-1968), em 1950, e, posteriormente, doada ao MASP, em 1952. Trata-se de um panorama extenso, que mede 20 x 352,7 cm, realizado na técnica de pintura óleo sobre papel e sobre tela e, possivelmente, realizada por Graham a partir das imagens produzidas durante sua terceira estadia no Brasil. O jornal “O Diário de São Paulo” noticiou uma festa de apresentação do panorama de Graham, recém ingresso no acervo do MASP, por meio de uma extensa reportagem que menciona a trajetória da viajante no Brasil e da sua ligação com a

família real. A referida reportagem exaltou a figura de Graham e a importância histórica de suas obras, tanto escrita quanto visual, para o Brasil:

Minhas senhoras, meus senhores. O quadro de Maria Graham, que Assis Chateaubriant trouxe para este evocativo remanso da baixada fluminense, terá o seu lugar marcado ao lado das telas dos grandes pintores que figuram no Museu de Arte de S. Paulo. Maria Graham não será ali um gênio da pintura, uma chefe de fila, uma criadora ou renovadora. Seu quadro fixará nos muros modernos do belo Museu menos uma expressão de arte do que um momento histórico, mais curioso e sugestivo da nossa formação política (CARDIM, Elmano. Cerimônia de apresentação do quadro de “Maria Graham” na Fazenda Bananal, Diário de São Paulo, 19 fev. 1952).

Nas palavras do diretor do Jornal do Comércio, Elmano Cardim (1891-1979), a aquisição da pintura de Graham pelo MASP constitui antes um ato de valorização da história do Brasil do que uma aquisição de relevância artística, caso se compare o panorama da viajante com obras de outros mestres da pintura internacional, já adquiridas pelo MASP. Segundo a avaliação de Elmano, o panorama de Graham se destacaria a partir de sua relevância histórica ou mesmo como documentação iconográfica do Brasil a partir do olhar estrangeiro<sup>26</sup>.

Assis Chateaubriand comprou da Livraria Kosmos o panorama de Graham. Documentos fornecidos pelo MASP mostram que essa aquisição se deu em conjunto com outras 50 gravuras do artista E. H. Norton (?), cujas obras já não se encontram no acervo desse Museu atualmente. Os dados biográficos sobre Norton são escassos, porém o título dado ao conjunto de suas obras, *Brasilian flowers drawn from nature in the years 1880-1882 in the neighborhood of the Rio de Janeiro*, indica que o artista, provavelmente, também foi um naturalista do século XIX. A fatura da compra da obra fornecida pela Livraria Kosmos destaca que a coleção de gravuras de Norton é rara: “Esta obra que pintada é extremamente rara. Foram distribuídos somente alguns exemplares pelo autor aos seus amigos. Nunca foi vendido nenhum exemplar em comércio”. A fatura da Livraria Kosmos informa ainda que o valor de uma das parcelas da compra das obras de Norton e de Graham foi de CR\$ 90.000,00 (noventa mil cruzeiros). A ficha catalográfica do panorama de Graham indica que o valor da compra alcançou uma quantia de CR\$ 500.000,00

---

<sup>26</sup> Segundo Elmano, a obra de Maria Graham constituiria uma aquisição relevante a partir da perspectiva histórica e não como uma obra de Arte destacada pelo o que o autor nomeia de criação fruto de um “gênio da pintura” ou como uma obra “criadora e inovadora”. A colocação de Elmano pode ser associada à uma pressuposição de que obra de artistas viajantes eram sobretudo documentações iconográficas do Brasil e não produções eminentemente artísticas. Sobre esse aspecto da obra de artistas que estiveram no Brasil e publicaram livros Christo (2009) diz: “A *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* é constantemente utilizada pelos historiadores brasileiros como fonte iconográfica pertinente ao estudo dos mais variados temas. Com raras exceções, as gravuras são tomadas como documentos visuais, sem subordinação à sua natureza específica. Quando muito realiza-se a operação contrária, valorizando-a como documento, não de uma realidade, mas de um olhar estrangeiro, indefinido e homogêneo. A produção de Debret, a exemplo de outros “artistas viajantes” do período, é classificada como *iconografia*, não vinculada à tradição da pintura de história, de paisagem ou de cenas de gênero. Sua condição de artista também não é levada em consideração, eclipsada pela de viajante. A obra criada não é vista como construção artística, mas registro de testemunha ocular. A utilização do conceito de “artista viajante” coloca na fronteira da história da arte significativa produção artística do século XIX, desenvolvida em solo não europeu” (CHRISTO, 2009, p.1152).

(quinhentos mil cruzeiros) (FATURA LIVRARIA KOSMOS EDITORA, Rio de Janeiro, 1952, Fonte: Arquivo MASP, ANEXO A; FICHA CATALOGRÁFICA da obra de Maria Graham, Fonte: Arquivo MASP, ANEXO B).

A documentação do arquivo do MASP associada a Maria Graham menciona que, no mesmo ano da aquisição do panorama, houve uma tentativa de doação ao MASP de um retrato de Graham feito por John Callcott Horsley (1817-1903), sobrinho de Augustus Wall Callcott. Em uma carta remetida da Chancelaria da Embaixada do Brasil em Londres, assinada por Gastão Nothmann, para Pietro Maria Bardi (1900-1999), então diretor do MASP, há o registro do envio desse retrato:

Entre os quadros acima, encontra-se o retrato da célebre Maria Graham, figura histórica no momento da independência do Brasil. Esse quadro desejo doar ao museu da minha parte, como pequena homenagem ao grandioso serviço que esse está prestando. Adquiri o retrato do descendente direto do segundo marido da Maria Graham, Sir Augustus Wall Callcott, R.A., de nome Withelegg. Existem apenas 3 retratos de Maria Graham, sendo um no National Portrait Gallery, de Sir Thomas Lawrence (inacabado), e outro pelo Eastlake (desenho a pena) no British Museum, aliás muito fraco, e o meu pelo John Callcott Horsley, sobrinho do marido de Maria Graham, desenhado quando apenas 14 anos de idade. Junto remeto ao bom amigo a biografia de Maria Graham para a biblioteca do Museu, e onde figura no *frontispiece* a reprodução do desenho. O John Callcott Horsley mais tarde na vida ficou sendo um pintor bem conhecido e membro da Academia Real (CHANCERY OF THE BRAZILIAN EMBASSY, Londres, 27 jan.1952, ANEXO C).

A carta, parcialmente reproduzida acima, mostra a doação de duas remessas de obras que incluíam artistas como Vincent Van Gogh (1853-1890) e Edgar Degas (1834-1917). O retrato de Graham seria doado como forma de homenagear o trabalho de Bardi à frente do MASP. Nos documentos associados a Maria Graham do arquivo do MASP há uma ficha de catalogação do retrato feito por Horsley, apresentado ao público junto do panorama. No trecho do *O Jornal*, de 14 de fevereiro de 1952, há menção de uma obra que pode ser associada ao retrato de Graham feito por Horsley: “Ela (Graham) merece toda nossa gratidão e agora, no Museu de Arte de São Paulo, seu semblante de linhas fidalgas e atraentes, reproduzido no quadro que admirais, ao lado da paisagem que ali ficará para sempre, refletirá a superioridade de espírito da artista e a grandeza d’alma da mulher” (O JORNAL, Rio de Janeiro, 14 jan. 1952).

Além desse retrato feito por Horsley, Nothmann doou, em 1951, um retrato de Henry Chamberlain (1796-1844), artista e militar inglês, realizado por um pintor desconhecido. Essas duas doações evidenciam um interesse de Nothmann em contribuir com a diplomacia entre Brasil e Inglaterra, uma vez que as duas obras retratam duas personalidades britânicas que estiveram no Brasil durante o período da Independência do país (CHANCERY OF THE BRAZILIAN EMBASSY, 1952).

A proposta de doação do retrato de Graham, em 27 de janeiro de 1952, antecede em um mês a entrada oficial do panorama no acervo do Museu, em 11 de fevereiro de 1952. A proximidade das duas datas sugere uma ligação entre essas aquisições, até porque as negociações para compra do panorama se deram, no mínimo, ao longo dos dois anos precedentes (CHANCERY OF THE BRAZILIAN EMBASSY, 1952; DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1950).

No *British Museum*, há uma série de desenhos que podem ser associados à vista do Rio de Janeiro. Esses desenhos estão no Volume II do Álbum de Maria Graham e, muitos deles, apresentam um formato retangular com altura estreita e largura extensa, tais como os panoramas se apresentam. A figura 4, por exemplo, mostra o álbum aberto com os desenhos afixados em suas páginas. Esses desenhos são presos por pedaços de tecidos que cobrem a área das lombadas. Alguns deles podem ser desdobrados e faziam parte dos cadernos produzidos pela viajante para o registro mais imediato das paisagens. Esse registro podia se restringir às notações das cores observadas, do espaço natural e arquitetônico a ser representado, entre outros aspectos.

Na Figura 8, observamos dois desenhos de Graham que estão no acervo do *BM*. As obras retratam a paisagem do Rio de Janeiro, feitas com a técnica de tinta aguada sobre papel e com dimensões semelhantes. Essas duas obras fazem parte de grupo de seis desenhos que retratam vistas do Rio de Janeiro. São obras articuladas, presas por pequenos pedaços de tecido nas dobras. Novamente, o formato desses desenhos indica se tratar de representações panorâmicas, ou mesmo de partes de panoramas, que poderiam ser articulados e expostos como uma só obra. O panorama de Graham que está no MASP foi confeccionado no mesmo período da produção desses desenhos, por volta de 1824 e 1825, durante a terceira estadia da viajante no Brasil. Assim, esses dois desenhos e a obra de Graham do MASP possuem características em comum: o espaço representado (vista do Rio de Janeiro), o período de execução e o formato panorâmico.



**Figura 7.** GRAHAM, Maria. *Vista da Baía de Guanabara*. Óleo sobre papel e tela, 1825. Fonte: MASP, 2019.



**Figura 8.** GRAHAM, Maria. *Drawings by Lady Callcott: South America for The Scripture Herbal*. 1821-1825. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

No catálogo do MASP há um texto sobre a pintura de Maria Graham que apresenta dados gerais da ficha catalográfica, com menção aos modos de aquisição e as exposições em que a obra foi mostrada. Grande parte do texto é dedicado à biografia da artista e sua ligação com a família imperial do Brasil. O texto menciona ainda que Graham escreveu um diário de viagem ao Brasil e outros dois livros, um voltado para o público infantil e outro de história da pintura<sup>27</sup>. Um parágrafo trata de alguns aspectos da técnica pictórica empregada na obra e o modo como, provavelmente, ela era exibida: “trata-se de um esboço para um panorama da baía do Rio de Janeiro, destinado a ser montado sobre uma superfície curva e giratória” (MARQUES, 1998, p. 187). Como será discutido no Capítulo 2, essa apresentação circular da pintura era como os panoramas eram exibidos nas construções em formato de rotunda, uma montagem que procurava sugerir aos expectadores uma imersão no espaço representado.

Outra informação que o Catálogo do MASP traz são questões envolvendo a datação da obra: “Na documentação do museu, o quadro é datado por engano de 1822, ano em que Graham encontrava-se em Valparaíso, o que discrepa da inscrição da inscrição colocada no canto superior esquerdo, em que se lê a data de 1825” (MARQUES, 1998, p. 187).

Para além dos modos de aquisição dos acervos das instituições museais, a presença das obras em exposições constitui evento relevante para mensurar o alcance e a circulação da produção artística, além de evidenciar aspectos da recepção da obra pelo público ao longo de sua trajetória no museu. As apropriações das obras em discursos curatoriais mostram como a obra foi e é assimilada pela sociedade (ALBERTI, 2005).

A obra *Vista da Baía de Guanabara* foi mostrada em algumas exposições no próprio MASP e em outras instituições nacionais. A ficha catalográfica dessa obra menciona duas exposições: *150 anos de pintura de marinha na História da Arte brasileira*, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro, em 1982; e outra no MASP, *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros (séculos XVII-XX)*, em 1987. Porém, nos arquivos do MASP relacionados à pintura de Graham, há documentos que indicam trâmites tomados por alguns órgãos para a exibição da obra. O primeiro deles é um documento do dia 16 de maio de 1972, proveniente dos setores do Museu, do Arquivo Histórico e da Biblioteca do Banco do Brasil, solicitando o empréstimo da obra de Graham para figurar na mostra *Exposição do*

---

<sup>27</sup> Os dados mencionados no Catálogo do MASP possuem algumas inconsistências. Uma delas diz respeito ao ano de publicação do livro de viagem de Maria Graham ao Brasil, que no Catálogo aparece como 1834, sendo que o livro foi editado em 1824. Outro trecho que se refere à carreira da viajante britânica como escritora dá a entender que ela escreveu somente três livros: “Escreveu um livro de viagens (*Journal of a Voyage to Brazil and residence there during part of the years 1821, 1822 and 1823*), publicado em 1834 e ilustrado com desenhos da autora, um livro sobre pintura e um para crianças, *Little Arthur’s History of England* (1835), que lhe deram notoriedade” (MARQUES, 1998, p. 187).

*Sesquicentenário*. Ainda não é possível dizer se a pintura efetivamente foi emprestada para a exposição ou se os trâmites cessaram após a chegada desse documento (EXPOSIÇÃO SESQUICENTENÁRIO do Banco do Brasil, São Paulo, 16 mai.1972, ANEXO D).

A curadoria da exposição *150 anos de pintura de marinha na História da Arte brasileira* do MNBA foi de Carlos Roberto Maciel Levy<sup>28</sup> (1951-), historiador e crítico de Arte, especialista em paisagem, com ênfase na produção de Arte brasileira a partir do final do século XVIII. Levy selecionou 118 obras de 74 artistas e abarcou a produção compreendida entre 1790 a 1945. As obras de Leandro Joaquim (1738-1798) e José Pancetti (1902 a 1958) marcam os limites temporais da mostra. As vistas da cidade do Rio de Janeiro a partir do Mar, de Joaquim, são as mais antigas, e a Praia de Pedras, de Pancetti, a mais recente. Há outros nomes de destaque, dentre os quais, podemos citar: Henry Nicolas Vinet (1817-1876), Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e Hipólito Boaventura Caron (1862-1892)<sup>29</sup> (CATÁLOGO 150 ANOS DE PINTURA DE MARINHA NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA, 1982).

Como o próprio título indica, a exposição *150 anos de pintura de marinha* selecionou pinturas que adotam a perspectiva marítima. Levy defendeu uma escolha de obras que, além de

---

<sup>28</sup> Um ano antes da exposição *150 Anos*, Maciel Levy assinou a curadoria da exposição *O grupo Grimm: paisagismo brasileiro do século XIX*, com obras de artistas como Antônio Parreiras (1860-1937), Castanheto (1851-1900), França Júnior (1838-1890), entre outros. Fato este que mostra o interesse do curador pelo tema da paisagem do Rio de Janeiro (ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL, 2019)

<sup>29</sup> Lista de artistas da exposição *150 Anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira*: Lucílio de Albuquerque (1877-1939), Almeida Júnior (1850-1899), Alfred Andersen (1860-1935), Autor anônimo (ativo em fins do século XIX), Carlos Balliester (circa 1870-circa 1927), João Batista da Costa (1865-1926), Emil Bauch (1823-circa 1890), Henrique Bernardelli (1857-1936), Pieter Godfred Bertichen (1796-?), Ângelo Bertoni (1855-?), Aldo Bonadei (1906-1973), Joseph Brüggmann (ativo durante a segunda metade do século XIX), Pedro Brunno (1888-1949), Abraham-Louis Buvelot (1814-1888), Hippolyto Boaventura Caron (1862-1892), Benedito Calixto (1853-1927), Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Henry Chamberlain (1796-1844), Gustavo Dall'ara (1865-1923), Jean Baptiste Debret (1768-1848), Edoardo de Martino (1838-1912), Di Cavalcanti (1897-1976), Augusto Rodrigues Duarte (1848-1888), Jean-Baptiste-Henri Drand-Bragger (1814-1879), Nicola Antonio Fachinetti (1824-1900), F. Fampom (ativo durante metade do século XIX), Levino Fânzeres (1884-1956), Figueiredo e Mello (1856-1916), Firmino Monteiro (1855-1888), Theodor Gaede (ativo durante a metade do século XX), Antônio Garcia Bento (1897-1929), Domingo Garcia y Vasquez (cerca de 1859-1912), Henrique Goldschimidt (ativo durante a metade do século XX), Antonio Gomide (1895-1967), Georg Grimm (1846-1887), Maria Graham, Luiz Graner y Arrufi (1867-1929), Gustave James (?-1885), Carlos Augusto de Lacerda (1866-?), Leandro Joaquim (circa 1738-circa 1798), Bruno Lechowski (1887-1941), Armando Leite (1879-circa 1950), Virgílio Lopes Rodrigues (1863-1944), Anita Malfatti, Francesco Manna (1879-?), Sérgio Milliet (1898-1966), Raymond August Quinsac de Monvoisin (1794-1870), August Müller (1815- circa 1890), Mário Navarro da Costa (1883-1931), Nelson Neto (1894-?), Karl Ernst Papf (1833-1910), José Pancetti (1902-1958), Antônio Parreiras (1860-1937), José Braz dos Santos Pedrozo (ativo em fins do século XIX), Oscar Pereira da Silva (1867-1939), August Petit (1844-1927), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), A. J. T. M. Potémont (1828-1883), Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (circa 1855-circa 1900), Joseph Leone Righini (circa 1830-1884), Émile Rouéde (1850-1912), Manoel de Assunção Santiago (1897-?), Rosalbino Santoro (1858-?), Antônio Araújo de Souza Lobo (1840-1909), Félix-Émile Taunay (1795-1881), Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Oswaldo Teixeira (1905-1974), Jerônimo José Telles Júnior (1851-1914), Arthur Timótheo da Costa (1882-1923), Benno Treidler (1857-1931), Henrique Tribolet (ativo na segunda metade do século XIX), Aluizio Valle (1906-?), Henri Nicolas Vinet (1817-1876) e Bernhard Wiegandt (1851-1918) (CATÁLOGO 150 ANOS DE PINTURA DE MARINHA na História da Arte brasileira, 1982).

fazer referência direta ao mar, sendo o Brasil um país possuidor de grande massa de terra costeira, trouxesse alguma relação com temática aquática de um modo geral: “O termo *pintura de marinha* designará todo e qualquer assunto que, no âmbito do paisagismo do século XIX e até meados do século XX, faça referência primordial (e não necessariamente explícita) ao elemento água: córregos, rios, cascatas, lagos, vistas distantes do horizonte marítimo etc.” (LEVY, 1982, p. 16).

Em relação à seleção de obras de artistas viajantes estrangeiros como Maria Graham, o curador tratou pouco dessa produção no texto do catálogo, embora conste alguns nomes representativos de artistas desse gênero na exposição. Foram selecionadas obras de viajantes cuja produção iconográfica traz constantemente representações da costa do Brasil, é o caso do britânico Henry Chamberlain e do francês Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager (LEVY, 1982).

Posteriormente, em 1987, o MASP apresentou ao público *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros (séculos XVII-XX)* com obras de artistas estrangeiros como Frans Post (1612-1680), Henry Chamberlain (1796-1844) e Maria Graham, além de artistas brasileiros como Victor Meireles (1832-1903), Almeida Júnior (1850-1899), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) e até Flávio de Carvalho (1899-1973) e Carlos Prado (1908-1992)<sup>30</sup>. Todas as obras selecionadas para essa exposição vieram do acervo do MASP e, pelas informações disponíveis no catálogo, tratava-se de um programa de exposições temáticas no qual o Museu selecionava obras de sua coleção para compor mostras sobre algum tópico. O texto de apresentação é de autoria de Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, que destacou as coleções nacionais que compunham o acervo da Instituição, destacando a presença de artistas brasileiros. Além disso, Bardi enfatizou os artistas modernistas e contemporâneos na coleção do MASP e a importância do colecionismo institucionalizado para a valorização da produção nacional de Arte em termos mercadológicos e históricos (CATÁLOGO O BRASIL PINTADO POR MESTRES NACIONAIS E ESTRANGEIROS (séculos XVII-XX), 1987).

A ficha de identificação das obras presentes no Catálogo da exposição mostra as formas de aquisição. Grande parte chegou ao MASP por meio de doação dos próprios artistas ou de

---

<sup>30</sup> Lista de artistas selecionados para a exposição *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros (séculos XVII-XX)*: Frans Post, Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Joseph W. Brüggemann (1825-1894), J. Riley (?), Maria Graham, Henri Chamberlain (1796-1844), Henri Nicolas Vinet (1817-1896), E. F. Schute (?), Nicola Facchinetti (1824-1900), Luís Carlos Peixoto (1889-1973), Carlos Balliester (1874-1926), João Batista Castagneto (1851-1900), Benedito Calixto (1853-1927), Victor Meirelles (1832-1903), Pedro Américo (1843-1905), Almeida Jr. (1850-1899), Pedro Alexandrino (1729-1810), Rosalvo Ribeiro (1865-1915), João Batista da Costa (1865-1929), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), Eliseu Visconti (1866-1924), Lasar Segall (1889-1957), Anita Malfatti (1889-1924), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Flávio de Carvalho (1899-1973), Di Cavalcanti (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Ernesto Fiori (1884-1945), Guignard (1896-1962), Pancetti (1902-1958), Carlos da Silva Prado (1908-1992) e José Antônio da Silva (1909-1992).



coleccionadores. Esse é o caso das pinturas doadas por Pietro Bardi e Assis Chateaubriant, envolvidos na criação do MASP. O Catálogo apresenta um texto introdutório sobre a trajetória dos artistas e seus principais dados biográficos. Foram selecionados artistas brasileiros e estrangeiros que passaram pelo Brasil e houve, em grande medida, ordenação cronológica para a escolha das obras. Os textos do Catálogo foram escritos pelo historiador da arte Luiz Marques (1957-), que, posteriormente, em 1995, ocupou o cargo de curador chefe do MASP (CATÁLOGO O BRASIL PINTADO POR MESTRES NACIONAIS E ESTRANGEIROS (séculos XVII-XX), 1987).

Um detalhe da pintura de Maria Graham é reproduzido no catálogo, e dados biográficos da artista são mencionadas no texto que Luiz Marques escreveu sobre o inglês Henri Chamberlain. Outro aspecto digno de menção é o fato de Graham e Anita Malfatti serem as duas únicas artistas mulheres na exposição *O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros*. Em parte, isso se deve à própria característica da coleção do MASP, que é, majoritariamente, formada por obras de artistas homens. Especialmente no caso das artistas anteriores ao século XX, caso de Graham, o número de obras no acervo do Museu se resume, atualmente, a somente três (CATÁLOGO O BRASIL PINTADO POR MESTRES NACIONAIS E ESTRANGEIROS (séculos XVII-XX), 1987).

Além dessas duas exposições, em agosto de 2019, o MASP inaugurou a mostra *Histórias das mulheres: artistas até 1900*, que conta com a pintura *Vista da Baía de Guanabara*, de Graham. Essa exposição traz uma seleção de obras de mulheres artistas de diversas partes do mundo: Américas do Sul e do Norte, Europa, Ásia, norte da África, Índia e do antigo território Otomano. As obras abrangem um extenso período das civilizações, desde o século I até o século XIX. Algumas das artistas selecionadas alcançaram notoriedade, como a francesa Elisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), outras artistas são desconhecidas do grande público, e muitas obras sequer indicam autoria, caso daquelas oriundas da América Pré-Colombiana<sup>31</sup>. A

---

<sup>31</sup> Lista de artistas presentes na exposição *Histórias das mulheres: artistas até 1900*: Abigail de Andrade (1864-1889), Sofonisba Anguisola (1532-1625), Marie Constantine Bashekirtseff (1860-1884), Mary Beale (1633-1699), Marie-Guillermine Benoist (1768-1826), Anna Bilinska-Bohdanowicz (1857-1893), Rosa Bonheur (1822-1899), Olga Boznanska (1865-1940), Louise Breslau (1856-1927), Henriette Browne (1829-1901), Maria Emília Campos (ativa na segunda metade do século XIX), Mary Cassat (1844-1926), Iria Candida Corrêa (1839-1887), Amélia da Silva Costa (1876-1922), Victoria Dubourg (1840-1926), Chiquita Ferraz (ativa na segunda metade do século XIX), Célia Castro del Fierro (1860-1930), Clara Filleul (1822-1878), Lavinia Fontana (1552-1614), Artemisia Gentileschi (1593-1653), Paule Gobillard (1867-1946), Eva Gonzales (1849-1883), Jeanne Gonzales (1852-1924), Caroline Gower (1850-1895), Maria Graham, Adrienne Grandpierre-Devezy (1798-1869), Catarina van Hemessen (1528-1587), Pilar de la Hidalga (ativa na segunda metade do século XIX), Maria E. Ibarrola (ativa no século XIX), Angelica Kauffmann (1741-1804), Leonor Lencastre (1750-1839), Judith Leyster (1609-1660), Gadalupe Mayora (1849-1891), Magdalena Mena (1859-1930), Cornelia van der Mijn (1709-1782), Berthe Morisot (1841-1895), Emily Osborn (1828-1913), Clara Peeters (1594-1621), Juliana Sanromán (1826-1852), Therese Schuwartze (1851-1918), Maria Spilsbury (1776-1820), Marianne Stokes (1855-1927), Francisca Valadão (1830-

curadoria da mostra é assinada por três mulheres: Julia Bryan-Wilson, professora da Universidade da Califórnia e curadora-adjunta de arte moderna e contemporânea; pela antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz, professora da Universidade de São Paulo e responsável pela curadora-adjunta das histórias das mulheres; e por Mariana Leme, curadora assistente do MASP.

Segundo o texto de divulgação da exposição, Maria Graham é uma das poucas artistas mulheres, anteriores ao século XX, a ter obra no acervo do MASP:

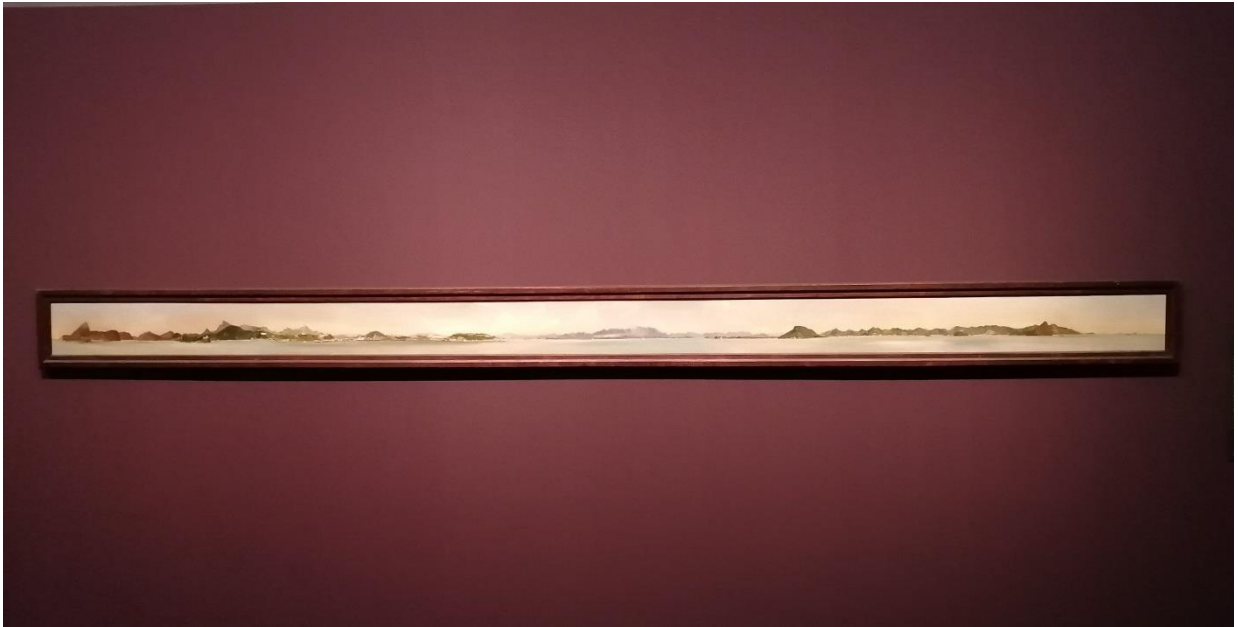
Apesar disso, as mulheres representam um contingente muito menor que seus colegas homens nos manuais de história da arte, nas narrativas oficiais e nas coleções de museus. O MASP possui em seu acervo apenas duas pinturas de mulheres artistas até 1900: um autorretrato da portuguesa Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre e um panorama da baía de Guanabara, da inglesa Maria Graham, especialmente restaurado para esta exposição (CATÁLOGO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, 2019).

O excerto acima afirma que o MASP contém em seu acervo somente duas obras de artistas mulheres anteriores ao século XX, porém o catálogo da exposição indica que se tratam, na verdade, de três: Maria Graham, Caroline Gower e Leonor Lencastre, sendo que a obra de Gower chegou ao Museu em 1966, e o retrato de Leonor Lencastre em 1949, ambas por meio de doação. O panorama de Graham foi exposto ao lado da aquarela, *Panorama da baía de Guanabara*, de 1883, de Caroline Gower, artista britânica que esteve no Brasil com seu marido, entre 1881 e 1883, período em que desenvolveu sua produção artística. A similaridade entre as obras de Graham e Gower vai desde o tema representado, pois a paisagem retratada em ambas é a baía de Guanabara, até o formato panorâmico das obras (CATÁLOGO HISTÓRIAS DAS MULHERES, HISTÓRIAS FEMINISTAS, 2019).

O catálogo da exposição traz um texto introdutório sobre todas as artistas, mencionando aspectos da biografia e da carreira artística. Alguns desses dados também estavam disponíveis nas etiquetas das obras, já que muitas artistas ainda são pouco conhecidas do grande público. O texto sobre Graham é assinado por Lúcia Klück Stumpf, que afirma: “Nesse provável estudo, realizado em cinco folhas de papel coladas sobre a tela, a artista apresenta uma visão distanciada, marcada por três faixas paralelas que representam água, terra e ar. A cena é composta em tons rebaixados que dão à obra uma atmosfera serena e de luminosidade regular” (CATÁLOGO HISTÓRIAS DAS MULHERES, HISTÓRIAS FEMINISTAS, 2019, p. 102).

---

1898), Maria Verelst (1680-1744), Vigeé Le Brun, Elisabeth Wassenbergh (1729-1781), Michaelina Wautier (1617-1689), Joanna Mary Wells (1831-1861), Berthe Worms (1868-1937). Além de peças de autoria desconhecida oriundas seguintes localidades: América Pré-Colombia (Andes), Berbere (Egito), Grã-Bratânia, Império Otomano, Pensilvânia (EUA), Punjab (Índia), atual Paquistão, Rabat (Marrocos), Santa Catarina (Brasil), Suzani (atual Uzbequistão), Yakan (Filipinas).



**Figura 9.** GRAHAM, Maria. *Vista da Baía de Guanabara* na exposição Histórias das mulheres: artistas até 1900. Fonte: MASP, 2019. Foto: Elaborada pela autora.

Além dos dados fornecidos pelo catálogo, a restauradora Bianca Gonçalves, responsável pela intervenção da pintura de Maria Graham, foi ouvida para esta pesquisa. A partir disso, foi possível conhecer melhor a técnica empregada pela artista, os processos anteriores de restauração e as motivações para intervenção na pintura. Gonçalves afirmou que o processo de restauro atendeu a uma demanda da exposição *História das mulheres* e que houve uma pesquisa histórica sobre a obra e sobre a produção artística de Graham antes do início dos trabalhos. A intervenção se concentrou na camada pictórica e o principal objetivo do restauro foi proporcionar uma leitura estética do panorama, não havendo quaisquer intervenções nos suportes de papel ou da tela. Gonçalves mencionou que a obra é frágil, pois Graham usou tinta óleo diretamente sobre o papel, sem qualquer preparação do suporte para a aplicação do pigmento, fator que dificulta a conservação da obra (DEPOIMENTO DE BIANCA GONÇALVES, 7 nov. 2019).

Gonçalves mencionou que a pintura foi restaurada antes da entrada no acervo do MASP e que, provavelmente, foi esse o momento em que os cinco fragmentos de papel pintados a óleo foram colados em uma tela de tecido e emoldurados em carvalho, aspecto atual do panorama. A restauradora destacou que os papéis não foram justapostos com precisão, o que prejudicou a continuidade da paisagem e dificultou a leitura da obra como um todo. No processo de restauro, ela percebeu que a primeira intervenção, ainda nos anos 1950, removeu parcialmente os

vernizes oxidados, depositados sobre o papel, sem que se estipulasse um nível máximo de limpeza a ser obedecido nas cinco partes do panorama. Essa limpeza desigual, provavelmente, pode ter sido intensificada em decorrência da limpeza das cinco partes dissociadas uma das outras. O resultado disso foi perda da camada pictórica em algumas áreas e o prejuízo para a leitura global da pintura, pois algumas partes amarelecidas, saturadas de verniz, estavam ao lado de áreas claras, com menos verniz. Assim, o processo atual de restauração, feito por Bianca Gonçalves, procurou reparar essas imprecisões da primeira intervenção e se concentrou, principalmente, na leitura estética da obra de Graham. A moldura de carvalho, associada à primeira restauração, foi colocada após o entelamento das cinco partes de papel. Essa moldura contém o título da obra e o nome da artista em baixo relevo “View of the town & bay of Rio de Janeiro by Lady Callcott” (DEPOIMENTO DE BIANCA GONÇALVES, 7 nov. 2019).

Uma observação importante feita por Gonçalves a respeito do uso da técnica por Maria Graham foi que o efeito da tinta óleo sobre o papel em *Vista da Baía de Guanabara* se assemelha ao da aquarela, pois as camadas pictóricas são finas e fluidas. Considerando o conjunto da obra acervada da viajante, nota-se que a técnica da pintura a óleo é uma exceção. No acervo do *BM*, há outra pintura possivelmente feita a óleo sobre papel. Até o momento, essas são as únicas duas obras de Graham produzidas com essa técnica. As demais, como afirmado acima, foram produzidas em aquarela, aguada de nanquim, gravura, desenho a bico de pena e lápis. Em certa medida, o uso dessas técnicas contribui para que muitas obras sejam consideradas em processo ou como esboços. No texto de Stumpt (2019, p. 102) sobre Graham, parcialmente reproduzido acima, a autora mencionou que o panorama da artista é “um estudo”. Isso porque, convencionalmente, uma pintura a óleo não é feita sobre papel, e sim sobre tela. Porém, atentando-nos para o nível de acabamento e para o conjunto geral das obras da viajante, essa noção de esboço ou de obra inacabada ganha outras dimensões que vão além do uso do material e podem ser consideradas a partir do grau de acabamento da obra. A partir disso, o panorama pode ser considerado como uma obra finalizada, e não um estudo, como propõe Stumpf (DEPOIMENTO DE BIANCA GONÇALVES, 7 nov. 2019; CATÁLOGO HISTÓRIAS DAS MULHERES, HISTÓRIAS FEMINISTAS, 2019).

Ademais, o MASP trouxe a *História das mulheres: artistas até 1900* em paralelo com a exposição de arte contemporânea *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, com a curadoria de Isabella Rjeille. As duas mostras foram montadas em salas separadas, e a duração foi praticamente a mesma. Para o MASP, essas duas exposições ocorreram em um período de promoção de políticas voltadas para a formação de coleção de obras de mulheres artistas,

admitindo, sobretudo, o problema da escassez de obras assinadas por mulheres anteriores a 1900. Em vista disso, o Museu empreendeu, a partir de 2016, uma série de ações que buscaram contribuir com a história das mulheres nas artes visuais, por meio de exposições, seminários, palestras e publicações (CATÁLOGO HISTÓRIAS DAS MULHERES, HISTÓRIAS FEMINISTAS, 2019).

### **1.3 Maria Graham e seus editores: as correspondências do acervo do *National Library of Scotland***

Uma série de documentos escritos, muitos dos quais cartas de Maria Graham para os editores da *John Murray Press* ou para o diretor do *Kew Gardens*, foram acessados e fazem parte do escopo desta tese. No momento, ainda não há dados suficientes para tratar dos modos de aquisição dessas cartas, mas faz-se necessário mencionar aspectos gerais dessa documentação. Parte das correspondências de Maria Graham que se encontra na *National Library of Scotland* foi digitalizada a pedido desta pesquisa. Tendo em vista as dificuldades da digitalização completa desse material, foram selecionadas as cartas escritas entre 1821 e 1826, um total de 170 fólios. A escolha dessa mostra, evidentemente, se deu por causa do período de produção visual e literária de Maria Graham estudado nesta tese, ou seja, momentos que antecederam a viagem de Graham para a América do Sul, espaço de tempo entre 1821 e 1823; além das cartas que tratam do momento imediatamente posterior do retorno da viajante para a Inglaterra, entre 1824 e 1826 (NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, 2019).

Essas cartas estão associadas, majoritariamente, com a produção literária de Graham, em especial com a publicação de seus livros. Sobre as cartas, o repositório da *National Library of Scotland* fornece os seguintes dados:

The letters of Maria Callcott concern mostly the publication of her travel writings by Murray but include letters in her role as reader for the firm. Pre-dating her second marriage, the letters are signed Maria Graham. The letters of Augustus Callcott concern illustrations for Murray publications. The letters are arranged alphabetically by correspondent, then chronologically (NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, 2019)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> “As cartas de Maria Callcott dizem respeito, em sua maioria, a publicação de seus escritos de viagem por Murray, mas incluem cartas sua função de leitora para a firma (*John Murray Press*). Datadas de antes de seu segundo casamento, as cartas foram assinadas Maria Graham. As cartas de Augustus Callcott dizem respeito a ilustrações para as publicações de Murray. As cartas estão organizadas em ordem alfabética, por correspondente, e depois em ordem cronológica” (NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, 2019, tradução nossa).

Esse material escrito é notável, pois as correspondências são numerosas e datam de momentos variados da carreira artística e literária da viajante. Essas correspondências compreendem um período entre 1810 e 1837, momento de maior produção, por isso essas cartas contribuem com pesquisas sobre a carreira artística e literária de Graham. Ainda não há tradução desse material e tampouco pesquisas que o tenham disponibilizado para o público brasileiro (NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, 2019).

A dissertação de Porto (2017) abordou algumas das cartas trocadas entre Graham e John Murray II do acervo da *National Library of Scotland*, porém grande parte do material ainda é pouco conhecida e discutida pelas pesquisas que tratam da produção da viajante. Como se abordará no Capítulo 4 desta tese, esse material contribui para o estudo sobre a carreira literária de Graham e sobre aspectos da relação com o editor de suas viagens pela América do Sul.

Na biografia de Maria Graham, Akel (2009) citou e comentou inúmeros trechos dessas cartas da *National Library of Scotland*. Essa autora tratou, essencialmente, dos aspectos literários de Graham como escritora, além das críticas feitas pela viajante a respeito de escritores proeminentes no mercado editorial, como Lord Byron (1788-1824), Jane Austen (1775-1817) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Akel enfatizou que esse contato próximo com Murray II foi um passo importante para a carreira intelectual de Graham:

When she was asked by John Murray to review some books he intended for publication, Maria Graham started another intellectual activity that must have brought her satisfaction. The opinions she sets down in her answering letters reveal the analytical framework Maria used to judge the work of Jane Austen or Samuel Taylor Coleridge (AKEL, 2009, p.69)<sup>33</sup>.

Embora o foco desta tese seja a produção iconográfica de Graham, a relação estreita entre as produções literárias e visuais da viajante não pode ser ignorada. Além disso, para traçar a associação entre produção editorial e os cadernos de viagem de Graham, tópico que será desenvolvido no Segundo Capítulo desta pesquisa, é essencial entender a relação travada entre Graham e Murray II. O livro *Travel into print*, de Bell, Keighren e Withers (2015), abordou as publicações da *John Murray Press* entre 1773 e 1859. Os autores recorreram ao arquivo de correspondências da *National Library of Scotland* para entender como se dava o contato entre escritores e editores. Maria Graham é frequentemente citada, pois ela documentou perspectivas que auxiliam o estudo da literatura de viagem ao tratar de tópicos como a influência de Humboldt para a narrativa dos artistas viajantes; a motivação pessoal para a produção literária

---

<sup>33</sup> “Quando ela foi convidada por John Murray para revisar alguns livros que ele pretendia publicar, Maria Graham começou outra atividade intelectual que deve ter lhe trazido satisfação. As opiniões que ela registrou em suas cartas de resposta revelam a perspectiva analítica que Maria usou para julgar o trabalho de Jane Austen ou Samuel Taylor Coleridge” (AKEL, 2009, p. 69, tradução nossa).

associada à viagem; o teor científico da literatura de viagem; o modo como autores asseguravam a credibilidade das informações coletadas em campo e registradas nos livros; entre outros aspectos (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2015).

Segundo uma descrição geral desse material feita pela *National Library of Scotland*, essas cartas, além de evidenciarem a relação de Graham e John Murray II, mostram que a viajante era assídua leitora dos livros publicados pela editora *John Murray Press*. As correspondências selecionadas para este estudo, por exemplo, tratam das publicações dos dois livros de viagem sobre a América do Sul, da viagem de navio até o Brasil e sobre as localidades visitadas, em especial as cidades de Pernambuco e Rio de Janeiro, entre outros assuntos (NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, 2019; AKEL, 2009).

Abaixo segue a descrição das cartas selecionadas para esta tese a partir de dados como o local de envio, a data, a destinação e a quantidade de fólios do documento:

	Local de envio	Data	Destino	Quantidade de fólios
1	Plympton Devon, Inglaterra	5 de fevereiro de 1821	Londres	3
2	Plympton, Inglaterra	13 fevereiro de 1813	Londres	2
3	Sem local	Sem data	Sem local	3
4	Plympton, Inglaterra	24 fevereiro de 1821	Londres	3
5	Plympton, Inglaterra	26 de março de 1821	Londres	2
6	Plympton, Inglaterra	19 de março de 1821	Sem local	1
7	Sem local	20 de maio de 1821	Sem local	2
8	HMS Doris	31 de maio de 1821	Londres	2
9	Sem local	Sem data	Londres	1
10	HMS Doris	6 de junho de 1821	Londres	1
11	HMS Doris	12 de julho de 1821	Londres	2
12	Sem local	Sem data	Londres	2
13	Sem local	22 de julho de 1821	Londres	2
14	HMS Doris	31 de julho de 1821	Londres	1
15	Pernambuco, Brasil	23 de setembro de 1821	Sem local	3
16	Rio de janeiro, Brasil	5 de agosto de 1823	Londres	2
17	Sem local	Janeiro de 1824	Londres	2
18	Sem local	Abril de 1824	Londres	2
19	Sem local	Maio de 1824	Londres	2
20	Sem local	Maio de 1824	Londres	2
21	Sem local	3 de maio de 1824	Londres	2
22	Sem local	Maio de 1824	Londres	2
23	Sem local	Maio de 1824	Sem local	1
24	Sem local	Maio de 1824	Sem local	2

25	Sem local	Maio de 1824	Sem local	2
26	Sem local	1824	Sem local	3
27	Rio de Janeiro	17 de setembro de 1824	Sem local	2
28	Rio de Janeiro	19 de dezembro de 1824	Sem local	3
29	Sem local	6 de maio de 1826	Londres	1
30	Sem local	7 de maio de 1826	Londres	1
31	Sem local	Sem data	Sem local	1
32	Sem local	12 de maio de 1826	Londres	2
33	Sem local	17 de maio de 1826	Sem local	2
34	Sem local	18 de maio de 1826	Sem local	2
35	Sem local	24 de maio de 1826	Sem local	2
36	Sem local	26 de maio de 1826	Sem local	1
37	Sem local	1826	Londres	2
38	Sem local	Maio de 1826	Londres	2
39	Sem local	Maio de 1826	Sem local	1
40	Sem local	Maio de 1826	Sem local	3
41	Sem local	Maio de 1826	Sem local	2
42	Sem local	Maio de 1826	Londres	2
43	Sem local	Maio de 1826	Sem local	1
44	Sem local	Junho de 1826	Sem local	2
45	Sem local	27 de junho de 1826	Sem local	2
46	Sem local	1826	Sem local	2
47	Sem local	27 de julho de 1826	Sem local	2
48	Sem local	22 de agosto de 1826	Londres	2
49	Sem local	20 de setembro de 1826	Sem local	1
50	Sem local	Setembro de 1826	Londres	2
51	Sem local	1826	Sem local	2
52	Sem local	24 de setembro de 1826	Londres	2
53	Sem local	Setembro de 1826	Sem local	2
54	Sem local	3 de agosto de 1826	Londres	2
55	Sem local	13 de outubro de 1826	Londres	2
56	Sem local	19 de outubro de 1826	Londres	2
57	Sem local	25 de outubro de 1826	Sem local	2
58	Kensington, Inglaterra	Sem data	Londres	2
59	Sem local	Sem data	Londres	1
60	Sem local	Outubro de 1826	Sem local	3
61	Sem local	15 de novembro de 1826	Londres	2
62	Sem local	Novembro de 1826	Londres	2
63	Sem local	30 de novembro de 1826	Londres	2



64	Sem local	Novembro de 1826	Londres	1
65	Em local	4 de dezembro de 1826	Sem local	2
66	Sem local	9 de dezembro de 1826	Londres	2
67	Sem local	12 de dezembro de 1826	Sem local	2
68	Sem local	28 de dezembro de 1826	Sem local	2
69	Sem local	Maior de 1827	Em local	2

**Tabela 1.** Cartas de Maria Graham para John Murray II. 1813 a 1827, pertencentes ao acervo da *National Library of Scotland*. Fonte: Elaborada pela autora.

A partir dos dados apresentados acima, nota-se que o contato entre Graham e Murray II foi extenso. Somente no ano de 1826, por exemplo, ela enviou cerca de 40 cartas, algumas foram escritas em vários dias seguidos. Há também indícios de que Murray respondia com regularidade, pois a viajante mencionou, no início de muitas cartas, sua alegria ao receber o retorno de seu editor (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, 1813-1827. Fonte: National Library of Scotland, 2020).

As primeiras correspondências foram enviadas por Graham, entre fevereiro e março de 1821, quando ela estava na Inglaterra, na cidade de Plympton. Após esse período, seguem as cartas relacionadas com a viagem de Graham rumo à América do Sul. As correspondências de maio e julho de 1821 foram enviadas diretamente do navio *HMS Doris*. Nelas, a artista viajante relatou acontecimentos ocorridos no trajeto, como a morte de seu marido, Thomas Graham, bem como descreveu eventos presenciados no porto de Pernambuco ou mesmo comentou alguma leitura que estava fazendo. No documento de 31 de maio de 1821, por exemplo, Graham mencionou a qualidade do livro de viagem do capitão Sir William Edward Parry (1790-1855). Pelo teor dessa carta, provavelmente, Murray II sugeriu que Graham lesse o livro *A supplement to the appendix of Captain Parry's voyage for the discovery of a north-west passage, in the years 1819-20: containing an account of the subjects of natural history*, que havia sido publicado em 1821 pela *John Murray Press* (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, 31 mai. 1821, Fonte: National Library of Scotland).

Após esse registro de bordo, Graham escreveu cartas já em terras brasileiras. Primeiro em Pernambuco, em 23 de setembro de 1821, momento em que aportou pela primeira vez no Brasil. Depois ela escreveu do Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1823, quando já seguia de volta para Inglaterra. Durante os primeiros meses de 1824, Graham escreveu da Inglaterra, mas de setembro a novembro daquele ano, ela já estava na sua segunda viagem ao Brasil. As demais correspondências datam de maio de 1826 a maio de 1827 (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, 1813-1827. Fonte: National Library of Scotland, 2020).

Grande parte dessas cartas trocadas entre Graham e Murray II foram endereçadas para a rua *Albemarle Street*, no centro de Londres, local onde funcionava a *John Murray Press*. Dados do *John Murray Archive* indicam que as correspondências de Graham, assim como as demais cartas, permaneceram na Editora até 2005<sup>34</sup>. De modo geral, o escopo geral do acervo associado à Editora é formado por correspondências trocadas com os editores, livreiros, correspondentes viajantes, autores de literatura de viagem, documentos oficiais da *John Murray Press*, cartas da família Murray, entre outros documentos. Destaca-se, entre os documentos do *John Murray Archive* adquirido pela *National Library of Scotland*, uma extensa coleção de 1200 documentos do poeta Lord Byron, uma série de cartas de Jane Austen (1775-1817), de Charles Dickens (1812-1870) e de William Wordsworth (1770-1850), além do manuscrito de Charles Darwin (1809-1882) *On the Origin of Species*, de 1859 (JOHN MURRAY ARCHIVE UNWRAPPED, 28 mar. 2006).

## **2. Notas sobre a aquisição do acervo de desenhos de Maria Graham pelo Royal Botanic Gardens**

O acervo de Maria Graham que está no *Royal Botanic Gardens* é formado por desenhos botânicos e cartas trocadas com o naturalista William Hooker. As cartas chegaram ao *Kew Gardens* por meio do acervo de Hooker, que se tornou diretor dessa instituição, em 1841, permanecendo nesse cargo até sua morte, em 1865. Essas cartas fazem parte de um extenso arquivo de correspondências dos diretores da Instituição, totalizando mais de 28 mil documentos que abrangem informações sobre novas descobertas, listagens de espécies e notações resultantes das expedições científicas. William Hooker mantinha contato com inúmeros naturalistas espalhados pelo mundo. Na terceira estadia de Graham no Brasil, entre 1824 e 1825, Hooker estava reunindo informações sobre a flora tropical para sua primeira grande publicação, *Exotic Flora*, obra editada em três volumes, entre 1823 e 1827. Provavelmente, a escrita dessas obras por Hooker motivou seu contato com Maria Graham. Estão conservadas no acervo do *Kew Gardens* um total de cinco cartas, referentes ao período em que a viajante britânica se preparava para retornar ao Brasil, sendo a primeira carta de 11 de abril de 1824. O contato entre os dois continuou por um longo período, após o retorno da

---

<sup>34</sup> O extenso número de documentos da *John Murray Archive*, que contém obras que vão desde a fundação da editora em 1768 até 1920 foi comprado pela *National Library of Scotland*, em 2006, pelo valor de £31 milhões (31 milhões de Libras) (JOHN MURRAY ARCHIVE UNWRAPPED, 28 mar. 2006).

viajante à Londres, de modo que a última carta é de 5 de fevereiro de 1826 (LETTERS FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 1824-1826, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019).

Nas correspondências de Maria Graham, é notória sua relação com destacados naturalistas, escritores e artistas. Diversas passagens de seus diários e correspondências revelam a aproximação com naturalistas como Georg von Langsdorff e Carl Friedrich Philipp von Martius, por exemplo. A relação de Graham com o botânico escocês William Roxburgh (1751-1815) também foi próxima. Eles se conheceram em 1813, durante uma das incursões da viajante pelo Jardim Botânico de Calcutá. Esse encontro foi narrado no diário de Graham sobre a Índia: “Depois de visitar o jardim, o Dr. Roxburgh gentilmente permitiu-me ver seus artistas nativos trabalhando, desenhando alguns dos mais raros de seus tesouros botânicos; são os mais belos e corretos desenhos de flores que já vi”<sup>35</sup> (GRAHAM, 2013, p. 146, tradução nossa). Roxburgh instruiu Graham acerca da utilidade econômica das plantas e permitiu que ela examinasse as ilustrações feitas pelos artistas indianos por ele comissionados.

A aproximação de Maria Graham e William Hooker, uma das principais figuras ligadas ao colecionamento de história natural da Inglaterra, pode ser vista como uma das formas encontradas pela viajante para participar da rede internacional de colaboradores ligados aos principais centros de coleta e classificação de plantas. Hooker é conhecido por ter sido o primeiro diretor oficial do *KEW Gardens*<sup>36</sup> e se notabilizou por manter ativa uma rede de colaboradores que enviavam plantas secas, ilustrações e notas sobre a flora de diversos continentes para o Jardim Botânico londrino.

Uma carta de abril de 1824, escrita por Maria Graham pouco antes de sua terceira vinda ao Brasil, evidencia a preocupação da viajante em aproveitar a oportunidade para pesquisar, da melhor forma que pudesse, a flora brasileira, um dos interesses de Hooker. No início dessa carta, Graham parabenizou Hooker pela publicação de seu livro *Exotic Flora*, editado em 1823. William Hooker, além de Botânico, foi um literato e exímio desenhista. As imagens que ilustram os três volumes de *Exotic Flora* foram gravadas em cobre a partir das aquarelas de Hooker. A folha de rosto desse livro apresenta a seguinte descrição: “contendo figuras e descrições da Flora Exótica nova, rara ou interessante, especialmente das que merecem ser cultivadas em nossos jardins, junto com observações sobre seus caracteres genéricos e

---

<sup>35</sup> After having visited the garden, Dr Roxburgh obligingly allowed me to see his native artists at work, drawing some of the most rare of his botanical treasures; they are the most beautiful and correct delineations of flowers I ever saw” (GRAHAM, 1813, p. 146).

<sup>36</sup> William Hooker assumiu a direção do *Royal Botanic Gardens* em 1841.

específicos, ordens naturais, história, cultura, época de fluxos”<sup>37</sup> (HOOKER, 1823, p. II, tradução nossa). Um dos aspectos que se destaca nesse excerto retirado do livro de Hooker é a busca por uma flora “exótica” com a finalidade de enriquecer os jardins britânicos e construir conhecimentos a respeito das plantas que despertavam o interesse do público.

Assim como outros naturalistas do século XIX, Maria Graham procurava se cercar das publicações mais atuais relacionadas à história natural. Muitas vezes, ela expressou, em suas correspondências com Hooker, o interesse pelas publicações recentes sobre Botânica. Aliás, essa postura da viajante se manifestava em diferentes frentes, uma vez que ela manteve contato com editores, escritores e naturalistas em busca de informações sobre o meio intelectual europeu como um todo. Desde a primeira carta, de abril de 1824, até a última, escrita em fevereiro de 1826, é possível identificar a preocupação da viajante em estudar a flora brasileira utilizando procedimentos usados por naturalistas. Na carta de 1824, por exemplo, Graham pediu instruções sobre as formas de secar plantas e expressou preocupações sobre as dificuldades que poderia enfrentar para conseguir realizar a contento suas pesquisas no Brasil. Na carta, fica evidente que Graham conhecia a flora brasileira e sabia que a quantidade de insetos poderia dificultar o processo de secagem das plantas. Como uma tentativa de solucionar esse problema, ela solicitou a Hooker algum livro que pudesse guiá-la (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 11 abr. 1824, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019).

Maria Graham era iniciada nos estudos de Botânica, e esse tipo de formação era difundida em seu meio social. Podemos acrescentar o fato de a viajante ter frequentado por um ano a Universidade de Edimburgo, e de ter travado contato com alguns professores, sendo reconhecida pela sua inteligência e sagacidade, mesmo sem ter obtido um certificado ou diploma (HAGGLUND, 2011). Além disso, Graham menciona em seus livros certos autores que contribuíram para sua formação Botânica desde a tenra idade. Dentre outros autores, ela citou em seu livro de memórias uma obra escrita por William Withering (1741-1799), *An Arrangement of British Plants*, que foi editada em 1792. Graham disse ter conhecido essa obra ainda na infância e que o livro de Withering a auxiliava na comparação e na identificação das plantas de seu jardim. A publicação de Withering se destinava a instruir um público amplo sobre a utilização do sistema de Lineu, sendo um livro popular entre as mulheres britânicas do período. Maria Graham também revelou conhecer a obra do botânico holandês Nicolaus Josephi

---

<sup>37</sup> “containing figures and descriptions of new, rare or otherwise interesting Exotic Flora, especially of such as are deserving of being cultivated in our gardens, together with remarks upon their generic and specific characters, natural orders, history, culture, time of flowerings &c” (HOOKER, 1823, p. II).

von Jaquin (1727-1817). No diário de sua viagem ao Brasil, Graham mencionou a nomenclatura científica da árvore *Silk-cotton tree* a partir do livro do botânico holandês (HAGGLUND, 2011; GRAHAM, 1824a).

Essas referências de Maria Graham revelam uma incessante busca por conhecimentos relacionados às plantas. Além disso, a constante citação a essas publicações contribuem para que se conheça os procedimentos adotados por Graham e apontam certas fontes visuais que podem ser identificadas em sua produção iconográfica, lembrando que muitas publicações de história natural eram ilustradas e forneciam representações que auxiliavam os viajantes em suas pesquisas com elementos da natureza e da cultura material. No século XIX, a circulação de compêndios botânicos ilustrados contribuiu para a formação daqueles que se interessavam pelo tema. Esses livros difundiam repertórios imagéticos e auxiliavam naturalistas e amadores no reconhecimento das plantas (DASTON; GALISON, 2007).

Em relação à origem da coleção de desenhos de Maria Graham, esse conjunto remonta ao acervo de Lady Dorothy D'Oyly Carte (1874-1953) e de seu marido Rupert D'Oyly Carte (1876-1948). O casal possuía uma vasta propriedade na cidade de *Kingswear*, onde foi construída, em 1926, uma casa em estilo *Art Deco*. Também faz parte dessa propriedade um jardim em que predominam plantas exóticas. Mais tarde, tanto a casa quanto o jardim passaram a constituir um dos conjuntos arquitetônicos e naturais preservados pelo grupo *National Trust*<sup>38</sup>. Um documento que acompanha a coleção de desenhos de Graham atesta a negociação do acervo de ilustrações botânicas. A carta de Arthur William Hill (1875-1941)<sup>39</sup>, então diretor do *Kew Gardens*, explicitou a vontade dessa instituição em aceitar o conjunto de obras de Maria Graham oferecido pela Lady Dorothy. Esse documento, de 1933, sugere um empréstimo por tempo indeterminado da coleção e evidencia a relevância dos desenhos cuja aproximação com o acervo de plantas secas enviadas por Graham a William Hooker foi presumida por Hill:

We should certainly be interested to see the portfolio of drawings to which you refer in your letter received this morning, and of which you have kindly sent a list, as M. Graham, who, we presume, was the artist of most of them, collected specimens of plants in Brazil which are preserved in the Kew Herbarium, and the drawings may be of some use to us in connection with these specimens. I, therefore, thank you for your kind offer to lend the collection to us for an indefinite period and gladly accept it (LETTER FROM ARTHUR HILL TO LADY DOROTY DOYLY CARTE, 1933, ANEXO E)<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> O *National Trust*, ou *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*, é uma entidade filantrópica do Reino Unido fundada em 1895.

<sup>39</sup> Foi diretor do *Royal Botanic Gardens* entre 1922 e 1941 (KEW'S ARCHIVE, 2018).

<sup>40</sup> “Nós certamente estaríamos interessados em ver o portfólio de desenhos a que você se refere em sua carta, recebida nesta manhã, e do qual você amavelmente enviou uma lista, uma vez que M. Graham, que, nós presumimos ser a artista na maioria deles, coletou espécimes de plantas no Brasil que estão preservadas no Herbário do Kew, e os desenhos podem ser de alguma utilidade para nós juntamente com esses espécimes. Eu, portanto, agradeço a sua gentil oferta de nos emprestar a coleção por um período indeterminado e a aceito com prazer” (CARTA DE ARTHUR HILL PARA LADY DOROTY DOYLY CARTE, 1933, tradução nossa).

Sobressai na carta de Hill um interesse pelo conjunto de imagens, pois ele achava que esses desenhos se relacionavam com as plantas secas enviadas por Graham durante o período em que ela esteve no Brasil, e que estavam guardadas no herbário do *Kew Gardens*. Essa relação, em parte, pode ser confirmada pelos desenhos de Graham, já que muitos deles efetivamente representam espécies que ela remeteu a Hooker. Um exemplo dessa aproximação sugerida por Hill é notada na comparação entre a ilustração da planta *Bauhinia* e a planta seca *Bauhinia radiata*, espécie enviada por Graham a Hooker (Figura 10). Grande parte das imagens, entretanto, não estão associadas às plantas que a viajante enviou, hoje conservadas no herbário do referido Jardim Botânico (KEW HERBARIUM CATALOGUE, 2018).



**Figura 10.** GRAHAM, Maria. *Bauhinia radiata*, excicata, s/d (Esq.) *Bauhinia* (Dir.). Aquarela, Rio de Janeiro, 1825. Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019.

No trecho da carta de empréstimo do acervo, Hill supôs ainda que os desenhos da coleção de Lady Dorothy poderiam ter sido produzidos durante a estadia de Graham no Brasil, justamente porque ele associava essas imagens com as plantas secas do acervo da Instituição. Alguns fatos da biografia da viajante corroboram a asserção de Hill. Entre os anos de 1824 e 1825, Maria Graham mencionou a necessidade de desenhar plantas, fato confirmado em certos trechos de suas cartas trocadas com William Hooker. Na correspondência de 11 de abril de 1824, por exemplo, a viajante se colocou à disposição do naturalista para observar e registrar a flora do Rio de Janeiro (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 11 abr. 1824, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art &

Archives, 2019). Além disso, cartas escritas após o retorno de Graham à Inglaterra, em 1825, tratam do envio de caixas com exsicatas colhidas no Rio de Janeiro e desenhos que poderiam interessar a Hooker. Também confirmam a conjectura de Hill algumas notações presentes em certos desenhos que especificam onde Graham estava enquanto desenhava determinadas plantas. A imagem abaixo (Figura 11) apresenta um desses casos. No canto superior esquerdo da ilustração da planta *Bromélia*, Graham informou a data e a localidade em que a imagem foi feita. Esse desenho foi produzido pela viajante em 1824, na cidade do Rio de Janeiro. De modo semelhante, em outros desenhos que fazem parte desse acervo, Graham indicou a data de fatura, que compreende os anos de 1824 e 1825, e citou certos lugares do Rio de Janeiro para indicar onde ela esteve ou mesmo para se referir ao local onde havia encontrado as plantas representadas.



**Figura 11.** GRAHAM, Maria. *Bromelia* (detalhe), aquarela sobre papel, Rio de Janeiro, 1824. Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019.

Embora nem todos os desenhos apresentem esses dados, há evidências suficientes para crer que parte significativa deles tenha sido feita por Graham durante a sua terceira estadia no Brasil. No final de 1823, Graham retornou à Inglaterra com a promessa de que logo voltaria para prestar serviços à família real. Ela havia estabelecido com a Imperatriz Maria Leopoldina sua ida à Inglaterra antes de assumir o cargo de mentora da princesa Maria da Glória (GRAHAM, 1824a). Em setembro de 1824, Graham retornou ao Brasil e permaneceu até setembro de 1825. A viajante britânica, porém, trabalhou apenas um mês como preceptora da princesa. Boatos espalhados pela corte sobre Graham fizeram com que Dom Pedro I dispensasse seus serviços<sup>41</sup>. Após essa intensa temporada no palácio, Graham morou em dois bairros do Rio de Janeiro, primeiro na Rua dos Pescadores e depois no bairro Laranjeiras. Foi a partir daí que

<sup>41</sup> A curta estadia de Maria Graham no palácio foi conturbada. As damas portuguesas que haviam deixado suas famílias para se dedicarem à Dona Maria Leopoldina pressionaram Dom Pedro I para que depusesse Graham do cargo de preceptora da princesa, pois, segundo elas, a viajante britânica era uma má companhia para a Imperatriz. A proximidade com Leopoldina, que naquele momento se via abalada com os casos de infidelidade do Imperador, é constatada pelas inúmeras correspondências trocadas com Maria Graham (GRAHAM, 2010)

se dedicou com mais afinco a colher, secar, desenhar e estudar a flora fluminense (GRAHAM, 2010).

Outras pistas sobre a produção desse grupo de ilustrações botânicas de Graham podem ser encontradas nas correspondências que ela trocou com Hooker. Em abril de 1824, a viajante informou a Hooker que poderia desenhar flores, ainda que não estivesse acostumada a fazê-lo. Ela disse que o desenho era, muitas vezes, o modo mais adequado para o registro de certas espécies que resistiam ao processo de secagem. A produção de imagens também é citada como um método mais eficaz de registrar as cores. Além disso, poucos meses após retornar à Inglaterra, em novembro de 1825, Graham mencionou um grupo de desenhos de flores que gostaria de mostrar a Hooker. Alguns, inclusive, ela acreditava retratarem de espécies ainda não registradas:

To review and I think of them – I have a number of drawings of flowers Is there any chance of you being in the south? If not I should be almost tempted to send to you some of them to book as I think that some of them have not been drawn before I mean those of two or three of the great forest trees and then I am in hope that you will teach me what to call them (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Nov. 20<sup>th</sup>, 1825, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art &Archives, 2019)<sup>42</sup>.

Ainda sobre essa coleção de desenhos, o relato de Graham presente no livro *Escorço Biográfico de Dom Pedro I* fala do momento em que ela decidiu se dedicar à ilustração botânica:

Resolvi fazer desenhos de tantas quanto pudesse, obtendo, ao mesmo tempo, espécimes secos para o Dr. Hooker, de Glasgow, ainda que não tivesse muitas instalações convenientes, sendo a minha casa muito úmida. Em obediência a este plano, era meu costume deixar a preta Ana representando seu papel de lavadeira e o mulato, comprando e cozinhando meu jantar, enquanto eu ia para o mato, à procura de espécimes de arbustos floridos e árvores para meus empreendimentos botânicos (GRAHAM, 2010).

O trecho acima foi escrito logo após Graham relatar a falta de apuro das gravuras que ilustravam o livro do botânico francês Jean Baptiste Aublet (1720-1778). Essa constatação fez com que ela percebesse a necessidade de registrar o mais fielmente possível a flora que cercava sua casa de campo. Ela relata que Aublet não pôde registrar as plantas em flor, fato que contribuiu com a propagação de imagens imprecisas. Após deixar o paço imperial, Graham teve tempo suficiente para acompanhar o desenvolvimento e registrar a floração das plantas. Como será discutido adiante, predomina o desenho de flores na coleção conservada no *Kew Gardens*,

---

<sup>42</sup> “Para revisar e eu penso nelas – eu tenho muitos desenhos de flores. Tem alguma chance de você estar no sul? Se não, eu estaria quase tentada a mandar para você alguns deles para você registrar, pois eu acho que alguns deles não foram desenhados antes, quero dizer, aqueles de duas ou três grandes árvores da floresta e então eu tenho esperanças de que você vai me ensinar como nomeá-las” (CARTA DA SRA. MARIA GRAHAM PARA SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 20 Nov. 1825, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art&Archives, 2019, tradução nossa).



o que estava em consonância com o sistema lineano. Além disso, Graham mencionou a produção concomitante do registro visual e da coleta das plantas enviadas a Hooker, indicando, assim, que parte considerável das imagens pode se relacionar com as plantas secas (GRAHAM, 2010).

No álbum de desenhos da coleção de lady Dorothy do acervo do *Kew Gardens* encontra-se reunido um total de 183 obras, das quais 145 são de Graham. Dentre as obras não associadas à viajante britânica, algumas sequer apresentam identificação de autoria ou quaisquer outros dados. São gravuras em metal ou páginas de livros de botânica. Outras gravuras e desenhos, um total de nove, foram assinadas por um artista cujo sobrenome é Curtis, porém não há mais dados que permitiram sua identificação. Outras quatro aquarelas indicam a autoria de B. Barker. São obras que tomaram por base os estudos botânicos de Graham, caso da imagem abaixo, que mostra o desenho de Barker à esquerda e o de Graham à direita (ROYAL BOTANIC GARDENS, KEW, LIBRARY, ART & ARCHIVES, 2019) (Figura 12).



**Figura 12.** Barker, B. s/t, aquarela sobre papel, s/d. (Esq.). Graham, Maria. *Climbing begonia*, aquarela sobre papel,. Rio de Janeiro, s/d (Dir.). Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019.

Tomando lado a lado os desenhos de Barker e de Graham, nota-se que o primeiro recorreu ao recurso do *trompe l'oeil*, ou seja, a planta é representada por meio de uma ilusão de ótica, tal como se ela estivesse saindo do papel. Para dar esse efeito na imagem, Barker simulou a sombra da planta no papel e reforçou as nuances de cores nas flores e nas folhas, recursos ausentes na ilustração de Graham. Ainda não se sabe qual era a relação entre Barker e Graham, mas os desenhos sugerem uma colaboração entre esses artistas. Notações de Graham, presentes

na ilustração de Barker, confirmam que este copiou o desenho daquela: “Draw by B. Barker after my sketch overleaf” (GRAHAM, *Climbing begonie*, s/d, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art &Archives, 2019).

É importante observar que um pequeno grupo de ilustrações de Graham representa estruturas de animais como águas vivas, lagartos e peixes. Formados somente por seis obras, esses desenhos constituem uma exceção entre as demais 145 obras da viajante britânica do acervo do *Kew Gardens*. Diante disso, esta tese se atém às representações de plantas por considerar que a pesquisa botânica se consolidou na carreira de Graham, já que ela dedicou seus últimos anos à preparação do livro *A Scripture Herbal* (ROYAL BOTANIC GARDENS, KEW, LIBRARY, ART & ARCHIVES, 2019).

Nesse momento, cabe sondar qual finalidade Maria Graham pretendia dar a esses desenhos. Embora essas imagens do *Kew Gardens* não tenham sido usadas em quaisquer publicações, não se pode descartar a intenção dessa artista em fazê-lo. O único livro de Graham eminentemente dedicado à botânica foi *A Scripture Herbal*, e não constam nessa obra os desenhos da coleção do *Kew Gardens*. Mesmo assim, dada a quantidade de informações e a qualidade de acabamento técnico de certos desenhos, pode ser que ela objetivasse publicar essas imagens em livros ou periódicos especializados. Como tratado acima, a partir da colaboração estabelecida com Graham, Hooker obteve dados sobre a flora brasileira, e isso foi publicamente expresso pelo botânico em dois de seus livros. Maria Graham aparece como uma das coletoras no terceiro volume de *Botanical Miscellany*, editada em 1831, e no livro *An Exotic Flora*, editado em 1827. Nesses agradecimentos de Hooker, Graham aparece como coletora e como fonte de informação sobre certas plantas tropicais (HOOKER, 1827; 1833).

As ilustrações botânicas produzidas pelos artistas viajantes, especialmente a partir do século XVIII, foram influenciadas por uma mudança significativa nas formas de se fazer ciência. Maria Graham costumava a se deslocar até a natureza para registrar as plantas em seu habitat e a observar atentamente a flora, postura adotada por muitos naturalistas e artistas viajantes de seu tempo. Esse novo posicionamento, mais próximo à natureza, contribuiu com a mudança nas formas de representação do mundo natural. Além disso, a prática dos artistas viajantes de registrar, colher, secar e transportar plantas para Europa ocorre paralela à disseminação e ao crescimento de instituições especializadas em coleções naturais, caso dos jardins botânicos e dos museus de história natural. As cartas trocadas entre Maria Graham e William Hooker evidenciam o processo de estudo, registro, além das referências textuais e visuais que contribuíram para a documentação iconográfica dessa viajante britânica.

## Capítulo 2 – A história natural e os livros de viagem do século XIX: estudo das paisagens de Maria Graham

A observação da natureza, a pesquisa com objetos da cultura material, o estudo do mundo natural e as formas de descrever os fenômenos configuram práticas que se estabeleceram nos séculos XVIII e XIX. As imagens com finalidade científica influenciaram diferentes tipos de produções. Foi marcante no contexto britânico a popularização de livros de história natural, dos diários ilustrados de viagem, das obras de pintores renomados, entre outras produções (BEWELL, 2017; KELLEY, 2003).

No conjunto diversificado de produção visual, nota-se o uso do conhecimento advindo das descobertas da história natural na composição de paisagens. Isso mostra que havia uma relação entre as imagens destinadas a registrar os fenômenos naturais e a produção artística. A literatura de viagem associava os conhecimentos de história natural com a narração das experiências particulares de viajantes diante de outras culturas e de outras naturezas. Nesse contexto, as imagens que circulavam nos relatos de viagem contribuíram com a disseminação dessa imagética para o público britânico.

Este Capítulo trata das paisagens produzidas pela artista viajante Maria Graham enquanto ela esteve no Brasil. Para tanto, são analisados os acervos do Museu de Arte de São Paulo e do *British Museum* a partir da noção de que a produção visual dessa artista está associada ao mercado editorial de literatura de viagem. Assim, interessa discutir como as produções dos artistas viajantes estão relacionadas com o contexto editorial, ou seja, a influência das demandas de público na produção das imagens, os procedimentos adotados para o registro de naturezas desconhecidas, a configuração das ilustrações nos livros de viagem, o trabalho de edição das imagens para os livros, as referências visuais dos artistas, entre outras questões.

Para Bell, Keighren e Withers (2011), a literatura de viagem do final do século XVIII e da primeira metade do XIX envolvia mecanismos de autoafirmação dos autores que escreviam sobre terras pouco conhecidas dos europeus, por isso foi necessário o desenvolvimento de estratégias de comunicação com o público e com os editores, além de táticas que visavam obedecer à perspectiva empirista que se firmava no período.

Os métodos adotados pelos autores envolviam, entre outros aspectos, o estabelecimento de metodologias de registro escrito, visual e troca de coleções naturais.

Field sketches might be amended as they became engravings; botany developed particular practices of type-specimen depiction; geology adopted graphic styles to show what could only be inferred; ethnographic scenes stylized moments of encounter instead of the longer-run processes of negotiation and exchange that followed first contact and from which more certain knowledge might follow (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011, p. 8)<sup>43</sup>.

Este excerto trata das modificações pelas quais as imagens passavam até serem usadas nos livros de viagem. Muitas vezes, os desenhos feitos em campo recebiam novas configurações ao se transformarem em ilustrações. Nesse sentido, estudar as imagens produzidas pelos artistas durante a viagem, como é o caso de grande parte das obras de Graham estudadas nesta tese, traz questões relacionadas com a produção editorial, no que se refere à adaptação ao modelo de publicação almejado pelos editores, tendo em vista também os elementos da história natural e os dados colhidos em campo. Como se discutirá mais adiante, a edição dos livros de viagem procurava atender o leitor comum e o público especializado, formado por intelectuais conhecedores de história natural (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011; DASTON; GALISON, 2007).

Uma das formas de agregar credibilidade ao trabalho dos artistas viajantes era o registro “em primeira mão” da natureza. As notações escritas e visuais feitas em campo agregavam confiabilidade às pesquisas, a precisão era um pressuposto desse método de trabalho e uma forma de atestar pormenores dos percursos dos viajantes. A produção dos cadernos de viagem se insere nessa busca por informações colhidas em campo, sendo que a proximidade com a natureza também era um modo de mapeamento dos locais percorridos, pois naturalistas e artistas viajantes, ao explicitarem em suas notações os locais de coleta e de registro, forneciam um mapa do mundo natural que podia ser utilizado por outros pesquisadores. Essa fatura de cadernos de viagem ocorria em paralelo à escrita dos diários de viagem e era comum, ao longo das edições, os autores tratarem do clima, da paisagem ou de pormenores da flora. Recursos de linguagem como esses, que sugeriam essas modificações espaciais, contribuíam para a conexão entre leitores e autores (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011).

Empirical information on what, how, and why to observe became an important evidence base for what explorers and travelers could state as truthful and trustworthy facts. Training the eye meant training the hand: exploratory observation and the nascent travel fact required deliberative inscription to become a fact as writing and the notebook replaced memory as a guide to secure knowledge (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011, p. 16)<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> “Esboços de campo poderiam ser corrigidos enquanto eram transformados em gravuras; a botânica desenvolveu práticas particulares para representar tipos nomenclaturais; a geologia adotou estilos gráficos para mostrar o que podia apenas ser inferido; cenas etnográficas estilizaram momentos de encontro em vez de processos mais duradouros de negociação e troca que seguiram o primeiro contado e dos quais conhecimentos mais seguros poderiam provir” (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011, p. 8, tradução nossa).

<sup>44</sup> “Informação empírica sobre como, porque e o quê observar tornou-se base de evidência importante para o que exploradores e viajantes poderiam afirmar de fatos verdadeiros e confiáveis. Treinar o olho significava treinar a mão: a observação exploratória e o fato de viagem nascente requereram que a inscrição deliberativa se tornasse

É necessário pontuar que os cadernos de viagem, muitas vezes, não se restringiam ao ambiente privado de naturalistas e de artistas viajantes, como uma fonte secundária para auxiliar na produção das ilustrações dos livros de viagem e de outros tipos de edições associadas à história natural. Na verdade, era comum esses cadernos circularem no meio intelectual construído em torno do mercado editorial e da produção naturalista associada à viagem. Ou seja, as imagens registradas por artistas não se restringiam à produção editorial publicada desse período, mas podem revelar aspectos das redes intelectuais envolvidas diretamente com essas publicações (THOMPSON, 2015; PALMER, 2015). Sob esta perspectiva, os cadernos de viagem produzidos por Maria Graham no Brasil contribuem com a investigação dessas duas instâncias intelectuais envolvidas com a produção de viajantes.

Para além dessas questões que envolvem o mercado editorial, a produção visual de Maria Graham pode ser investigada segundo o pressuposto de que os registros visuais e escritos das mulheres viajantes do século XIX evidenciam suas impressões individuais sobre a paisagem e os costumes dos habitantes das localidades visitadas. O que se observa nas obras produzidas por essas mulheres é que a viagem surge como uma possibilidade de afirmação nas áreas relacionadas com a história natural e com a literatura de viagem. Nesse sentido, esses discursos mostram experiências particulares das viajantes e evidenciam a procura pela validação de suas obras perante o público europeu, lembrando que a literatura de viagem aliava impressões gerais sobre os costumes a notações de cartografia, da flora e da fauna. Portanto, as viajantes deveriam conjugar essa complexa rede de informações por meio da imagem e da escrita (LEITE, 2000; GONÇALVES, 2005; HAGGLUNG, 2011; RODENAS, 2014).

Grande parte da produção artística de Maria Graham se relaciona diretamente à sua atividade literária. É comum encontrar paralelos entre a escrita dos diários e a feitura dos cadernos de viagem e das ilustrações botânicas. Isso porque Graham mencionava em seus diários momentos em que alguma paisagem ou alguma planta lhe chamava atenção. Há passagens em que ela dizia expressamente aquilo que iria desenhar. Quando Graham aportou no Brasil e seguiu para o Chile, entre 1821 e 1823, ela já havia publicado dois diários sobre suas viagens à Índia, em 1808, e um diário sobre a Itália, em 1819. Essas obras eram ilustradas com gravuras feitas a partir dos desenhos da viajante. A escrita e os registros visuais de Graham foram se firmando profissionalmente a partir dessas duas primeiras viagens, ou seja, esse foi o momento em que ela começou a estruturar sua carreira artística e literária por meio da

---

um fato enquanto escrita e o caderno de viagem substituiu a memória como guia para o conhecimento seguro” (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011, p. 16, tradução nossa).

observação e do registro dos costumes, dos modos de vida, da botânica, da economia e da política, dentre outros aspectos (AKEL, 2009).

Maria Graham publicou ao todo seis livros de viagem, quatro deles ilustrados com gravuras a partir de seus desenhos, como mostra a tabela abaixo:

Primeira edição	Título da publicação	Desenhista	Gravador
1813	<i>Journal of a Residence in India</i>	Maria Graham	James Sargent Storer
1814	<i>Letters on India</i>	Maria Graham	J. D. Glennie
1820	<i>Three months passed in the mountains east of Rome, during the year 1819</i>	Charles Eastlake	L. Clark
1824	<i>Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823</i>	Maria Graham Augustus Earle (3 desenhos)	Edward Finden
1824	<i>Journal of a Residence in Chile, During the Year 1822; and a Voyage from Chile to Brazil in 1823</i>	Maria Graham Augustus Earle (1 desenho)	Edward Finden
1826	<i>Voyage of H. M. S. Blonde to the Sandwich Islands, in the Years 1824-1825</i>	Robert Dampier	Edward Finden

**Tabela 2** – Lista de livros de viagem escritos por Maria Graham e os respectivos artistas que produziram as gravuras de cada publicação.

Ademais, interessa a esta pesquisa discutir os modos escolhidos por Maria Graham para a representação da paisagem tropical e como essa vegetação se apresentava nas estampas de publicações associadas às viagens e à história natural. Jardine (2014) observa que as imagens destinadas ao estudo da natureza perdiam certas particularidades quando gravadas em metal, pois as técnicas de gravação nem sempre conseguiam transpor a linguagem do desenho e da aquarela. Isso posto, a coleção de desenhos de Graham do *British Museum* é relevante por mostrar a prática de registro visual de suas viagens e por reunir obras que sugerem a busca por representações dos fenômenos da natureza para além das gravuras selecionadas para os diários de viagem.

Neste Capítulo, a produção escrita e ilustrada de Maria Graham é analisada a partir de aspectos do mercado editorial. Como desdobramento desse tema, é essencial tratar da relação de Maria Graham com as casas editoriais que publicaram seus livros (*John Murray Press* e *Constable and Longman*). Figura ainda como uma questão pertinente discutir a participação das mulheres na produção de literatura de viagem ilustrada e na elaboração de cadernos de viagem. São apresentadas e discutidas as referências visuais de Maria Graham a partir dos guias e álbuns

ilustrados que circularam na primeira metade do século XIX e que contribuíram com a produção artística da viajante. Ademais, a relação entre a representação da paisagem e a atenção dada à flora tropical sob a ótica naturalista são temas identificados na produção de Maria Graham.

## 2.1 Os primeiros registros de Maria Graham: ruínas da Índia e da Itália

No período em que esteve na Índia, Maria Graham escreveu dois livros e registrou a vegetação e os costumes. A viajante permaneceu em Calcutá a maior parte do tempo, mas também esteve nas cidades de Madras e do Sri Lanka, região insular situada ao sul da Índia e que era conhecida como Ceilão no tempo de Graham.

O primeiro livro escrito por Maria Graham foi *Journal of a residence on India*, editado pela primeira vez em 1813. As vendas desse primeiro diário de viagem favoreceram uma segunda edição, em 1814. Esta pesquisa teve acesso somente à segunda edição e foi constatado que a obra é ilustrada com 15 gravuras retratando paisagens naturais, reproduções de baixos-relevos e imagens que mostram o interior e o exterior de certas obras arquitetônicas (GRAHAM, 1813; 1814). As gravuras foram executadas pelo desenhista e gravador James Sargent Storer (1771-1853) a partir dos desenhos de Graham. Storer ilustrou outras publicações e era especialista em desenhos topográficos e arquitetônicos (GONÇALVES, 2011; ROYAL ACADEMY OF ARTS, 2019).

Sobre sua viagem à Índia, Graham também escreveu *Letters on India*, editada em 1814, ilustrada com oito gravuras que mostram a arquitetura e as esculturas, com especial destaque para aquelas vinculadas à religião hindu. Novamente, as gravuras presentes nessa obra foram feitas a partir dos desenhos de Graham, porém as imagens foram gravadas pelo artista J. D. Glennie (?) (GRAHAM, 1814).

Nas imagens escolhidas para ilustrar o diário de Graham na Índia, nota-se a predileção por construções arquitetônicas, por baixos-relevos que adornam as construções e por ruínas de templos, pois as imagens com essa temática totalizam oito das quinze ilustrações que compõem o livro. Além dessas, há outras seis ilustrações cuja principal temática é a paisagem, sendo três cenas de marinha e três vistas de paisagens com matas e montanhas<sup>45</sup> (GRAHAM, 1814).

---

<sup>45</sup> Os títulos das imagens que ilustram o *Journal of a residence on Indian* são: *Ibrahim, a Malay Moonshee; Temple to Maha Deo in Bombay; Banian Tree; Figures in Cave at Elephanta; Inside of Carli Cave; Temporary Bridge at Barbareen; Great Cave at Canary; Government House, Calcuta; Fort William; Tapass of Arjoon; Teer of Arjoon; Five Radums; Indian Cairus; Castle and Paradise at Cape-Town e St. James's Town, St. Helena.*

A respeito da escrita de Graham em seus dois diários, Akel (2009) enfatiza a reverência à paisagem da Índia em seus diferentes aspectos, dentre os quais se pode destacar as formações geológicas, as plantas e as árvores. Tudo isso com a intenção de conferir uma noção de conjunto ao espaço natural presenciado pela viajante. Esses elementos são usados por Graham de um modo bucólico, com raízes nas noções de pitoresco, consoante a um tipo de paisagismo que se produzia na Inglaterra no século XIX.

The elevated position from which she pronounces her speech allows her, metaphorically, to view the whole of the colony in a single instant. She unfolds for the reader an impressive portrait of the riches of the country, from the ground to the high mountains, from crops to precious stones and minerals, and from delightful vistas to the superior plane of aesthetic pleasure, a state that is the ultimate aspiration of an enlightened European (AKEL, 2009, p. 44)<sup>46</sup>.

Um recurso literário usado por Graham para instigar a imaginação do leitor era a técnica da aproximação por semelhança, ou seja, a autora descrevia as paisagens da Índia a partir de cenários presentes no imaginário do público britânico, como é o caso do jardim do Éden ou mesmo dos cenários poéticos idealizados por artistas e literatos. Akel (2009) defende que esses recursos literários de Graham se inserem nas publicações alinhadas com o discurso colonialista, na medida em que propagavam o ideal de uma terra exuberante à espera de ser conquistada. Segundo esse entendimento, a escrita dos diários de viagem poderia funcionar como um tipo de propaganda das colônias ocupadas pelo império britânico (AKEL, 2009).

The possession that Maria Graham performs in India is primarily aesthetic. For instance, all her descriptions of temples and buildings are delivered in a depersonalised tone, with few references to the culture that gave rise to them or to the people who worship there. The aesthetic appropriation is further reinforced by the elaborate sketches she included in both books on India (some her own and others by James Storer) for the illumination of her readers (AKEL, 2009, p. 44).

No excerto acima, Akel (2009) considera que o principal modo de se apropriar da cultura indiana é por meio da estética. Esse domínio se manifestava tanto no modo de descrever a paisagem, sempre partindo de um modelo difundido na Inglaterra, como no modo de registrar imageticamente a Índia. Segundo a autora, as imagens que ilustram os dois livros de Graham sobre a Índia obedecem ao mecanismo propagandista de perpetuação da dominação da colônia.

Entretanto, a intenção propagandista das imagens e a consequente perpetuação de modo de dominação cultural explicam, evidentemente, parte da produção de Graham. Outros aspectos da poética da viajante não se limitam a esses termos apontados por Akel. Partindo da

---

<sup>46</sup> “A posição elevada a partir da qual ela pronuncia o seu discurso a permite, metaforicamente, ver a colônia como um todo, em um só instante. Ela desdobra para o leitor um retrato impressionante das riquezas do país, do chão até as altas montanhas, das plantações até as pedras preciosas e minerais, e das deleitosas vistas até o plano superior do prazer estético, uma situação que é a suma aspiração de uma europeia esclarecida” (AKEL, 2009, p. 44, tradução nossa).



perspectiva editorial, as imagens dos livros de viagem podem se relacionar com a demanda do público, assim como podem ser associadas às tendências difundidas no período, em termos de escolha da temática representada, por exemplo. No caso dos países orientais como a Índia, as imagens que retratam monumentos em ruína, como se verá adiante, eram recorrentes nos livros de viagem que circulavam na Inglaterra nesse período (TIFFIN, 2016).

Embora a narrativa de Graham contenha descrições de sacrifícios humanos e outras práticas similares, nenhuma ilustração dos seus diários sobre a Índia ou mesmo no Álbum de desenhos do *BM* retrata esse tipo de cena. Não é comum encontrar ilustrações desses sacrifícios nos diários de viagem do período na Inglaterra, ainda que houvesse um claro interesse e curiosidade do público por esse tipo de descrição.

Gonçalves (2011) comenta que Graham escreveu esses diários no momento que o império britânico procurava firmar seu poderio, pois no final do século XVIII houve a independência das 13 colônias americanas. Como estratégia de dominação, a Inglaterra expandiu a Companhia das Índias Orientais na Ásia, e o foco de exploração comercial passou a ser a região do Oceano Índico. Esse foi justamente o período em que Graham viajou para Índia. Lembremos que, em paralelo ao interesse comercial do império, houve o crescimento da produção intelectual sobre o Oriente. Embora o processo colonizador se configure como uma relação de dominação, é importante ressaltar que o encontro entre essas diferentes culturas produziu trocas comerciais e influenciou diversos aspectos culturais que podem ser observados nas duas pontas do processo, ou seja, tanto por parte da Inglaterra quanto por parte da Índia. Logo, há que se considerar “a complexidade das redes de poder, ao analisar o dinamismo dos mecanismos de comunicação e informação, na Índia pré-colonial, e as formas de apropriação, pela Companhia das Índias Orientais, dos meios de comunicação e circulação da informação” (GONÇALVES, 2011, p. 106).

Nesse sentido, seria limitador compreender as produções escritas e visuais de Graham a partir de uma visão unilateral do imperialismo britânico. Como dissemos, há uma relação explícita da obra da viajante com o discurso colonialista. Até porque esse período de expansão do império britânico se relaciona com muitos outros processos correlatos, como é o caso da literatura de viagem com raízes orientalistas. Porém, há que se considerar, em muitos casos, as trocas ocorridas entre as partes envolvidas nesse processo de dominação, como pondera Tiffin (2016, p.7):

[...] it is too simplistic to interpret the ruin images and their related commentaries in terms of domination on one side and capitulation on the other. Rather, the Southeast Asian imperial experience accommodated a broad range of sometimes contradictory and contending responses and allowed a complex interpenetration between the imperial power and subordinate peoples that

allowed in their direction and which, in the case of ruin images, implicated local populations in acts of both resistance and complicity<sup>47</sup>.

A Figura 13 é uma das estampas do diário de Graham sobre a Índia que traz o tema da ruína. A gravura *Entrance to the Great Cave at Kenary* mostra uma das cavernas visitadas pela viajante britânica durante sua estadia no vilarejo de Toulsi. A entrada dessa caverna é constituída por uma arquitetura que parece emergir das montanhas. Foram retratados elementos que destacam a decadência do monumento, como pilastras imponentes e baixos-relevos de divindades hindus entremeados de plantas. Do mesmo modo, a arquitetura apresenta rachaduras e partes faltantes do edifício de modo a sugerir a passagem do tempo. Tudo isso faz com que a representação de uma construção Oriental remeta ao culto das ruínas difundido nos séculos XVIII e XIX na Europa.



**Figura 13.** GRAHAM, Maria (desenho); STORER, James Sargent (gravura). *Great Cave at Canary*. Gravura em metal. Fonte: Internet Archive, 2020.

---

<sup>47</sup> “[...] é muito simplista interpretar as imagens de ruínas e os comentários a elas relacionados em termos de dominação de um lado e capitulação de outro. Em vez disso, a experiência imperial do sudeste asiático acomodou uma ampla gama de respostas, às vezes contraditórias e concorrentes, e permitiu uma complexa interpenetração entre o poder imperial e os povos subordinados, que abriu concessões na direção deles, e que, no caso das imagens de ruínas, implicaram a população local em atos de resistência e cumplicidade ao mesmo tempo” (TIFFIN, 2016, p. 7, tradução nossa).

De certa forma, é possível associar as imagens de ruínas produzidas pelos europeus no oriente com as representações de templos greco-romanos em decadência. Essa metodologia comparativa se estabeleceu em um período de difusão e de reativação das antiguidades greco-romanas, que ocorreu ao longo dos séculos XVI e XIX. Constituía uma prática difundida pelos antiquarianistas o colecionamento de objetos e de imagens que reproduziam arquiteturas de diversas localidades do mundo. Essas imagens, assim como um vasto número de objetos etnográficos e de coleções naturais, chegavam à Europa por meio da expansão comercial associada às navegações. O colecionismo resultante permitiu a comparação entre objetos de diferentes culturas (MILLER, 2017).

At the time when Raffles addressed his audience, ruins represented far more than just the architectural detritus of a bygone era. The remains of past civilizations allowed, indeed stimulated, meditations on decay that expanded beyond musings on personal mortality to embrace broader philosophical enquiries into the rise and decline of entire empires. [...] ruins were the mute and mutable participants in great dramas that spanned the centuries. As witnesses to the fall, they were humbling and disturbingly prompts to speculation on what they had seen and heard of imperial failure (Tiffin, 2016, p. 2)<sup>48</sup>.

Atrelado ao interesse pelas imagens de monumentos em ruína estava o colecionismo de objetos arqueológicos. Durante a primeira metade do século XIX, o mercado associado às antiguidades orientais estava em plena expansão. Esses objetos eram colecionados por museus europeus e/ou disseminados entre colecionadores particulares. Conseqüentemente, houve o crescimento dos sítios arqueológicos, e a apropriação desses objetos era também uma forma de demonstração do poderio imperial na região. Os monumentos e objetos antigos registrados por viajantes no Oriente, geralmente, eram analisados segundo seus aspectos estéticos e formais. Essa metodologia se consolidou a partir da difusão dos escritos de Winckelmann<sup>49</sup> (TIFFIN, 2016; MATTOS, 2008).

No contexto britânico da primeira metade do século XIX, nota-se um gosto por imagens que retratavam ruínas de templos hindus. Bloembergen e Eickhoff (2013) e Tiffin (2016) enfatizam que a representação de templos em ruínas está diretamente associada com a

---

<sup>48</sup> “Quando Raffles se dirigiu à sua audiência, ruínas representavam muito mais do que detrito arquitetural de uma era passada. Os restos de civilizações antigas permitiam, e até estimulavam, meditações sobre a decadência, as quais se expandiam além do assombro relacionado à mortalidade pessoal e envolviam questionamentos filosóficos mais amplos a respeito do nascimento e da queda de impérios inteiros. [...] ruínas eram participantes mudos e mutantes de grandes dramas que se estenderam por séculos. Como testemunhas da queda, elas eram estímulos desensoberbecedores e desconcertantes para a especulação sobre o que viram e ouviram do fracasso imperial” (TIFFIN, 2016, p. 2, tradução nossa).

<sup>49</sup> “Esse novo intento de estudar sistematicamente a produção artística, associada a uma leitura renovada de textos antigos, foi, portanto, o que possibilitou a criação da História da Arte na Antiguidade, trazendo novas perspectivas para os estudos antiquários como um todo. [...] a maior contribuição de Winckelmann para os estudos antiquários foi a proposição de um sistema no qual a totalidade das esculturas da Antiguidade pudesse ser situada cronologicamente, de acordo com as mudanças em sua aparência exterior, ou seja, segundo a sua evolução estilística” (MATTOS, 2008, p. 76).

consolidação do poder imperialista, pois a decadência das construções sinalizava a imprudência da população para com seus monumentos. Além disso, eram imagens apropriadas por um discurso que responsabilizava os impérios antecessores pelas condições deploráveis dos templos, como se a ruína simbolizasse a inferioridade de um imperialismo menos efetivo. Segundo essa perspectiva, a população do Oriente precisava de uma civilização mais desenvolvida e com o senso de conservação dos monumentos mais consolidado para auxiliá-la na preservação de sua cultura material. Como se nota, à parte o discurso poético difundido entre os artistas românticos, havia a disseminação de uma propaganda imperialista a partir das imagens que retratam templos em decadência (BLOEMBERGEN; EICKHOFF, 2013; TIFFIN, 2016).

O primeiro álbum de Maria Graham do *British Museum* não se restringe às representações de construções em ruínas, mas contém paisagens e marinhas, além de desenhos e de aquarelas que enfatizam opulentas florestas tropicais, com destaque para a diversificação das vegetações da Índia. Muitas vezes, a artista opta por representar, em meio às árvores, construções arquitetônicas, como é o caso da aquarela abaixo, que retrata um conjunto arquitetônico monumental da cidade de Mahabalipuram, localizada na região sudeste da Índia (Figura 14). Nota-se, a partir do que foi apresentado sobre as ilustrações dos livros de viagem da primeira metade do século XIX, que Graham parece estar em conformidade com o interesse dos europeus pela arquitetura Oriental, embora o tema da vegetação tropical já apareça como elemento característico de sua produção artística. Como se verá mais adiante, essa temática irá se firmar especialmente na produção visual relacionada com a viagem à América do Sul (THE BRITISH MUSEUM, 2019).



**Figura 14.** GRAHAM, Maria. *Monothelite Temple at Mahabalipooram*. Aquarela sobre papel, 1811. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

A escolha editorial pelas imagens de ruínas mostra um recorte pontual na produção de Graham, caso se compare as ilustrações de seu primeiro livro com os desenhos do primeiro álbum do *BM*, que contém obras produzidas durante essa viagem. De todo modo, Gonçalves (2011) nota na escrita dos dois primeiros diários de Graham uma ênfase na arqueologia. As estampas do livro *Letters on India*, por exemplo, trazem representações da arquitetura e da estatuária hindu:

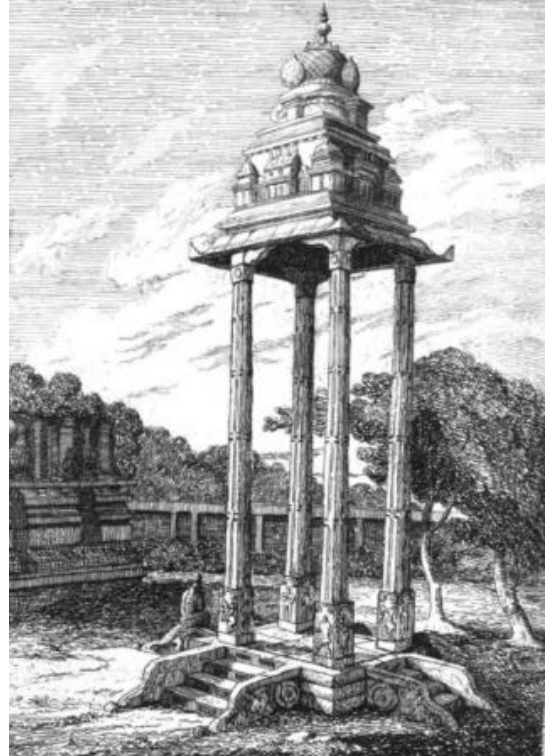
A tópica da ruína produz um efeito de fruição e sedução estética que resulta de uma percepção da natureza como potência sobre a obra humana. Também Atenas, “a mãe das artes e eloquência”, sucumbe em ruínas frente o domínio turco, faz notar Maria Graham na carta VI de *Letters on India*. Tal apreensão da paisagem indiana é perceptível nas descrições dos templos que ganha expressão através da retórica do pitoresco e do sublime (GONÇALVES, 2011, p. 103).

Na Figura 15, a ilustração da esquerda mostra um baixo-relevo da divindade *Ganesa*, personificada em uma figura com cabeça de elefante. No texto associado a essa divindade, Graham reforça a semelhança entre *Ganesa* e as divindades gregas, citando uma literatura que já reconhecera no culto e nos atributos da divindade hindu certas semelhanças com divindades conhecidas na Europa. Essa metodologia comparativa servia para aproximar a cultura oriental do leitor mediano europeu, consumidor de literatura de viagem, assim como constituía um recurso intelectual que se valia de um repertório visual e escrito já conhecido no meio acadêmico. Esse público esclarecido (no sentido de ilustrado) esperava de seus correspondentes estrangeiros um nível de conhecimento elevado dessas referências (THOMPSON, 2017).

Da mesma forma que a imagem destacada na Figura 14, outras cinco gravuras que ilustram o segundo livro de Graham trazem representações de baixos-relevos com divindades hindus. Em *Letters on India* a presença de estampas de divindades sobressai, em grande medida, porque o texto traz descrições dos cultos e das deidades cultuadas pelos hindus. Embora constitua uma parte significativa da ilustração desse segundo livro, na coleção do *BM* não há nenhum desenho associado a essas ilustrações. Além dessas cinco gravuras, fazem parte desse livro outras duas ilustrações que apresentam a arquitetura hindu, como é o caso da imagem destacada à direita na Figura 15 (GRAHAM, 1814).

No prefácio do livro *Letters on India* há um trecho que trata especificamente das ilustrações. Nesse trecho são mencionados aspectos da fatura das estampas pelo gravador Glennie, artista apontado como parente de Graham e que teria feito as imagens de acordo com os desenhos da viajante, sem acrescentar-lhes detalhes pitorescos ou ornamentos desnecessários. Ademais, o relato menciona outros desenhos produzidos por Graham na Índia que se perderam durante a viagem (GRAHAM, 1814).

Se antes os europeus conheciam a Ásia, em grande medida, por meio dos holandeses, essa configuração mudou a partir das primeiras décadas do século XIX. A Inglaterra passou a liderar o mercado editorial de literatura de viagem que retratava a região e, conseqüentemente, a cultura material relacionada a essa produção intelectual se difundiu. Assim, em paralelo ao aumento da produção visual sobre o oriente, houve o trânsito de objetos arqueológicos para os museus britânicos. O discurso vigente, segundo Tiffin (2016), era o de que as populações locais não eram capazes de refletir sobre sua própria história, pois a esse povo era atribuído um completo descaso com o passado (TIFFIN, 2016). As representações de ruínas, como as de Graham, reforçavam o discurso britânico sobre o Oriente, no qual os monumentos em decadência eram ao tanto uma reflexão sobre as marcas da passagem do tempo quanto um recurso de dominação da construção histórica de um povo.



**Figura 15.** GRAHAM, Maria (desenho); J. D. Glennie (gravura). *Ganesa: the hindu god of letters* (esq.) *Muntapun: specimen of Hindu architecture*. Gravura em metal. Fonte: Internet Archive, 2020.

Estudos como os de Gonçalves (2011), de Akel (2009) e de Bell, Keighren e Withers (2011) reconhecem na escrita de Graham elementos que indicam estudos amplos sobre as localidades visitadas. Esse aparato intelectual constituía uma forma de a viajante obter credibilidade para seus relatos escritos. Gonçalves (2011), por exemplo, nota que Graham cita livros como *Voyage dans les Etats du Grand Mogol* escrito pelo orientalista François Bernier (1625-1688). A primeira edição de Bernier, de 1699, é ilustrada com três mapas e oito gravuras que retratam os costumes, os habitantes, a arquitetura, os rituais e as festas. Se o processo de escrita de Graham incluía a constante citação a outros livros, conseqüentemente, é possível supor que a produção ilustrada de viagem tenha servido como repertório visual para essa artista.

Conforme os livros ilustrados e os objetos arqueológicos do Oriente circulavam na Europa, artistas os acessavam e traziam para seus trabalhos elementos dessa cultura material que, como explicitado acima, estava em plena expansão durante a primeira metade do século XIX. Para a casa editorial *John Murray Press*, por exemplo, a segunda década do século XIX foi um período de crescimento das publicações de relatos de viajantes que percorreram outros continentes. Regiões da África, o leste da Índia e os Polos se tornaram locais mais fáceis de acessar em decorrência do encerramento das guerras napoleônicas e do conseqüente avanço tecnológico e territorial das navegações (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011). Essa

conjuntura histórica contribuiu com a propagação dos livros de viagem ilustrados e, conseqüentemente, com a apropriação das imagens dos templos hindus pelos viajantes



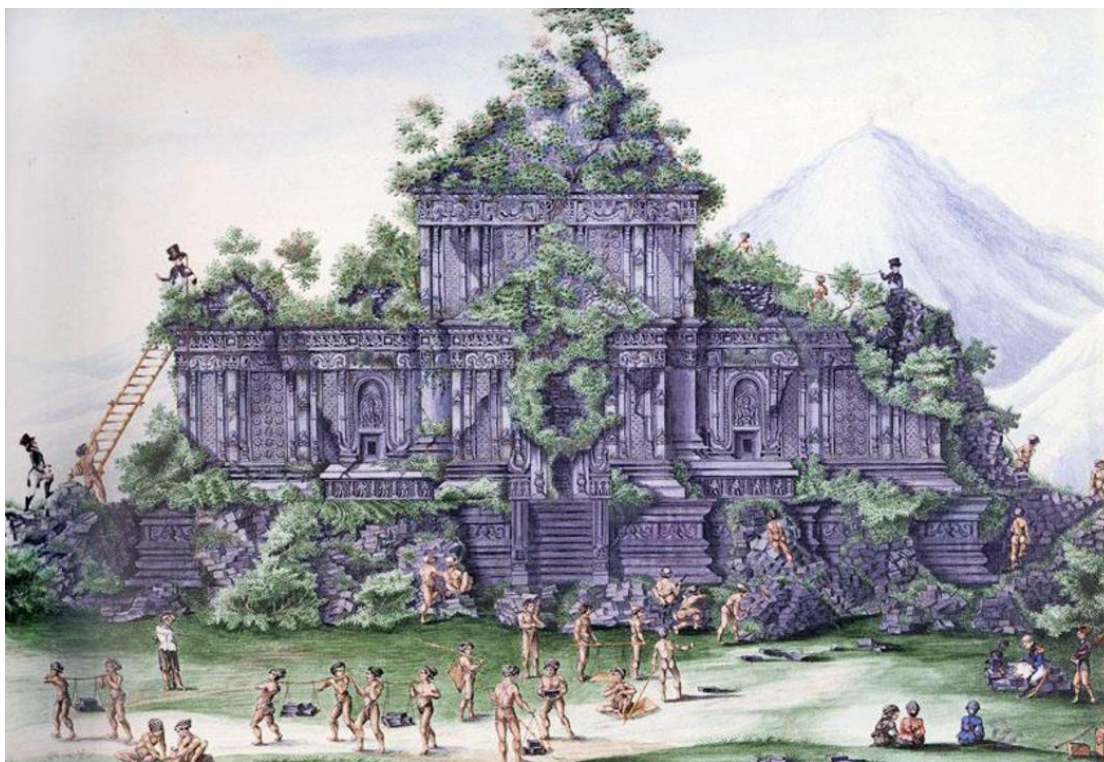
**Figura 16.** DANIEL, William. *The large temple at Brambanan*. .S. Raffles, *The History of Java*. London, 1817. Fonte: Project Gutenberg, 2020.

A difusão de imagens sobre regiões próximas da Índia pode ser observada na ilustração de William Daniel (?) para o livro *The history of Java*, de Thomas Stamford Raffles (1781-1826) (Figura 16). Editado em 1817, esse livro conta com 65 gravuras, dez das quais coloridas com aquarela. Semelhante à Graham, que registrou uma série de templos, Daniel mostra uma construção monumental em ruínas, na qual uma vegetação abundante cresceu, o que realça a noção de degradação e de passagem do tempo.

Essa gravura de Daniel é um exemplo de como os artistas britânicos, durante as primeiras décadas do século XIX, se apropriaram de imagens associadas ao Oriente. Elementos estruturais dessa estampa de Daniel podem ser observados em uma imagem produzida por H. C. Cornelius (?) em 1807 (Figura 17). As duas imagens mostram a vista frontal do mesmo templo e trazem ao fundo uma montanha com um dos vulcões que formam a região de Java. A diferença entre as duas imagens está na disposição das figuras humanas. Enquanto Daniel apresenta poucas figuras que aparecem distantes observando o templo, Cornelius mostra o trabalho conjunto dos nativos e dos europeus para retirar as folhagens que cobrem a edificação.



Essa aquarela de Cornelius trata dos trabalhos arqueológicos empreendidos no território de Java durante a dominação britânica (BLOEMBERGEN; EICKHOFF, 2013).



**Figura 17.** CORNELIUS, H. C. *View of the ruins of a Brahmin Temple at Brambanan*. Aquarela sobre papel, 1807. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2020.

Essas duas representações do templo Brambanan, de Daniel e de Cornelius, assim como as ilustrações de Graham para seu diário sobre a Índia, mostram a popularidade das representações de ruínas no início do século XIX, além de evidenciarem a relação entre as crescentes pesquisas arqueológicas nas regiões do Oriente como parte do projeto de dominação imperialista da região sudeste do Continente Asiático (TIFFIN, 2016; BLOEMBERGEN; EICKHOFF, 2013).

A erudição que Graham mostra em seus diários de viagem pela América Latina já podia ser notada em seus dois primeiros livros. Embora sua narrativa fosse acessível ao público, Graham não escrevia somente para entreter. Com seus relatos, ela pretendia contribuir com o conhecimento das localidades que visitava. De modo geral, a escrita de Graham nesses dois primeiros livros é considerada por Akel (2009) e Gonçalves (2011) como didática e contida. Ou seja, a viajante não busca apelar para a emotividade do leitor, mas mostrar, acima de tudo, um grau de instrução consoante com a produção intelectual do período:

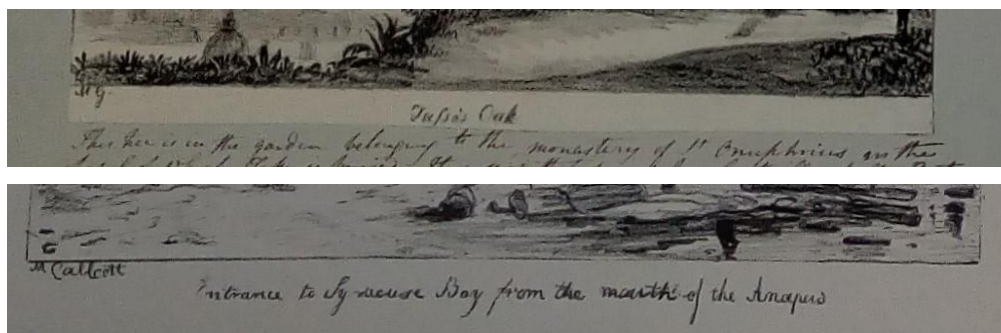
A repercussão dos estudos sobre a Índia, em *Journal of a Residence in India* e *Letters on India*, mostra, por um lado, a maciça e volumosa produção de conhecimento sobre o Oriente em língua inglesa, sob os auspícios da *East India Company* e, por outro, sua disseminação, entre os segmentos letrados e setores médios, de práticas de leitura e estudo que passavam a constituir valores positivos de civilidade. Expõe, também, o processo de trabalho e organização da escrita

de Maria Graham que prioriza o levantamento de informações, de fontes, de obras de especialistas, seja sobre história, geografia e as línguas dos lugares visitados (GONÇALVES, 2011, p. 106).

A vendagem e a repercussão desses dois primeiros livros contribuíram para o desenvolvimento da carreira de Maria Graham como escritora. Akel (2009) afirma que a viajante mencionou uma venda estimada de 400 exemplares, sendo 300 em Londres e 100 em Edimburgo, Escócia. Como assinalado acima, a editora *Constable and Longman* publicou a segunda edição do livro *Journal of a residence on India* somente um ano após a publicação da primeira tiragem. Além disso, pouco antes de Graham seguir para o Brasil, em 1818, seu diário de viagem à Índia foi publicado em francês com o título *Journal d'un séjour fait aux Indes Orientales pendant les années 1809, 1810 et 1811*.

O terceiro livro de Graham, *Three months passed in the mountains east of Rome, during the year 1819*, relata sua viagem à Roma e é ilustrado com seis imagens feitas a partir dos desenhos de Charles Eastlake (1793-1865) e gravadas por L. Clark (?). As ilustrações retratam grupos humanos em cenas narradas no livro, além de figuras representadas com trajes típicos da região. Graham não costumava representar figuras humanas, isso explica, em parte, o motivo pelo qual nenhum dos desenhos foi produzido por ela. Como se discutirá mais adiante, isso se repetiu nos desenhos de figuras humanas que ilustram o diário de Graham sobre o Brasil (GRAHAM, 1820).

Embora muitas obras de Graham relacionadas com a sua passagem por Roma estejam nos acervos do *British Museum* e no *Victoria and Albert Museum*, nenhuma delas foi usada para ilustrar o livro *Three months passed in the mountains east of Rome*. Na verdade, a produção artística de Graham indica que ela esteve mais de uma vez na Itália. Primeiro, em 1819, ela viajou acompanhada de seu marido, Thomas Graham, e pelo artista Eastlake. Anos mais tarde, em 1826, após seu casamento com Augustus Callcott, a artista produziu uma série de gravuras sobre a Itália. De modo geral, a datação dos desenhos e das gravuras que estão no *BM* e no *Victoria & Albert Museum* não é precisa, pois não há indicação do ano de fatura em muitas delas. Para essas, a datação pode ser presumida a partir da mudança de assinatura da artista observada pelas iniciais presentes nas estampas. Como se nota nos detalhes destacados na Figura 18, a artista ora assina “MG”, com o sobrenome Graham de seu primeiro casamento, ora como “M. Callcott”, sobrenome do segundo casamento (GRAHAM, 1820; THE BRITISH MUSEUM, 2019; SOUZA, 2017).



**Figura 18.** GRAHAM, Maria. Detalhes das assinaturas da artista com as inscrições “MG” e “M. Callcott”. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

No acervo do *BM*, parte dos desenhos de Graham sobre a Itália possui datação anterior à escrita de seu diário de viagem pelos arredores de Roma. Algumas dessas obras contêm dados que apontam para a produção entre maio e dezembro de 1818, outras apontam para a fatura entre março e setembro de 1819 (THE BRITISH MUSEUM, 2019).

Assim como as obras que Graham produziu na Índia, as da Itália enfatizam o tema dos monumentos em ruínas. Além disso, nota-se um foco na representação de localidades típicas das cidades italianas associadas ao itinerário dos artistas que faziam o *Grand Tour*. Embora a forma de retratar a decadência das construções seja semelhante nos livros sobre a Índia e a Itália, o discurso é outro. As ruínas italianas eram concebidas como vestígios do legado arquitetônico de uma civilização cujo desenvolvimento intelectual e artístico era um modelo a ser seguido. As escavações das cidades de Pompéia e de Herculano contribuíram com a proeminência dada aos remanescentes materiais da antiguidade clássica e promoveram as viagens e o interesse do público por imagens que retratavam as ruínas dessas localidades (ARNOLD, 2003; STAROBINSKI, 1994).

The printed image became an essential component of the international currency of intellectual ideal that transcended spoken language boundaries. These images facilitated the transference of ideals of architecture, antiquity and aesthetics in the pan-European arena of artistic and scholarly exchange. There is no doubt that prints were essential to the formulation of a visual repertoire of studies of antique art, architecture and artifacts (ARNOLD, 2003, p. 30)<sup>50</sup>.

Arnold (2003) afirma que a proliferação de imagens impressas durante o século XVIII contribuiu com a formação de um repertório visual da arte, da arquitetura e de artefatos associados à antiguidade. As representações dos templos greco-romanos seguem os ideais da cultura do Iluminismo, momento em que a produção visual alcançou um público vasto. Maria

<sup>50</sup> “A imagem impressa tornou-se um componente essencial da moeda de troca internacional do ideal intelectual, que transcendia as fronteiras da linguagem falada. Essas imagens facilitavam a transferências de ideais de arquitetura, antiguidade e estética, na arena pan-europeia da troca artística e acadêmica. Não há dúvidas de que gravuras foram essenciais para a formulação de um repertório visual de estudos da arte, arquitetura e artefatos antigos” (ARNOLD, 2003, p.30, tradução nossa).

Graham, com a obra *Ponte Lucano*, mostra alinhamento com a reverência aos monumentos da antiguidade. O local representado no desenho é Tívoli, uma comuna da província de Roma, visitada por Graham em 1819. A partir da descrição minuciosa do monumento, dos dados sobre o mundo natural e da caracterização da população local, a artista e escritora traz informações sobre a história da ponte *Lucano* e enaltece os arredores de Roma como locais notáveis pelas belezas arquitetônicas e naturais (ARNOLD, 2003; GRAHAM, 1820).

No último capítulo de *Three months passed in the mountains east of Rome*, Graham enumera os motivos pelos quais vale a pena voltar a Roma e lembra que as mudanças efetuadas pelo tempo trouxeram ainda mais atrativos para a região:

The splendid villas and graceful temples are perhaps now even more attractive from the charm which time has flung around them, and the partial wilderness which has grown up to over shadow them; and the names which, whether rightly or not, have long been affixed to the rocks and woods, have enriched the neighborhood of Tivoli with associations which will never fail to excite a glow in every heart which is not dead to the noblest sentiments of our nature, and in the imagination that is not cold to beauty and to song (GRAHAM, 1820, p. 220)<sup>51</sup>.



**Figura 19.** GRAHAM, Maria. *Ponte Lucano*, March 1819. Grey wash. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

<sup>51</sup> “As esplêndidas villas e templos graciosos são talvez mais atraentes agora pelo charme que o tempo lhes conferiu, e a vegetação parcialmente selvagem que cresceu até o ponto de escondê-los; e os nomes que, acertadamente ou não, foram há muito atribuídos às rochas e aos bosques, enriqueceram as vizinhanças de Tivoli com associações que nunca irão deixar de excitar um brilho em cada coração que não está morto para os mais nobres sentimentos de nossa natureza, e na imaginação que não é indiferente à beleza e ao canto” (GRAHAM, 1820, p. 220, tradução nossa).

Como se pode notar, essa reflexão de Graham sobre a estética das ruínas greco-romanas está inserida em um momento de intensa produção impressa relacionada a temática. Do mesmo modo, as imagens que a viajante produziu na Itália estão em conformidade com a noção difundida no iluminismo que enfatizava as imagens para o conhecimento histórico, sendo que as descobertas de antigas construções greco-romanas e a difusão dessas imagens em larga escala promoveu um gosto e um repertório visual específicos a partir do século XVIII. As pesquisas arqueológicas incitaram tanto a imaginação do público e a formação do gosto por imagens de objetos e monumentos em decadência quanto possibilitaram a reescritura da história, como se pode notar a partir da proposta de Winckelmann para o estudo da arte clássica, por exemplo (ARNOLD, 2003; MATTOS, 2008).

A produção de imagens, a descrição dos fenômenos e as referências históricas constituíam métodos usados por Maria Graham. Na obra *Ponte Lucano* (Figura 19), a artista mostra a ponte romana em primeiro plano, e, ao fundo, uma grande construção em formato circular. Trata-se da tumba da família *Plautius*, grupo proeminente em Roma. Graham menciona em seu diário que a tumba fora usada como uma fortificação durante a Idade Média (GRAHAM, 1820).

Assim como nas outras imagens que a artista viajante produziu na Itália<sup>52</sup>, apesar de representarem construções imponentes, não há ênfase na monumentalidade da arquitetura, efeito que pode ser notado na obra de outros artistas, como Piranesi (1720-1778) (Figura 20). Piranesi foi um artista gravador, arquiteto e antiquarianista que se aprofundou nos estudos da arquitetura romana, chegando inclusive a participar de algumas escavações na Itália. Sua obra *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, de 1761, é ilustrada com gravuras que representam vistas dos prédios em ruínas, com destaque para os elementos arquitetônicos que compõem os monumentos. Além desse livro, o artista publicou inúmeras gravuras sobre os monumentos romanos. Nessas imagens, Piranesi explora o efeito monumental a partir da escolha de ângulos que valorizam a grandiosidade das construções, ou a partir da inserção de figuras humanas em contraste com opulentas arquiteturas: “As imagens de Piranesi representam um tipo diferente de passado, que chama atenção para a textura da superfície dos tempos e para o seu estado arruinado, e que enfatiza sua estética emotiva e imponente” (ARNOLD, 2003, p. 45, tradução nossa).

No momento em que Maria Graham foi à Itália, a cultura impressa relacionada com a representação dos monumentos greco-romanos estava em plena expansão, e essas publicações

---

<sup>52</sup>Para mais detalhes sobre as imagens que Maria Graham produziu sobre a Itália, ver SOUZA (2017).

contribuíram com a formação de repertório visual a partir da construção de roteiros com os pontos mais relevantes a serem visitados. Essa cultura impressa também se destacou pela disseminação de estudos esquemáticos sobre a arquitetura antiga, contribuindo, dessa forma, com a difusão da cultura clássica. De modo que uma viajante instruída, como Graham, era capaz de reconhecer os elementos característicos das construções que visitava, traçar os fatos históricos relacionados com os monumentos e registrá-los segundo uma estética vigente no período e em conformidade com o gosto do público (ARNOLD, 2003).



**Figura 20.** PIRANESI, Giovanni Battista. *Veduta del Ponte Lucano*, Gravura em metal, 1763. Fonte: Wikimedia Commons, 2020.

Como mencionado acima, Maria Graham não utilizou em seu diário de viagem à Roma nenhum dos desenhos que hoje estão nos acervos do *British Museum* e do *Victoria & Albert Museum*. Não é possível saber ao certo se a escolha do conteúdo das ilustrações foi motivada por um particular interesse editorial pelo registro de agrupamentos humanos e de suas práticas – com especial destaque para os contraventores que, aparentemente, tomavam os caminhos que cercam Roma – ou se houve algum acordo prévio com Charles Eastlake para a produção dos desenhos dessa viagem. O fato é que o diário descreve as construções em ruínas, muitas das quais retratadas pela viajante (GRAHAM, 1820; THE BRITISH MUSEUM, 2019; VICTORIA & ALBERT MUSEUM, 2019).

Embora o *Grand Tour* constituísse um rito da formação intelectual socialmente indicado aos homens, a viagem passou a ser mais acessível a partir do final do século XVIII, e muitas mulheres britânicas estiveram na Itália. Além de ser um meio de inserção nos círculos de sociabilidade parisiense, o *Grand Tour* dava oportunidade para homens e mulheres trazerem consigo espécies e objetos da antiguidade “que exibiam seu status social e político” (GLEADHILL, 2017, p. 3). Pesquisas recentes revelam a participação das mulheres na prática colecionista associada com as viagens à Itália “começando a desafiar a ideia de que as mulheres eram apenas consumidoras superficiais de bens de luxo e, em vez disso, examinam as estratégias materiais que elas usaram para construir suas identidades” (GLEADHILL, 2017, p. 4)<sup>53</sup>.

A presença de mulheres entre grupos que circulavam na Itália em busca de artefatos arqueológicos e ruínas da antiguidade foi retratada no desenho de Giuseppe Cades (1750-1799). Datada da última década do século XVIII, a cena representa uma numerosa multidão na qual é possível distinguir mulheres a cavalo. O grupo é conduzido por um guia que apresenta um sítio arqueológico da cidade de Gabii, próxima de Roma (Figura 21).

---

<sup>53</sup> Gleadhill (2017) discute o *Grand Tour* de Lady Elizabeth Holland (1771-1845) com ênfase no colecionismo resultante dessa viagem: “Sua riqueza deu-lhe liberdade para viajar, escrever e colecionar. Como a maioria das outras mulheres que tinham dinheiro para viajar para o continente, Lady Holland era fluente nas línguas europeias, estudou história, adquiriu habilidades artísticas e aderiu aos mesmos cânones do gosto que seus colegas homens” (GLEADHILL, 2017, p. 6).



**Figura 21.** CADES, Giuseppe, *Gavin Hamilton Leading a Party of Grand Tourists to the Archaeological Site at Gabbii*, 1793. Ink and wash over pencil. Fonte: Edinburgh, National Gallery of Scotland.

A disseminação dessas viagens à Itália, em parte, foi influenciada pela publicação de livros que narravam experiências de filósofos, poetas, naturalistas, artistas e amadores. Algumas obras ditaram a formação de estéticas literárias e visuais. O diário de viagem à Itália de Goethe foi editado em 1817 e difundiu um modelo para o registro da natureza que presume a colaboração entre arte e ciência. O *Grand Tour* constituía uma vivência essencial para naturalistas e a teoria de Goethe sobre a paisagem pressupunha a representação dos elementos característicos da flora e da geografia a partir do modelo difundido por Poussin e Lorrain (MATTOS, 2004).

A inserção de Maria Graham no mercado editorial de viagem se apresenta nesse contexto em que o colecionismo de artefatos e a produção de diários de viagem constituíam uma base para a formação intelectual das mulheres. Mesmo não podendo participar de redes antiquárias, como a *Society of the Dilettanti*<sup>54</sup>, os eventos sociais propiciavam a divulgação das

---

<sup>54</sup> A *Society of the Dilettanti* foi fundada em 1734 por um grupo de britânicos que fizeram o Grand Tour pela Itália e promoveram o colecionismo de artefatos arqueológicos na Inglaterra. Grande parte dos membros eram homens jovens pertencentes da mais alta classe de servidores do estado, como diplomatas, cortesãos e soldados. Para mais informações sobre essa Sociedade ver: CUST; COLVIN, 1898.



coleções formadas nas casas de mulheres que fizeram o *Grand Tour*. As redes estabelecidas em torno de algumas destacadas intelectuais britânicas propiciaram suas inserções nos debates acadêmicos e no intercâmbio de coleções naturais e de obras de arte, como será discutido no Capítulo 4.

Os três primeiros diários de viagem de Maria Graham foram publicados pela editora escocesa *Constable and Longmann*, fundada em 1805. Há indícios de que a relação de Graham com essa editora foi profícua enquanto durou. Tanto os livros foram bem recebidos pelo público quanto a editora se interessou em publicar os diários que a viajante pretendia escrever sobre a América do Sul. O excerto da carta de Thomas Constable<sup>55</sup> (1812-1881) menciona que a popularidade dos livros de Graham foi tamanha que outra escritora viajante, Mary-Elizabeth-Frederica Mackenzie (1783-1862), foi aconselhada por Sir Walter Scott (1771-1832) a declinar da publicação de um diário sobre sua visita à Índia, livro em muitos aspectos semelhante ao de Graham:

It is not improbable that Lady Mackenzie's decision not to publish her Indian Journal may have been assisted by the fact that Mrs. Graham, in her "Journal of a Residence in India," and in her "Letters on India," had already occupied the field successfully, the former work, published by my father, having already gone through several editions (CONSTABLE, 1873, p. 284)<sup>56</sup>.

Para a publicação dos diários sobre a América do Sul, Graham escolheu a *John Murray Press*. Como já observado por Bell, Keighren e Withers (2011), os termos apresentados pela *John Murray* se mostraram mais proveitosos para a viajante, embora, antes de ir para o Brasil, ela tivesse iniciado trâmites da edição de seus diários com a *Constable and Longmann*. Essa preferência de Graham pela *John Murray* resultou em uma relação conflituosa entre a viajante e os representantes da *Constable and Longmann*. Uma parcial conciliação se deu em 1824, quando as duas editoras selaram um acordo de divisão paritária para a produção dos dois diários de Graham sobre a América do Sul (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011).

Em relação ao processo de escrita, Akel (2009) afirma que os procedimentos adotados por Maria Graham, nos seus três primeiros diários de viagem, se repetiram, em certa medida, nos demais percursos pela América do Sul. Como se verá na análise que se segue, as imagens produzidas pela viajante representam outros temas associados à exuberância e diversidade da flora tropical.

---

<sup>55</sup> Thomas Constable era filho de Archibald Constable (1774-1827), editor da *Archibald Constable & Co*, de Edimburgo, que trabalhou em conjunto com a *Longmann & Co*, de Londres, formando a *Constable and Longman* (Fonte: Encyclopædia Britannica, 2020).

<sup>56</sup> "Não é improvável que a decisão de Lady Mackenzie de não publicar seus diários da Índia possa ter sido incentivada pelo fato de a Senhora Graham, no seu "Diário de uma Residência na Índia," e no seu "Cartas sobre a Índia," já ter ocupado o campo com sucesso, sendo que a primeira obra foi publicada pelo meu pai e já passou por várias edições" (CONSTABLE, 1873, p. 284, tradução nossa).

## 2.2 Maria Graham no Brasil: a flora tropical e o discurso antiescravagista

O diário de viagem ao Brasil de Maria Graham apresenta um total de 20 ilustrações, sendo uma imagem no frontispício, dez pranchas e nove vinhetas. O tema das pranchas é majoritariamente o da paisagem, oito, no total. As estampas foram gravadas em metal por Edward Finden<sup>57</sup> segundo os desenhos de Graham. As vinhetas mostram vistas de paisagens, escravos trabalhando, além de árvores e vegetações diversificadas. Entre essas pranchas, há uma ilustração que mostra o mercado de escravos de Pernambuco e um retrato de Dona Maria Quitéria<sup>58</sup> (1792-1853). Outra imagem do frontispício mostra a chegada dos escravos à enseada do Valongo na cidade do Rio de Janeiro. As duas cenas dos mercados de escravos e o retrato de Maria Quitéria não foram desenhados por Graham, mas pelo artista viajante Augustus Earle. Graham registrava as paisagens e relegava a outros artistas os retratos e as cenas com aglomerados humanos, lembrando que isso ocorre nos seus dois livros de viagem pela América do Sul (GRAHAM, 1824a).

O livro de viagem em que Maria Graham narrou sua residência no Chile se assemelha em muitos aspectos ao diário de viagem ao Brasil. A temática das ilustrações e a parceria com Earle e Finden se repetem. A publicação sobre o Chile contém 24 ilustrações, entre as quais 13 pranchas, dez vinhetas e um frontispício. As vinhetas mostram detalhes da vegetação chilena, pequenas vistas de paisagens, um vaso funerário e algumas construções arquitetônicas típicas das regiões por onde ela passou. Da mesma forma que o diário sobre o Brasil, o do Chile é majoritariamente ilustrado com paisagens, somando um total de nove pranchas. As outras três pranchas mostram vistas de cidades, e o frontispício é ilustrado com uma imagem que exhibe Maria Graham dentro de uma carruagem conduzida por um homem com trajes típicos da região. Entre as pranchas que ilustram esse diário, a única que mostra uma figura humana foi gravada segundo o desenho de Earle (GRAHAM, 1824b).

---

<sup>57</sup> Edward Finden era contratado pela *John Murray Press* para traduzir para a gravura os desenhos dos artistas e dos naturalistas viajantes que publicaram por essa editora entre 1820 e meados de 1830. Além dos livros de viagem de Maria Graham pela América do Sul, Finden gravou estampas de outras narrativas de viagem por esse continente, como é o caso do livro *Travels through the interior provinces of Columbia*, de John Potter Hamilton, editado em 1827 (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2015).

<sup>58</sup> O retrato de Maria Quitéria feito por Earle foi usado como base de uma pintura de Domenico Failutti (1872-1923) (SIMIONI; JUNIOR, 2018).

### 2.2.1 O mercado humano a céu aberto: Maria Graham e a escravidão no Brasil

A quantidade de estampas que retratam a paisagem evidencia o destaque dado à natureza nos diários de Graham sobre a América do Sul, mas no Brasil, em particular, uma das preocupações da autora também é o tema da escravidão. Embora o desenho não tenha sido executado por Graham, é essencial destacar a proeminência dada à escravidão, seja como um discurso fortemente associado à denúncia social por meio de relatos que tratam da situação degradante pela qual os escravizados eram submetidos, seja como um discurso alinhado com os desígnios do império britânico em relação à abolição da escravatura e ao tráfico negreiro praticado pela coroa portuguesa (BELLUZZO, 2008; CERDAN, 2003).

No diário sobre o Brasil, Graham destaca as diferenças entre aquilo que lhe chamara atenção no Oriente, mais precisamente em sua viagem à Índia, com o que encontrara no Brasil, em termos de paisagem natural, dos costumes e das construções arquitetônicas:

In the East, imagination is at liberty to expatiate on past grandeur, wisdom, and politeness. Monuments of art and of science meet us at every step : here, every thing, nature herself, wears an air of newness, and the Europeans, so evidently foreign to the climate, and their African slaves, repugnant to every wholesome feeling, show too plainly that they are intruders, ever to be in harmony with the scene. However, Roga is beautiful, and all those grave thoughts did not prevent us from delighting in the fair prospect of " Hill and valley, fountain and fresh shade;" nor enjoying the scent of oleander, jasmine, tuberose, and rose, although they are adopted, not native children of the soil (GRAHAM, 1824a, p. 147)<sup>59</sup>.

Efetivamente, esse relato está de acordo com o que se nota na produção visual da viajante que, no Oriente, predomina a representação das construções monumentais em ruínas e, no Brasil, o interesse pela diversidade da natureza tropical segundo o gosto do público europeu, que, naquele momento, atribuía um exotismo às regiões tropicais.

Quatro imagens do diário de Graham tratam da escravidão, duas pranchas maiores, que ocupam a página inteira, e duas vinhetas dispostas ao longo do texto. A primeira prancha abre o diário de viagem e é intitulada *Valongo or Slave Market at Rio*. A cena da segunda prancha, *View of count Maurice's gate at Pernambuco, with the Slave Market* (Figura 12), foi descrita nas primeiras cartas escritas pela viajante no Brasil, durante a parada do navio *Doris*, em

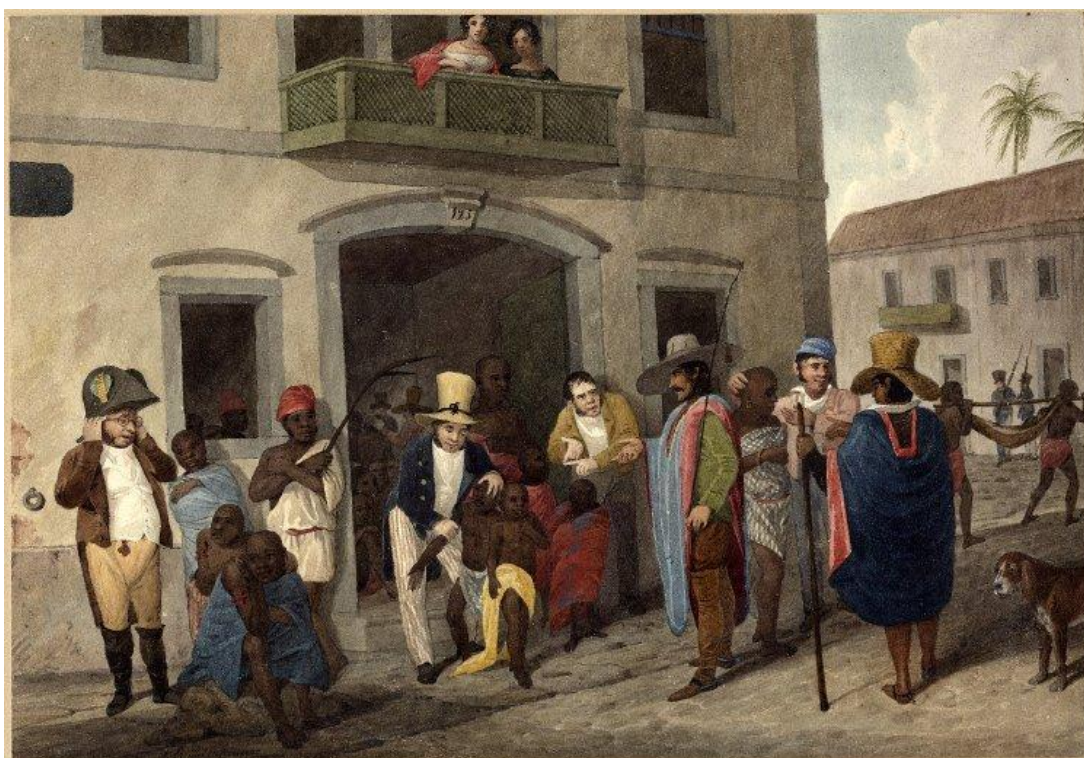
---

<sup>59</sup> "No Leste, a imaginação é livre para discorrer sobre a grandeza, sabedoria e polidez do passado. Monumentos de arte e ciência encontram-nos a cada passo: aqui, cada coisa, a própria natureza, reveste-se de um ar de novidade, e os europeus, tão evidentemente estrangeiros ao clima, e seus escravos africanos, repugnantes para todo sentimento sadio, mostram muito claramente que são intrusos, sem nunca conseguir se harmonizar com a cena. Todavia, Roga é bela, e todos esses pensamentos graves não nos impediram de nos deleitar com a bela vista das "colinas e vales, fontes e sombra fresca;" nem de apreciar o odor do oleandro, jasmim, tuberosa e rosa, embora elas tenham sido adotadas, e não sejam filhas nativas do solo" (GRAHAM, 1824, p. 147, tradução nossa).

Pernambuco. O fato de Graham e seus editores terem escolhido abrir o diário de viagem ao Brasil com uma imagem do Valongo é significativo. Essa imagem, cujo estilo evoca as cenas de gênero, adota um tom de denúncia social, ao trazer em primeiro plano alguns senhores avaliando grupos de escravizados formados por crianças pequenas, mulheres segurando bebês e homens trabalhando (GRAHAM, 1824).

As duas vinhetas apresentam cenas de escravizados trabalhando: *Slaves dragging a Hogshhead in the Streets of Pernambuco* e *Convicts carrying Water at Rio de Janeiro*. Ambas se referem à estadia de Graham no Rio de Janeiro e, provavelmente, foram feitas a partir dos desenhos de Earle, assim como as demais gravuras que retratam figuras humanas.

A aquarela, *The slave market at Rio*, de Auguste Earle<sup>60</sup>, que está no acervo do BM (Figura 22), foi a obra usada como referência para a primeira ilustração do diário de Maria Graham. A produção visual associada ao tema da escravidão no Brasil é vasta. Só para citar algumas referências visuais, podemos relacionar as ilustrações do livro da viajante com gravuras como as que foram produzidas por Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Henry Chamberlain (1796-1844).



**Figura 22.** EARLE, Auguste. *The Slave market at Rio*. Pen and grey ink and watercolour, 1823. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

<sup>60</sup> Após acompanhar Graham, Auguste Earle passou pelo Brasil como artista da comitiva que acompanhou Charles Darwin, durante sua expedição pela América do Sul, a bordo do navio *Beagle* (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2020).

As ilustrações do livro *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro* de Chamberlain se aproximam das duas gravuras presentes no diário de Graham. Publicado em 1822, esse álbum de Chamberlain foi editado pela *Columbia Press* e se refere à viagem do autor ao Rio de Janeiro, entre 1819 e 1820. A estrutura dessa edição consiste em 35 reproduções coloridas dos desenhos de Chamberlain, que são acompanhadas por textos relacionados ao conteúdo representado nas imagens. Como será abordado mais adiante, embora sejam registros escritos e visuais dos países visitados, os álbuns ilustrados trazem uma quantidade maior de gravuras, e os textos apresentam explicações das imagens, o que os diferencia dos diários de viagem (MORAES, 1947; CHAMBERLAIN, 1822).

Um dos registros feitos por Chamberlain, durante sua viagem ao Rio de Janeiro, retrata um mercado de escravos (Figura 23). Assim como no diário de Graham e no desenho de Earle, Chamberlain retrata o Valongo. O discurso dessas imagens que estampam os livros desses dois viajantes britânicos pode ser interpretado como uma denúncia à escravidão praticada no Brasil, o que fica evidente na maneira como os grupos de cativos são mostrados, como se fossem mercadorias em avaliação pelos futuros senhores.



**Figura 23.** CHAMBERLAIN, Henry. *The slave market*. Água-tinta e aquarela sobre papel, 1822. Fonte: Brasiliana Itaú Cultural, 2019.

No desenho de Earle (Figura 23), por exemplo, a figura de um senhor branco, que ocupa parte central da imagem e é emoldurado pelo portal da casa ao fundo, segura uma criança negra

para observar quais as condições corporais dela, ou seja, para ver se ela goza de boa saúde ou se ela tem algo que o desagrade. Todo um jogo corporal das demais figuras, como as do senhor que usa chapéu e segura uma longa vara e a do homem que se encontra recostado no portal, sinalizam, por meio de suas mãos, a apresentação dos escravizados disponíveis para negociação. Essa imagem ecoa as descrições das tratativas comerciais de escravizados feitas no bairro do Valongo, no início do século XIX, e que foram registradas por viajantes como Chamberlain e Graham. Comumente, essas cenas representadas, seja por meio escrito ou visual, seguem os preceitos difundidos pelos grupos antiescravagistas, ecoando, dessa forma, o discurso abolicionista.

Na descrição do mercado de escravos feita por Chamberlain que acompanha a estampa *The Slave market* (Figura 23) há uma passagem que trata de uma cena semelhante a que foi retratada no diário de Graham:

Quando uma pessoa deseja comprar algum, visita os diversos armazéns, indo de casa em casa, até achar um que lhe agrade, que é, então, chamado para fora e submetido à operação de ser apalpado e examinado em diversas partes do corpo e dos membros, exatamente como se faz com o gado no mercado. Obrigam-no a andar, a correr, a esticar violentamente braços e pernas, a falar, a mostrar língua e dentes, fatores considerados os mais seguros para descobrir a: idade e avaliar a saúde. A gravura mostra um brasileiro já maduro examinando os dentes de uma negra, antes de comprá-la, enquanto o negociante, um cigano, gasta veemente eloquência em louvor das perfeições de sua mercadoria. A mulher que assiste à transação é a criada do comprador, ouvida frequentemente em tais ocasiões (CHAMBERLAIN, 1947, p. 163).

Essa descrição reforça o discurso presente nas imagens de Chamberlain e de Graham, que é o da denúncia da normalização dos processos que envolviam a escravidão praticada no Brasil na primeira metade do século XIX. Esses processos podem ser reconhecidos na naturalidade com que o casal de brancos observa a mulher negra, como algo a ser adquirido. As vestimentas opulentas dos senhores contrastam com a fragilidade da mulher, coberta somente por um pano que envolve sua cintura. Além disso, chama atenção a debilidade física do grupo de cativos que observa a negociação, no qual homens negros são representados com corpos esqueléticos e com vestes precárias (Figura 23). Evidentemente, é importante ressaltar que as vestimentas também indicam o “status” dos escravizados, pois, quando chegavam ao Brasil, eles vestiam somente um tecido amarrado no quadril e, após serem comprados, recebiam alguma vestimenta mais elaborada (GRAHAM, 1824a).

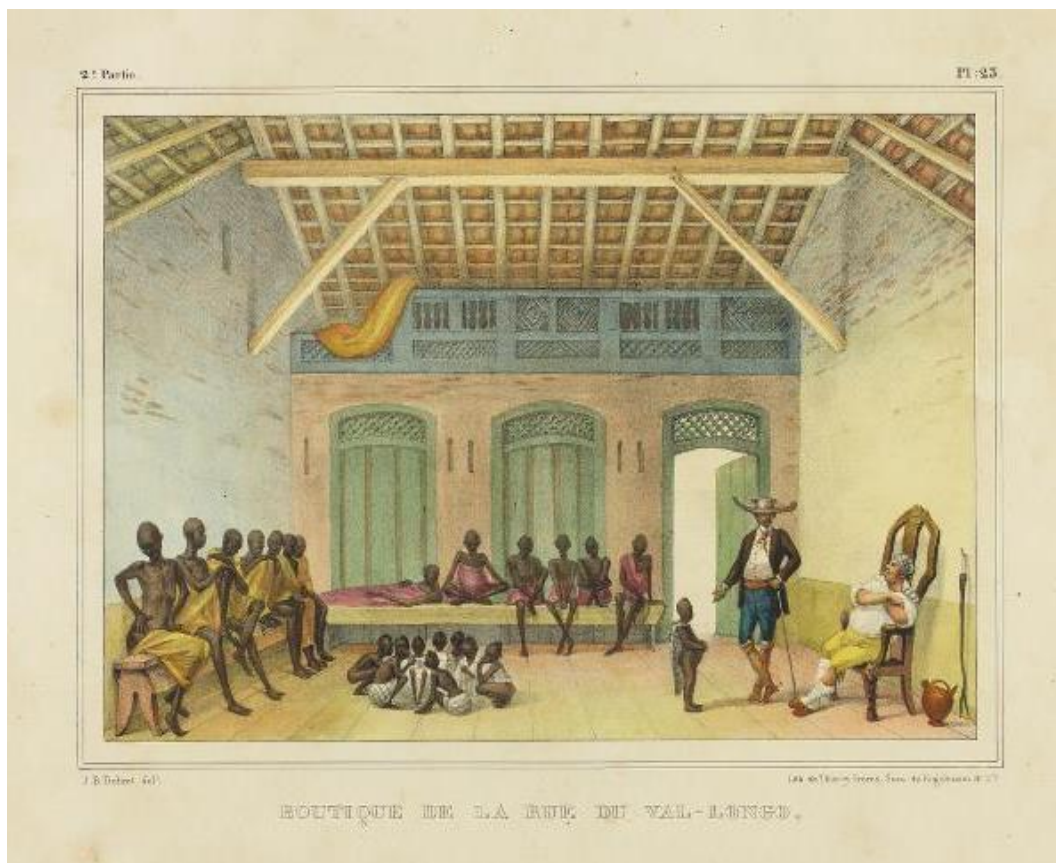
Leenhardt (2013) discute o parecer dado pela Revista Trimestral de História e Geografia, ligada ao Instituto Histórico e Geográfico Nacional (IHGB), para o livro de Debret, *Viagem Pitoresca ao Brasil*. O terceiro volume da Revista, publicado em 1841, critica algumas obras de Debret que retratam a escravidão no Rio de Janeiro, comparando-as com uma das ilustrações do livro de Maria Graham. A gravura *O mercado da Rua Valongo* do artista francês

foi descrita como um registro não confiável por representar de forma caricatural o grupo de escravos que aparecem com seus corpos esqueléticos e deformados em oposição ao senhor obeso que os observa sentado em um poltrona:

A outra estampa é o tráfico de africanos no Valongo. O Sr. Debret pintou a todos esses desgraçados em tal estado de magreza que parecem uns esqueletos próprios para se aprender anatomia; e para levar o riso ao seu auge, descreve o cigano sentado em uma poltrona, em mangas de camisa, meias caídas, de maneira que provoca escarneo. Bem diferente é o desenho que apresenta a Senhora Graham nas suas Viagens ao Brasil; pois que é feito com seriedade e veracidade (REVISTA TRIMENSAL DE HISTÓRIA E GEOGRAPHIA, 1841, p. 98).

Como se pode notar, a ilustração do livro de Graham é usada como contraponto em termos de veracidade em relação à cena retratada por Debret, ou seja, a estampa do livro da viajante foi considerada um retrato, de certo modo, mais “fidedigno” do comércio estabelecido na Rua do Valongo. Leenhardt (2013, p. 515) acrescenta, em sua leitura dessa ilustração, que o diário de Graham oferece um panorama “onde ocorrem várias cenas de compra de escravos, agregando inúmeros personagens de diferentes ocupações, de tal forma que o fenômeno do tráfico de escravos pareça anedótico e pitoresco”. Em contraposição, a estampa de Debret “apresenta a essência da escravidão: uma mercadoria humana e uma troca mercadológica” (LEENHARDT, 2013, p. 515).

As estampas do livro de Graham e do álbum de Debret utilizam efeitos visuais diferentes para representar um mesmo fenômeno. Pode-se dizer que Debret se vale da construção de contraposições simplificadoras entre os agentes que fazem parte da estrutura escravista: de um lado, os escravizados com seus corpos macilentos e frágeis, de outro lado, o explorador robusto que avalia os negros como mercadoria. Na estampa de Earle para o livro de Graham, a ótica mercadológica da escravidão é tratada como um acontecimento cotidiano para a população do Rio de Janeiro.



**Figura 24.** DEBRET, Jean-Baptiste (des.). FRÈRES, Thieri. *Boutique de la Rue du Val-Longo*. In: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Tome deuxième. 1835. Fonte: Brasiliana Iconográfica, 2020.

A outra gravura do diário de Graham que mostra o mercado de escravos é, em muitos aspectos, semelhante a que retrata o Valongo, porém, o mercado de Pernambuco apresenta uma aglomeração maior de pessoas e enfatiza, com maior veemência, a degradação dos cativos em negociação. Aqui alguns corpos são atrofiados, quase tão deformados como os representados por Debret. Esses grupos humanos, novamente organizados em cenas, mostram um panorama da problemática social dos países cujo sistema econômico era baseado no trabalho escravo (Figura 24).

Em uma passagem de seu diário, Graham registrou o momento em que adentra a cidade de Pernambuco e encontra o mercado de escravos:

We had hardly gone fifty paces into Recife, when we were absolutely sickened by the first sight of a slave-market. It was the first time either the boys or I had been in a slave-country ; and, how ever strong and poignant the feelings may be at home, when imagination pictures slavery, they are nothing compared to the staggering sight of a slave-market. It was thinly stocked, owing to the circumstances of the town; which cause most of the owners of new slaves to keep them closely shut up in the depots. Yet about fifty young creatures, boys and girls, with all the appearance of disease and famine consequent upon scanty food and long confinement in unwholesome places, were sitting and lying about among the filthiest animals in the streets. The sight sent us home to the ship with the heart-ache: and resolution, " not loud but deep," that



nothing in our power should be considered too little, or too great, that can tend to abolish or to alleviate slavery (GRAHAM, 1824a, p. 106)<sup>61</sup>.



**Figura 25.** EARLE, Auguste (desenho); FINDEN, Edward (gravura). *View of count Maurice's gate at Pernambuco, with the Slave Market*. Gravura em metal, 1824. Fonte: Project Gutenberg, 2020.

É evidente que a produção intelectual de Graham se volta para o comércio escravagista do Brasil com veemência, e isso se relaciona com a posição difundida pelos grupos antiescravagistas britânicos. O desenvolvimento de argumentação que mistura perplexidade com denúncia pode ser encontrado na produção de outros artistas e escritores britânicos que publicaram álbuns ilustrados e literatura de viagem sobre o Brasil. Chamberlain, como se pode notar pelo excerto destacado acima, denuncia o comércio de escravos em diversas passagens de sua obra. Além disso, dentre as 30 ilustrações selecionadas para estampar o álbum do viajante sobre o Rio de Janeiro 20 imagens apresentam alguma citação ao trabalho escravo. Certas

---

<sup>61</sup> “Nós mal tínhamos dado cinquenta passos Recife adentro, quando fomos absolutamente enojados pela visão do primeiro mercado de escravos. Foi a primeira vez que os garotos ou eu estivemos em um país de escravos; e não importa o quão forte e pungente o sentimento possa ser em casa, quando se imagina a escravidão, ele não é nada comparado a vista assombrosa do mercado de escravos. [O mercado] estava com poucas provisões, devido às circunstâncias da cidade; o que fez com que os donos de novos escravos os mantivessem trancados nos depósitos. No entanto, cerca de cinquenta jovens criaturas, meninos e meninas, com toda a aparência da moléstia e da fome, consequência da pouca comida e do longo confinamento em lugares insalubres, estavam sentados ou deitados por ali, junto aos animais mais sujos, nas ruas. A visão nos mandou de volta para o navio de coração partido e com a resolução, “silenciosa mas profunda,” de que nada que estivesse em nosso alcance que pudesse levar à abolição ou a mitigação da escravidão deveria ser considerado de menos ou demais para ser tentado” (GRAHAM, 1824, p. 106, tradução nossa).

pranchas tratam da temática de modo mais explícito, caso de *Sick Negroes* e *Funeral of a Negro*, outras estampas mostram o trabalho escravo em algum pormenor de paisagens, caso da imagem *Tejuca Mountains* (Figura 26), que traz em primeiro plano dois cativos trabalhando em uma plantação. Sobre essa imagem, Chamberlain disse: “Os dois negros em primeiro plano estão cortando capim, um tipo de grama da Guiné, trazida da Angola, extremamente apreciada por cavalos e gado; ele cresce muitos pés de altura e pode ser cortado cinco ou seis vezes por ano” (CHAMBERLAIN, 1822, p. 18, tradução nossa).



**Figura 26.** CHAMBERLAIN, Henry. *Tejuca Mountain*. Água-tinta e aquarela sobre papel, 1821. Fonte: Brasiliana Itaú Cultural, 2020.

No diário de viagem ao Brasil, Maria Graham aliava informações coletadas em campo com notações sobre os costumes. No caso das descrições da escravidão, uma série de dados numéricos e tabelas mostravam detalhes dessa prática no país. Nos relatos referentes ao dia 1º de maio de 1822, nota-se uma reação sentimental ante a situação degradante pela qual os escravos eram submetidos e, paralelamente, o desenvolvimento de uma argumentação que visava explicitar as desvantagens econômicas, em termos de geração de riquezas, associadas ao sistema escravagista. Nesse relato, Graham afirma que “não descansarei até que obtenha, ao menos, um quadro do número (de escravos) das entradas nas alfândegas daqui durante os dois

últimos anos” (GRAHAM, 1990, p. 275). Embora não se saiba procedência desses dados, Graham efetivamente conseguiu reunir números do tráfico negreiro praticado na cidade do Rio de Janeiro durante os anos de 1821 e 1822. Essa quantificação, anexada à edição final do livro, traz a discriminação da procedência e dos meses em que ocorreram a chegada dos navios nos portos da referida cidade (GRAHAM, 1824a).

Associado à gravura que mostra o mercado de escravos de Recife, há um desenho de Graham presente na coleção do *BM*. Isso mostra que a construção das imagens para os livros de viagem poderia envolver o arranjo de diversos desenhos para a retratação de um tema. Nesse caso, o desenho *North Gate of Pernambuco from Mr Stewart's varanda* (Figura 27) serve como parte da ambientação para a cena do mercado de escravos retratada por Earle.



**Figura 27.** GRAHAM, Maria. *North Gate of Pernambuco from Mr Stewart's varanda*. Brown and grey wash. Sem data. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

A cena urbana de Graham (Figura 27) parte da perspectiva de um observador disposto na sacada de um dos sobrados que compõem o espaço. Na rua, observa-se algumas figuras transitando e uma igreja ao fundo. Nessa imagem, as poucas figuras humanas são sugeridas por meio de traços gerais, sem qualquer detalhamento. A cidade parece estar vazia e quieta, uma sensação bem diferente da despertada pela ilustração de Earle (Figura 25), na qual se nota a junção de diversas cenas para retratar as “atrocidades” do regime escravocrata. Outra diferença significativa é que a obra do artista adota uma perspectiva terrena, que aproxima o observador dos personagens representados. O resultado da estampa final é uma “colagem” de diversas cenas: o senhor que observa os dentes de uma criança negra, uma senhora negra trazendo em cima de sua cabeça objetos arranjados em uma cesta (trata-se, provavelmente, de uma vendedora), um grupo de escravos com vestes precárias e corpos esqueléticos, alguns homens brancos açoitando cativos, entre outras.

Belluzzo (2008) nota que essa ilustração formada pelo cenário arquitetônico de Graham e pelas figuras de Earle foi apropriada por William Havell (1782-1857), outro artista britânico que esteve no Brasil. A aquarela produzida em 1827, *Gate and Slave Market at Pernambuco*, encontra-se no acervo do *Victoria & Albert Museum* e evidencia a circulação e a potência das ilustrações produzidas por Graham para o seu diário de viagem ao Brasil (BELLUZZO, 2008).

Como se nota a partir das imagens selecionadas para os diários de viagens e pelos conjuntos de obras mapeados por esta pesquisa, Maria Graham não costumava representar figuras humanas. A formação das mulheres como artistas não contemplava algumas disciplinas de anatomia, o que ajuda a explicar, pelo menos em parte, o fato de outros artistas registrarem as cenas que continham figuras humanas. Fato é que, mesmo para as artistas que decidiram seguir carreira artística<sup>62</sup>, durante primeira metade do século XIX na Inglaterra, o estudo do corpo nu não era recomendado. Em todo caso, algumas artistas conseguiam acessar as aulas de modelo vivo nos ateliês particulares, onde as regras da Academia, muitas vezes, não eram cumpridas<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> No contexto britânico do final do século XVIII e início do XIX, algumas mulheres construíram suas carreiras como pintoras e escultoras. Entre essas artistas, podemos destacar Maria Cosway (1759-1838), Anne Seymour Damer (1748-1828), Anne Forbes (1745-1834), Mary Moser (1744-1819) e Catherine Read (1723-1778). Embora tenha nascido na Suíça, Angelica Kauffman (1741-1807) passou quinze anos em Londres e foi uma das fundadoras da *Royal Academy* (CHAPMAN, 2017).

<sup>63</sup> Um dos meios usados pelas mulheres para estudar a anatomia humana era a observação e a cópia de esculturas, gravuras e de pinturas clássicas. No entanto, há registros de estudos do corpo humano em diferentes esferas do ensino das artes na Europa. Enquanto as Academias eram mais rígidas, alguns ateliês particulares permitiram aulas desse gênero para suas estudantes. Fato que gerou notas de repúdio de dirigentes das tradicionais instituições acadêmicas. Algumas artistas contornaram essa dificuldade por meio da contratação de professores particulares. A escultora Anne Seymour Damer, por exemplo, estudou anatomia com o médico Dr. William Cruikshank (?-1811) (SIMIONI, 2008; CHAPMAN, 2017).

Na hierarquia acadêmica dos gêneros, a pintura histórica e os temas mitológicos eram os mais elevados, seguidos da pintura de retratos. Entre os gêneros menos prestigiados estavam as naturezas-mortas, as pinturas de flores e as de paisagens. Seguindo essa ordem hierárquica dos gêneros da pintura, as obras mais relevantes necessitavam de um estudo anatômico do corpo humano<sup>64</sup>. Consequentemente, as mulheres artistas desse período, por não terem uma formação acadêmica completa, muitas vezes não se destacavam no cenário artístico (SIMIONI, 2008; CHAPMAN, 2017).

A dificuldade para acessar as aulas de modelo vivo certamente prejudicou a carreira de algumas artistas<sup>65</sup>, porém, Graham claramente optou pela representação de temas botânicos e paisagísticos e não há registros de que as restrições mencionadas tenham afetado o desenvolvimento de sua obra (CHAPMAN, 2017).

Os dados sobre a formação artística de Maria Graham, até o momento, são escassos. Akel (2009) e Hagglund (2011) citam dados biográficos que mostram interações de Graham com escritores, professores de história natural, personagens influentes no iluminismo escocês, entre outros fatos. Há indícios de que a governanta de Graham conhecia a obra de artistas ligados à *Royal Academy*, tais como Edward Francis Burney (1760-1848) e Sir Joshua Reynolds (1723-1792)<sup>66</sup>. O círculo intelectual e artístico de amizades cultivadas por Sir David Dundas (1735-1820), tio de Graham que vivia em Richmond, é comumente apontado como determinante na formação da viajante (STEPHEN, 1886; AKEL, 2009; HAGGLUND, 2011).

Tomando por base os dados que se tem sobre a educação de Maria Graham e o contexto histórico de formação das mulheres no campo artístico, é possível afirmar que ela não frequentou escolas que oferecessem formação consistente em desenho de anatomia humana. Sua educação, como se sabe, consistiu no aprendizado doméstico por meio de sua governanta<sup>67</sup>, que, provavelmente, também não possuía formação em desenho de figura humana.

---

<sup>64</sup> Essa barreira social impediu que muitas mulheres se destacassem na produção de pinturas de história, tema de maior relevância nas Academias. As artistas cuja produção se desenvolveu no final do século XVIII e durante a primeira metade do século XIX recebiam encomendas para a produção obras que retratavam flores e retratos, entre outros temas (CHAPMAN, 2017).

<sup>65</sup> A carreira de Angelica Kauffman foi influenciada pela proibição do estudo de modelo vivo. Embora alguns registros de sua biografia mencionem a contratação esporádica de modelos e alguns de seus estudos de torsos masculinos constem no acervo do *British Museum*, essa prática escandalizava a sociedade daquele período. Em vista disso, Kauffman usualmente realizava seus estudos a partir de esculturas, ainda assim a genitália masculina era omitida como sinal do pudor. Alguns críticos reconheceram qualidades nas pinturas dessa artista, mas enfatizaram justamente a falta de rigor na representação da figura humana (CHAPMAN, 2017).

<sup>66</sup> Essa aproximação foi indicada pela publicação *Dictionary of national biography* dedicada à biografia de personalidades britânicas, editada em 1886 (STEPHEN, 1886).

<sup>67</sup> Na Inglaterra, mesmo não sendo expressamente clara a proibição de as mulheres frequentarem a *Royal Academy*, nenhuma foi aceita até 1870. Sobre a profissionalização das mulheres artistas ver: SIMIONI (2008) e CHAPMAN (2017).

A narrativa de Maria Graham é repleta de descrições detalhadas dos costumes, de cenas do cotidiano e de fatos históricos, além de uma visão crítica das pessoas com quem ela se relacionou durante a estadia no Brasil. Entretanto, sua obra iconográfica é largamente voltada para as paisagens, outro tema dominante de seus diários de viagem.

### **2.3 A descrição da natureza nas paisagens de Maria Graham**

As imagens que ilustram o diário de Maria Graham sobre o Brasil, assim como grande número das obras da artista no acervo do *British Museum*, trazem representações de paisagens. Essas obras de Graham partem de noções difundidas no período, como a de ordenamento da natureza e de pitoresco, ou evidenciam a influência de Humboldt. Tais elementos estão, aliás, presentes na prática de outros artistas viajantes que registraram países colonizados.

Em relação às obras produzidas por artistas viajantes britânicos, a escolha recorrente pela representação da paisagem pode ser entendida a partir de diferentes perspectivas. Martins (2001) enfatiza que essa produção adota diferentes acepções de pitoresco, as quais eram difundidas entre o público britânico por meio de livros e gravuras de ampla circulação. A autora nota que, nesse tipo de produção, a paisagens se alia à representação topográfica, de forma a contemplar um vasto público, formado tanto por intelectuais e naturalistas quanto por diletantes (MARTINS, 2001).

Cabe aqui, trazer algumas dessas discussões levantadas por Martins (2001), com a finalidade de reconhecer como esses conceitos se articulam na produção de Maria Graham. Dessa forma, é possível traçar um panorama que mostre as obras que alcançaram o grande público em paralelo com a produção especializada ligada à história natural. A carreira de Graham enquanto artista e escritora transitava entre os espaços eminentemente acadêmicos – pois ela empreendeu trocas de informações, de registros visuais e de coleções naturais com personalidades destacadas do período – ao mesmo tempo em que sua produção também circulava pelo grande público, como é o caso dos diários de viagem.

Em relação às acepções de pitoresco, é possível identificar algumas das correntes difundidas no universo visual e literário britânico ao analisar o conjunto da produção visual de

Maria Graham<sup>68</sup>. De qualquer forma, é preciso salientar que os significados do termo pitoresco são controversos. Trata-se de um conceito constantemente revisitado por pesquisadores. Mesmo no século XIX, o termo já era debatido por intelectuais e houve uma proliferação de teorias sobre essa terminologia (CHÂTEL, 2000; MARTINS, 2001).

[...] the applications of the term are numerous: it can designate an experience, a method, a view or an object. As has often been said, it can be equally "in the beholder's eye" and in the object itself. The fact that the term could be applied both to the subject and the object of perception is possibly one of the fundamental causes of the muddle. Moreover, the contexts in which it has been used are diverse (belles lettres, aesthetics, landscape painting, landscape gardening, art criticism, and tourism): "picturesque" pervaded most intellectual and artistic areas of the eighteenth-century (CHÂTEL, 2000, p. 237)<sup>69</sup>.

Algumas das divergências que envolviam a noção de pitoresco podem ser identificadas na obra de William Gilpin (1724-1804), um dos principais teóricos britânicos a tratar sobre o tema. Na estética difundida por Gilpin há momentos em que a pintura foi discutida como uma técnica que deveria impor suas regras à natureza e, em certas passagens de seus textos, o autor considerou que a natureza transcenderia qualquer regra estipulada pela representação visual. As regras da pintura estavam associadas, entre outros aspectos, à representação de contrastes, texturas ou enquadramentos, por exemplo. Apesar de apresentar algumas acepções contraditórias, Miall (2005) identifica certas consistências no conjunto da obra de Gilpin, como é o caso de associação entre os afetos humanos e a natureza.

Posto isso, não cabe tratar de modo prolongado sobre a discussão em torno do termo pitoresco, mas trazer, quando necessário, alguns apontamentos vigentes no período da produção visual de Graham.

Uma das acepções de pitoresco estava relacionada com a busca dos elementos característicos da paisagem, eram representações que visavam mostrar as particularidades da flora e dos acidentes geográficos e que funcionavam como um mapeamento visual dos espaços. A finalidade dessas imagens era instruir sobre aquela natureza representada ao mesmo tempo em que testemunhavam o percurso de artistas por locais que despertavam interesse do público.

---

<sup>68</sup> Para mais informações sobre a produção de Gilpin, ver Miall (2005) e sobre os diversos significados de pitoresco, ver Châtel (2000).

<sup>69</sup> “[...] as aplicações do termo são numerosas: pode designar uma experiência, um método, uma vista ou um objeto. Como muitas vezes se diz, pode estar igualmente “nos olhos de quem vê” e no próprio objeto. O fato de que o termo pode ser aplicado tanto para o sujeito quanto para o objeto da percepção é possivelmente uma das causas fundamentais para a confusão. Além disso, o contexto no qual tem sido usado é diverso (belas letras, estética, pintura de paisagem, paisagismo, crítica de arte e turismo): o “pitoresco” impregnou a maior parte das áreas intelectuais e artísticas do século XVIII” (CHÂTEL, 2000, p. 237, tradução nossa).

Como se busca nesta tese tratar da relação entre produção visual de viajantes e o mercado editorial, faz-se necessário pontuar tanto as questões despertadas pelos desenhos que não alcançaram o grande público, caso das obras do Álbum do *BM*, como realçar a proeminência de certos desenhos usados para ilustrar as publicações de Graham. O fato é que essas duas produções estão intrinsecamente relacionadas sob diferentes perspectivas. Nesse sentido, algumas nuances são apresentadas ao longo desta discussão.

Como tratado em outros momentos, as obras de Graham que estão no *BM* trazem representações de diversos tipos de paisagens. O álbum referente à estadia na América do Sul foi organizado segundo uma noção de deslocamento, pois as imagens foram sendo produzidas ao longo do trajeto do navio *Doris*, desde as curtas passagens pelos portos até as estadias mais longas no Continente Sul-Americano.

O procedimento adotado por Maria Graham para a representação da paisagem tropical se relaciona, em certa medida, com as publicações que visavam mapear os espaços que, pelo caráter pitoresco, seriam dignos visita. Viagens pitorescas como *A Picturesque Tour of the English Lakes*, de John Walton e Theodore Henry Fielding, de 1821, por exemplo, trazem seleções de paisagens naturais e arquitetônicas da Inglaterra, que promoveram o turismo na região e estimularam viajantes a desenvolver um “olhar pitoresco”. Especificamente, o livro de Walton e Fielding traz representações da região de *Lake District*, indicando um *tour* por locais notáveis pelos lagos circundados por exuberantes cadeias montanhosas e por falésias que margeiam as praias. Além dos atrativos naturais, essas regiões fascinavam turistas por causa da produção literária e artística. Embora as imagens feitas por Graham no Brasil e no Chile representem locais pouco conhecidos dos europeus, essas obras indicavam a construção de um *tour* pela América do Sul (WALTON; FIELDING, 1821).

Livros como o *A Guide to the Lakes*, de Thomas West (1720-1779), teve sete edições em apenas dois anos, tamanha sua aceitação entre o público britânico. Obras como as de West buscavam educar o olhar dos leitores por meio de sugestões de enquadramento da paisagem, sobre como se posicionar no espaço para identificar elementos e qualidades pictóricas das telas de Poussin, Lorrain e de Salvatore Rosa. Esse modelo de guia de viagem utiliza a linguagem da arte como “um instrumento mediador, que permite reacomodar a realidade de acordo com cânones predeterminados” (DIENER, 2008, p. 64).

Obras de viajantes que estiveram no Brasil durante a primeira metade do século XIX eram guiadas pelo conceito estético de paisagem tropical difundido por Humboldt. Segundo o qual uma das qualidades intrínsecas era a diversidade da vegetação.



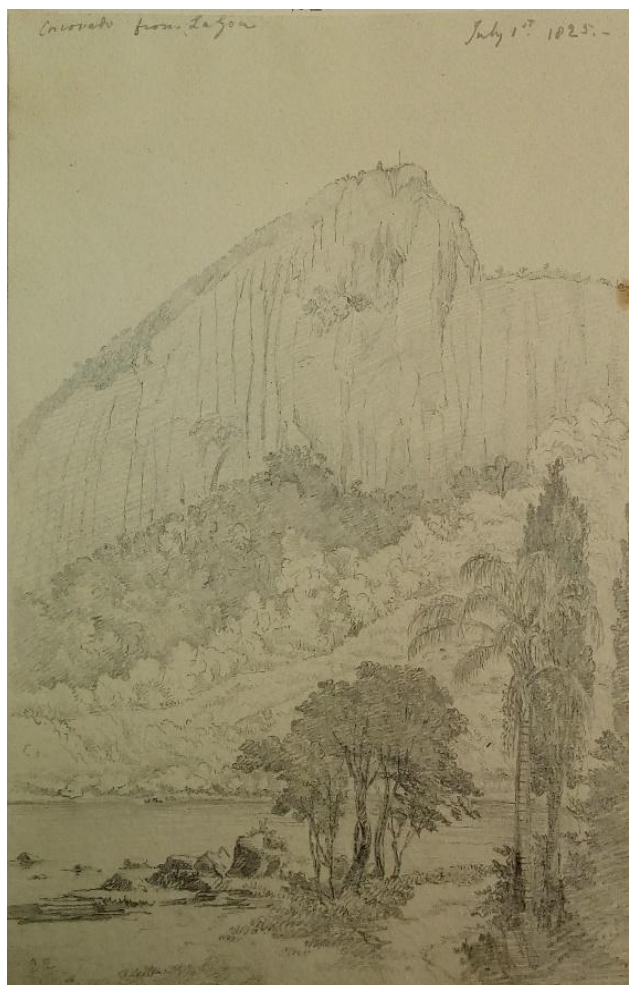
Os artistas viajantes assumiam a tarefa de domesticar o diferente. E, para tanto, suas aventuras artísticas lhes impunham duas tarefas fundamentais: descobrir um arquétipo para a representação da paisagem americana e construir um fio condutor, isto é, uma rota em territórios que só de forma incipiente haviam sido apreendidos e explorados com os instrumentos científicos e artísticos europeus (DIENER, 2008, p. 65).

O Rio de Janeiro, como ressalta Belluzzo (2008, p. 6), “constituiu o maior estímulo ao sentimento do pitoresco. Propiciou o terreno acidentado e promoveu uma grande variedade de pontos de vista, capazes de revelar sucessivas surpresas ao observador”. Viajantes britânicos olhavam a paisagem brasileira sob uma acepção do pitoresco permeada pela cultura literária e visual difundida, em grande medida, pela produção editorial. As obras ilustradas formavam gostos e estéticas que podem ser reconhecidas nas imagens de Graham feitas no Brasil (BELLUZZO, 2008; CHÂTEL, 2005).

Como nos lembra Belluzzo (2008, p. 5) os guias de viagem ilustrados proporcionaram ao espectador “viagens imaginárias”. Assim, ainda que grande parte do público britânico e europeu consumidor dessa literatura não visitasse os itinerários apresentados, as edições contribuíram com a formação de construções visuais das paisagens brasileiras. Lugares como o Morro do Corcovado do Rio de Janeiro faziam parte dessas paisagens que lograram grande curiosidade do público e que foram retratadas inúmeras vezes por viajantes. O desenho de Maria Graham *Corcovado from Lagoa* apresenta uma vista do morro cujo formato peculiar atraía o olhar estrangeiro. A composição traz, em primeiro plano, a vegetação, seguida da Lagoa Rodrigo de Freitas e, ao fundo, a formação monumental do Corcovado (Figura 28).

Esse desenho foi feito em julho de 1825, durante a terceira estadia de Graham no Brasil. Antes disso, ela executou outras obras que retratavam a cidade do Rio de Janeiro. Quatro ilustrações do diário de viagem ao Brasil mostram as formações rochosas do Rio de Janeiro: *Laranjeiras*, *View of Rio from the Gloria Hill*, *Corcovado from Botafogo* e *View from Count Hoggendorp's Cottage* (Figura 29). Esta última estampa é semelhante à gravura *Saddleback & St. John's Vale*, que ilustra *A Picturesque Tour of the English Lakes*.

As duas representações destacadas nas Figuras 29 e 30 mostram paisagens de regiões de topografias acidentadas, e o modo como as composições foram organizadas, por meio do uso de linhas diagonais articuladas que delineiam as formações rochosas e simulam a noção espacial, fornecem uma vista pitoresca do espaço. Na cena de Graham, a sensação de monumentalidade é mais evidente, além disso, há uma maior proeminência da vegetação.



**Figura 28.** GRAHAM, Maria. *Corcovado from Lagoa*. Pen and black ink. 1825. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Pelo que se nota na produção escrita e visual, locais como a entrada da Baía de Guanabara inspiraram Maria Graham. Inúmeras descrições foram feitas por viajantes que adentraram por essa Baía. São relatos que exaltam o caráter monumental e exuberante da paisagem. Os rochedos imponentes junto às construções arquitetônicas e da natureza exótica produziam uma imagem marcante para os que entravam de navio.

Nothing that I have ever seen is comparable in beauty to this bay. Naples, the Firth of Forth, Bombay harbour, and Trincomalee, each of which I thought perfect in their beauty, all must yield to this, which surpasses each in its different way. Lofty mountains, rocks of clustered columns, luxuriant wood, bright flowery islands, green banks, all mixed with white buildings; each little eminence crowned with its church or fort; ships at anchor or in motion; and innumerable boats flitting about in such a delicious climate, combine to render Rio de Janeiro the most enchanting scene that imagination can conceive (GRAHAM, 1824a, p. 159)<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> “Nada que eu tenha visto é comparável à beleza dessa baía. Nápoles, o Estuário de Forth, o Porto de Mumbai e Trincomalee, cada qual eu considere perfeito em beleza, todos devem ceder a isso, que ultrapassa cada um em seu jeito particular. Altas montanhas, rochas de colunas agrupadas, bosques suntuosos, brilhantes ilhas floridas, ribeiras verdejantes, tudo misturado a construções brancas; cada elevação coroada com sua igreja ou forte; navios ancorados ou em movimento; incontáveis barcos correndo ligeiros em um clima tão delicioso, tudo combinado



**Figura 29.** GRAHAM, Maria (desenho); FINDEN, Edward (gravura). *View from Count Hoggendorp's Cottage*. Gravura em metal, 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.



**Figura 30.** WALTON, J. FIELDING, T. H. *Saddleback & St. John's Vale*. Calcogravura colorida manualmente, 1821. Fonte: British Library, 2020.

---

para tornar o Rio de Janeiro a mais encantadora cena que a imaginação pode conceber” (GRAHAM, 1824a, p. 159, tradução nossa).

O panorama<sup>71</sup> *Vista da Baía de Guanabara* (Figura 31), do acervo do MASP, traz uma das representações feitas por Maria Graham da cidade do Rio de Janeiro. Como já discutido, essa pintura é composta por papéis articulados que formam vistas de um cenário notável pela topografia particular e pela arquitetura colonial. As pinturas de panoramas foram difundidas a partir do final do século XVIII e alcançaram o auge durante a segunda metade do século XIX, particularmente, nas cidades de Londres, Berlim e Paris. Uma particularidade desse tipo de obra era sua exposição ao público: “como se o espectador girasse em torno de um eixo e pudesse contemplá-la de todos os ângulos possíveis, isto é, como se realizasse uma volta de 360 graus” (PEREIRA, 1994, p. 171). Com isso, a sensação que se buscava simular era a de uma experiência global da paisagem, tal como se ela estivesse sendo observada diretamente no espaço (PEREIRA, 1994; HERMANN, 2016).

A Inglaterra, envolvida em sua aceleração industrial e, conseqüentemente, na mudança de sua paisagem urbana, oferecia através dos panoramas de Barker, a percepção da totalidade de sua metrópole e de outras que surgiam, os ambientes exóticos que atiçavam a curiosidade de todos ou ainda o universo das grandes batalhas que se travavam pela Europa (DIAS, 2005, p. 312).

Os materiais usados e a forma com que Graham executou sua pintura são consonantes com o modo de proceder dos artistas na confecção dos panoramas, pois era comum essas obras serem representadas em partes que eram anexadas em rotundas. Não se sabe ainda se houve alguma exibição pública desse Panorama após sua produção, mas, pelo tratamento cuidadoso dado ao suporte, podemos supor que a artista produziu com essa intenção. O panorama do Rio de Janeiro de Felix-Émile Taunay possui estrutura e dimensões muito semelhantes ao de Graham. Enquanto a obra da viajante britânica é dividida em cinco partes com, aproximadamente, 18 x 70 cm cada uma, o panorama do artista francês é “composto por uma sequência de oito aquarelas medindo cada uma 51 cm x 39 cm” (HERMANN, 2013, p. 112). Panoramas como esses, com dimensões reduzidas em relação às amplas telas expostas nas rotundas, eram reproduzidos em ampla escala com a técnica da pintura a óleo ou circulavam por meio de estampas. Tamanho foi o sucesso do panorama de Taunay em Paris que a partir dele se produziu gravuras e uma edição sobre o Brasil foi publicada, “consolidando a percepção de uma cidade que cristalizava as mudanças que foram necessárias para colocá-la em uma nova ordem liberal”(HERMANN, 2013, p. 112).

---

<sup>71</sup> “a palavra panorama é um neologismo, criado no final do século XVIII, justamente para designar este gênero de pintura circular, que por ser absolutamente novo, exigia a invenção também de nova palavra para designá-lo. O sucesso desta forma de exibição de cenas pintadas levaria à generalização do uso da palavra que passaria a ser sinônimo, como sabemos, de tudo que é abrangente, completo, total, exaustivo” (PEREIRA, 1994).

Graham oferece uma vista do conjunto rochoso da Baía de Guanabara a partir do mar. Um mar calmo e um céu límpido enquadram a porção de terra firme, que se estende como uma linha sinuosa, evocando tantas outras imagens produzidas dessa paisagem do Rio de Janeiro, durante as primeiras décadas do século XIX. Os panoramas, assim como as imagens publicadas nos livros de viagem promoveram a disseminação de obras que retratavam cidades da América do Sul, como é o caso do Rio de Janeiro.

O destaque dado por Graham à paisagem não é fruto de um acaso ou de um interesse pessoal pela exuberante natureza do local, antes se relaciona com o papel que o Rio de Janeiro desempenhava como um dos principais e estratégicos portos de escala dos navios, favorecendo, assim, as navegações e as trocas continentais<sup>72</sup>. Outros portos brasileiros, como os de Pernambuco, Salvador e Recife, se notabilizaram como locais de paradas estratégicas dos navios para abastecimento e reparos. Lembremos que estas foram justamente as cidades em que Graham esteve durante sua primeira viagem ao Brasil, sendo que sua permanência no Rio de Janeiro foi mais longa (MARTINS, 2001; GRAHAM, 1824a).

---

<sup>72</sup>“No final do século XVIII, era considerável também a circulação de produtos britânicos nos mercados cariocas [...] Assim, devido ao alcance de seu poderio industrial e comercial, a Inglaterra passou a dominar indiretamente o comércio brasileiro, dominância acentuada após a abertura dos portos” (MARTINS, 2001, p. 71).



**Figura 31** GRAHAM, Maria. *Vista da Baía de Guanabara* (fragmentos). Óleo sobre papel e tela, 1825. Fonte: MASP, 2019.

Nos álbuns de Maria Graham do acervo do *BM* há inúmeros desenhos que mapeiam as costas dos países visitados, como se nota na obra reproduzida na Figura 32: mais uma aquarela a adotar a perspectiva marítima e a mostrar uma cadeia montanhosa. Na imagem estão retratados penhascos íngremes onde foi construída a vila *Jamestown*, capital da ilha de Santa

Helena, território britânico localizado ao Sul do Oceano Atlântico. A ilha, provavelmente, foi um dos lugares em que o navio de Graham aportou na volta de sua viagem à Índia, em 1811.



**Figura 32.** GRAHAM, Maria. *James Town St Helena, May 6th 1811*. Watercolour. 1811. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Durante essas primeiras décadas do século XIX, a produção de conhecimento sobre o Brasil dependia em grande medida de homens e mulheres viajantes que por aqui passaram. Esses conhecimentos compreendiam, além de outros aspectos, o mapeamento estratégico da costa brasileira. As imagens produzidas por artistas que participavam das expedições científicas e as representações gráficas da geografia dos portos feitas por marinheiros promoveram a circulação de imagens que representavam paisagens do Brasil:

Paisagens exóticas e desconhecidas foram desenhadas, retratadas e mapeadas por navegadores britânicos ao longo do século XIX. Gradativamente, construiu-se e colocou-se em circulação todo um vocabulário de imagens daqueles lugares distantes. Através de cartas náuticas, vistas, pinturas, gravuras, imagens não apenas de terras efetivamente sob o domínio britânico, mas dos quatro cantos do globo foram transportadas para a metrópole (MARTINS, 2001, p. 69).

A Baía de Guanabara com seus relevos suntuosos foi representada na obra *O mais belo panorama da cidade do Rio de Janeiro* (Figura 33), do artista britânico William Burchell (1783-1863) que adota em seu panorama uma vista tomada a partir de um morro do Rio de Janeiro, segundo uma perspectiva aérea que privilegia o conjunto urbano da cidade. As cenas urbanas

foram constantemente retratadas em panoramas, um dos exemplos mais conhecidos é o panorama de Felix Taunay comentado acima. A técnica para a criação das obras prezava pelos detalhes arquitetônicos e pela criação de um efeito ilusionista na pintura, de maneira a produzir no observador a sensação de estar diante de uma paisagem real. Segundo Pereira (1994, p. 187), para esses efeitos “além dos aparelhos óticos, pressupunham a existência de boas bases cartográficas ou *relevés* capazes de auxiliar a construção da cena em seus detalhes e acabamentos pelo pintor”.

O fragmento do panorama de Burchell apresentado na Figura 33 faz parte de uma série de oito desenhos com tamanhos semelhantes, formando uma só obra, tal como ocorre na *Vista da Baía de Guanabara*, de Maria Graham. Artistas ingleses como Burchell e Charles Landseer (1799-1852) estiveram no Brasil no mesmo período em que Graham produziu suas ilustrações botânicas, hoje conservadas no *Kew Gardens*. Burchell e Landseer participaram da missão diplomática chefiada por Charles Stuart (1779-1845), que tinha o objetivo de promover o reconhecimento da Independência do Brasil por parte de Portugal. Algumas obras feitas por esses artistas durante a missão diplomática foram reunidas no *Highcliff Album*, um conjunto adquirido pelo Instituto Moreira Salles, em 1999 (BETHEL, 2010).

Registros apontam que Burchell produziu outro panorama do Rio de Janeiro exibido na *Leicester Square*<sup>73</sup>. Nessa obra, realizada em 1823, o artista adota uma perspectiva náutica situada a partir de um navio britânico comandado pelo Lord Cochrane (1775-1860). Segundo o caderno que acompanhava a exibição do panorama, a tomada de uma vista a partir do mar foi considerada a “maneira de garantir a melhor e mais real experiência para o espectador” (HERMANN, 2013, p. 116). Sobre os panoramas de Graham e Burchel, Pereira (1994) comentou:

Burchell registra, certamente com a ajuda de uma câmara, a cidade, detalhadamente. Mas sua intimidade com a vida urbana é bem maior do que aquela demonstrada no *Panorama do Rio de Janeiro* e nos desenhos de Graham e (Emeric Essex) Vidal. A natureza, aqui, também ocupa o primeiro plano. Na verdade, bananeiras e casas, estão lado a lado mas os contornos de umas e de outras são tingidos de luz, matizes (PEREIRA, 1994, p. 190).

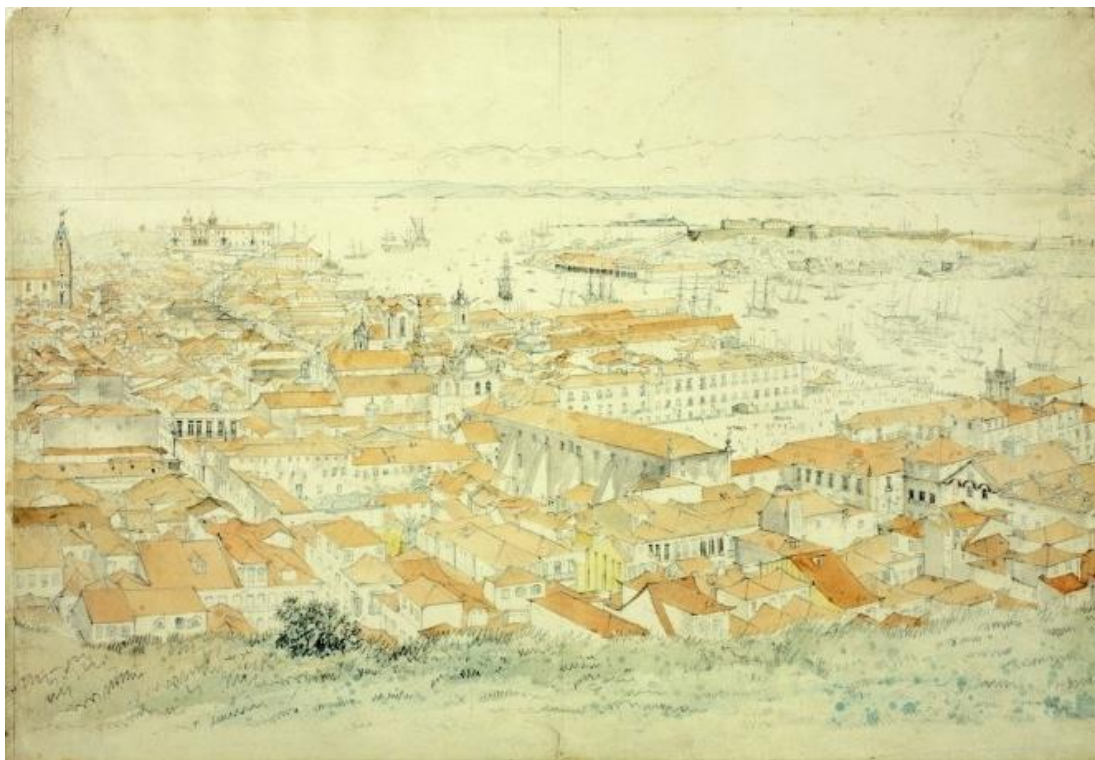
Graham menciona conhecer Burchell em uma das cartas trocadas com William Hooker, o que mostra uma possível ligação da viajante com os artistas da missão diplomática. Tanto a temática quanto algumas das localidades registradas por Landseer e Burchell se aproximam da obra Graham realizada em suas viagens pela América do Sul. As obras do *Highcliff Album*

---

<sup>73</sup> *Leicester Square* foi o local onde Robert Barker (1739-1806), criador do gênero de pintura de panorama e do modo de exibição dessas obras (PEREIRA, 1994; HERMANN, 2013).



representam cenas de costumes, paisagens e ilustrações botânicas capturadas durante a viagem que partiu de Lisboa rumo ao Brasil, passando pela Ilha da Madeira, Ilha de Tenerife, Pernambuco, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Santa Catarina e São Paulo (BETHEL, 2010).



**Figura 33.** BURCHELL, William. O mais belo panorama do Rio de Janeiro (fragmento). Bico de pena e aquarela, 1825. Fonte: Collection Museum Africa, Johannesburg, 2020.

*A Vista da Baía de Guanabara* de Graham segue uma perspectiva distanciada da cidade, e é semelhante aos prospectos, plantas militares destinadas a mapear geograficamente o espaço. Além da representação da flora e do mapeamento da costa, alguns panoramas expostos na Europa apresentavam o Rio Janeiro como uma cidade moderna e incluíam na paisagem acontecimentos políticos que sucederam a Independência do Brasil. O panorama de Taunay<sup>74</sup>, registrado em 1822 e exposto dois anos depois em Paris, apresenta uma cena formada por personagens centrais da política brasileira “O imperador e Bonifácio são os personagens de um país liberal que estava nascendo, ainda que os eventos seguintes mostrassem os novos rumos

---

<sup>74</sup> Segundo o catálogo editado para acompanhar a exposição desse panorama do Rio de Janeiro, Guillaume Frédéric Ronmy (1786-1854) teria realizado a pintura a partir dos desenhos de Félix Émile-Taunay. A tela com dimensão monumental exposta na rotunda já não existe mais, pois o constante deslocamento desse tipo de obra pelas capitais da Europa dificultava a conservação. Ademais, há dúvidas de que Taunay seria o único autor dos desenhos originais do panorama, sendo aventada a possibilidade de que, na verdade, Ronmy teria partido de desenhos do arquiteto francês Louis-Symphorien Meunié (1795-1871). A respeito disso, Dias (2005, p. 335) considera “não descartamos o fato de que o trabalho do arquiteto na reprodução da paisagem arquitetônica pode ser também fundamental e Meunié pode ter sido mesmo um assistente em tal produção”.

tomados pelo Brasil e a animosidade entre D. Pedro e os Andradas”<sup>75</sup> (DIAS, 2005, p. 342) (Figura 34).

Como se pode notar, a perspectiva histórica adotada por Taunay em seu panorama se aproxima da escrita de Graham e é, em muitos aspectos, diferente da paisagem representada pela artista na *Vista da Baía de Guanabara*. Thompson (2017) identificou na produção escrita da viajante a construção de um discurso histórico sobre o Brasil. Ela teria sido uma das informantes britânicas sobre os recentes acontecimentos da América do Sul. De modo semelhante, a obra de Taunay se destinava, em grande medida, a “atualizar” o público europeu da configuração urbana da capital do Império recém proclamado e disseminar a ideia de que ali se adotavam os preceitos liberais de governança. Mesmo que os fatos que se seguiram à Independência tenham seguido outras diretrizes, como comentado acima<sup>76</sup>.



**Figura 34.** SALATHÉ, Friedrich. *Panorama do Rio de Janeiro* (detalhe). Gravura executada segundo o panorama pintado por G. F. Ronmy, o qual se baseou nos desenhos de Félix-Émile Taunay. Gravura em metal colorida a mão, s/d. Fonte: Biblioteca Nacional Digital, 2020.

<sup>75</sup> Notável por ter sido um dos principais articuladores da Independência do Brasil, Bonifácio foi também Ministro do Reino e negócios estrangeiros. Entretanto, em 1823, ele foi destituído do cargo e passou a fazer oposição ao Imperador. Assim, quando o panorama de Taunay foi mostrado em Paris, a configuração do governo e a proximidade entre Bonifácio e D. Pedro I era bem distante da que estava representada na obra (DIAS, 2005).

<sup>76</sup> Para mais informações sobre o panorama de Félix-Émile Taunay ver: Dias (2005; 2016) e Hermann (2013).

Quando o objetivo dos panoramas era apresentar a cidade do Rio de Janeiro segundo trocas comerciais intensas e a projeção de um reino além mar, a representação de navios nos portos e da arquitetura neoclássica<sup>77</sup> da cidade eram elementos propagandistas desses ideais. O panorama de Maria Graham parece mais a contemplação do recorte geográfico de uma cidade cujas rochas delineiam um perfil particularmente sinuoso. A configuração dessa obra é um mapeamento descritivo de um espaço que se assemelha aos perfis costeiros. Evidentemente, quando se observa os pormenores da paisagem, é possível reconhecer construções no alto dos morros, fortes que margeiam as entradas marítimas, navios ancorados e uma massa de edificações que se estende em grande parte da costa da Baía. Elementos que aproximam a pintura de Graham das vistas topográficas das cidades holandesas do século XVII. Obras que procuravam “oferecer o prazer da viagem aos que ficavam em casa. Era uma viagem, diziam eles, sem interesse em negócios ou ganhos, mas puramente a bem do conhecimento. Figuras em trajes nativos, flora, fauna e inscrições acrescentavam-se às informações apresentadas nas vistas” (ALPERS, 2002, p. 294).

Essa experiência com a paisagem, proporcionada pelos panoramas, também estava associada aos experimentos óticos com imagens populares no século XIX “as rotundas não eram somente lugares de entretenimento e educação da classe média, mas portais para outros mundos: para cidades dentro de cidades, cenários exóticos e até mesmo para o passado, revisitado em vistas de cidades antigas, como Atenas e Constantinopla” (HERMANN, 2013, p. 111). Os experimentos científicos foram apropriados por artistas e artesãos, que criaram uma série de objetos para simular movimento, profundidade ou mesmo provocar uma viagem imaginária para locais distantes do globo. Nesse sentido, podemos associar esse panorama de Graham com o teleorama *View of L'Angostura de Paine in Chile*, descrito no Capítulo anterior, na medida em que essas obras se relacionam com a produção de massa que explora os efeitos óticos das imagens (PEREIRA, 1994; MARTINS, 2001).

Em meados da década de 1820 a exibição das pinturas panorâmicas alcançou um público vasto, para além dos costumeiros conhecedores e apreciadores das obras de Arte. Muitas obras, inclusive, foram reproduzidas em gravuras de formato portátil, compatível para produções voltadas para a cultura de massa (PEREIRA, 1994; HERMANN, 2013). O livro *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, de Chamberlain, conta com

---

<sup>77</sup> No panorama de Félix-Émile Taunay é possível reconhecer no Rio de Janeiro edificações no estilo neoclássico projetadas pelo arquiteto francês Grandjean de Montigni (1776-1850). A adoção desse estilo era vista pelo público europeu como um indício de modernidade e da adoção de preceitos ilustrados de racionalidade (DIAS, 2005).

algumas imagens panorâmicas entre as primeiras páginas. São ilustrações que acompanham textos de apresentação do Rio de Janeiro. Uma dessas estampas, cujo título é *View of the city of Rio de Janeiro taken from the Anchorage* (Figura 35), é retrátil e apresenta uma vista ampla da cidade tomada a partir do mar, semelhante à obra de Graham (CHAMBERLAIN, 1822).

Como já exposto, uma série de desenhos de Graham do *British Museum* se relacionam com essa imagem da Baía de Guanabara. Algumas chamam atenção pelo formato retangular acentuado, próprio dos panoramas, assim como pela junção de imagens formando uma só paisagem. Graham apresenta uma diversidade de temas e de espaços em suas representações. Muitas trazem esboços de vistas costeiras tomadas de uma perspectiva distanciada. São desenhos que mapearam o espaço e que podem ter sido feitos com a intenção de fornecer informações sobre a costa brasileira, tal como discutido antes. Isso porque a viajante, constantemente, reiterava, seja em seu diário, seja em suas inúmeras cartas e desenhos, a intenção de fornecer informações úteis aos seus interlocutores.

Sobre as vistas costeiras das paisagens do Rio de Janeiro produzidas pelos artistas e navegadores britânicos, Martins (2001, p. 85) afirma:

Em cartas impressas, elas realçavam os perfis topográficos; combinados com os planos de portos, elas forneciam aos marinheiros um instrumento para a verificação da posição exata do navio. Os desenhos de navios ofereciam a escala para as referências visuais, enquanto nomes e números ajudavam a fazer conexões necessárias com os roteiros de navegação.

Para além das imagens que retratam cenários conhecidos dos europeus, Maria Graham mostrou em sua produção visual a tranquilidade da vida rural. A presença de artistas britânicos no Brasil foi amplamente discutida pela literatura especializada. Belluzzo (2008) afirma que as representações da flora tropical feitas por esses artistas estrangeiros exaltaram as regiões rurais, a exemplo do que se praticava na Grã-Bretanha, e que, entre esses artistas, era comum o exercício de caminhadas pelas imediações das cidades:

Os ingleses apreciavam lugares suficientemente elevados, que evitassem o extremado calor da cidade baixa, para desfrutar dos benefícios da brisa marítima, e propagaram o hábito de caminhar nas imediações da cidade. O passeio pitoresco foi um uso da paisagem, uma prática salutar pela qual usufruíam a caminhada e a vista, aliando o útil ao agradável.  
[...] O álbum ilustrado não só procedia a eleição de lugares dignos da pintura, como também fornecia informações necessárias para que os viajantes pudessem encontrá-los (BELLUZZO, 2008, p. 6).



**Figura 35.** CHAMBERLAIN, Henry. *View of the city of Rio de Janeiro taken from the Anchorage* (esquerda). Água-tinta e aquarela sobre papel, 1822. *View of the western side of the Harbour of Rio de Janeiro* (direita). Água-tinta e aquarela sobre papel, 1821. Fonte: Brasiliana Itaú Cultural, 2020.

Ancorados nas publicações destinadas a mapear paisagens naturais como montanhas, lagos e florestas do Reino Unido, artistas se voltavam para a paisagem do Brasil com uma visão estética do arcadismo. Sobre essa perspectiva, Belluzzo aponta que a sensibilidade com raízes no modelo arcádico voltada para a paisagem brasileira “harmonizava a arquitetura clássica, com arvoredos e águas distantes, um motivo do século XVII – foram sendo assimiladas às variações das paisagens europeias, modeladas de acordo com cada geologia e vegetação” (2008, p. 10).

Maria Graham narra em seu diário de viagem ao Brasil que “há muito desejava ver um pouco mais dos arredores do Rio, do que o fizera até aqui” (GRAHAM, 2010, p. 328). Nessa excursão, ela decidiu seguir em direção à Santa Cruz, local distante do centro da cidade, e, ao longo do trajeto, esteve em lugares como o Morro do Pedregulho, Porto do Benfica e o da Praia Pequena, nos quais registrou algumas paisagens classificadas por ela como “pitoresca” ou como “cenário grandioso” (GRAHAM, 2010, p. 330).

Relacionados ao percurso de Graham até Santa Cruz foram identificados dois desenhos no *British Museum: Sta Cruz, Palace of Sta Cruz from the Tea Garden e Affonsos* (retrata a Fazenda dos Afonsos) (THE BRITISH MUSEUM, 2019). Há também desenhos cujos títulos não especificam a localidade ou mesmo que retratam locais mais próximos das cidades, mas que estilisticamente podem ser associados ao sentimento arcaizante que artistas britânicos reconheciam nas paisagens do Brasil. Este é o caso da obra *Cottage at the Laranjeiras* (Figura 36), na qual Graham mostra uma vista de um casebre cercado por uma natureza abundante. As folhagens rasteiras, seguidas dos arbustos que escondem parte da construção, além das altas e numerosas árvores ao fundo, fornecem uma vista em muitos aspectos semelhante às paisagens da Grã-Bretanha.

Não só os arredores da cidade do Rio de Janeiro foram registrados por Maria Graham, paisagens das redondezas de Pernambuco e da Bahia também o foram. São obras que mostram florestas com matas fechadas e construções cercadas por florestas selvagens. Elas enfatizam a diversidade do mundo natural.



**Figura 36.** GRAHAM, Maria. *Cottage at the Laranjeiras*. Pen and black ink. 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Uma notação feita por Graham no desenho reproduzido na Figura 36 indica se tratar da representação da casa onde ela morou durante sua terceira estadia no Brasil. Isso porque, logo abaixo do título que indica se tratar de uma casa do bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro, Graham escreveu “*under a Garlick peartree*”. Em uma carta endereçada à William Hooker, ela menciona que sua casa é conhecida pela Garlic Pear, que crescia ao lado:

In the first place, my cottage is known by its tree the Crataeva a Garlic Pear, the largest and finest I ever saw. It has not blossomed since I came though. Then the hedge, besides coffee, cotton, bignonias, basilas pentandum, Castor Oil nut and limes, is very gay with baunilha, this large white, which blooms at sunrise and falls by ten o'clock (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO WILLIAM HOOKER, 30 Jan. 1825)<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> “Em primeiro lugar, meu chalé é conhecido pela sua árvore, a Crataeva, uma Árvore Aranha, a maior e melhor que eu jamais vi. Contudo, ela ainda não floresceu desde que cheguei. A cerca viva, então, além de café, algodão, bignonias, *Basilas pentandum*, Mamonas e limões é muito alegre com baunilha, essa grande e branca flor, que floresce ao nascer do sol de cai às 10 horas” (CARTA DE MARIA GRAHAM PARA WILLIAM HOOKER, 30 jan. 1825, tradução nossa).

Contudo, é preciso destacar que, apesar de este desenho de Graham não representar de modo “preciso” ou “detalhado” as vegetações características dos trópicos, é possível observar na imagem uma noção de diversidade natural. O trecho da carta menciona uma série de plantas características da região e de vegetações que foram introduzidas no Brasil. A correspondência mostra ainda um estudo sistemático das plantas segundo um olhar naturalista (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO WILLIAM HOOKER, 30 Jan. 1825).

No capítulo intitulado *Picturesque Travel*, do livro *Three essays of picturesque beauty* (1768), William Gilpin tratou da diversidade dos elementos da natureza (árvores, pedras, montanhas e plantas) e dos usos dos efeitos visuais para realçar a riqueza do mundo natural. Segundo Miall (2005), o pitoresco de Gilpin, além de tratar da representação da natureza segundo contrastes tonais e texturas, assim como da escolha de certas cenas e enquadramentos, “frequentemente demonstra a correspondência entre motivos humanos e emoções, de um lado, e as cenas naturais que os evocam, de outro, porém diz-se que a natureza em si exibe uma agência que está acima e além da compreensão humana” (MIALL, 2005, p. 76, tradução nossa).

Como mencionado acima, diversas acepções de pitoresco circulavam no período em que Maria Graham produziu suas obras escritas e visuais. Teóricos britânicos divergiam em diversos pontos, mas muitos consideravam a representação de jardins, ou seja, a representação de uma natureza cultivada e domada pelo ser humano, como um tema pitoresco. Certas obras de Graham que representam cenários dos arredores do Rio de Janeiro misturam vegetações domadas e selvagens, a partir de uma estética difundida nos jardins britânicos, segundo a qual o arranjo das plantas deveria seguir o de uma paisagem natural. Essa característica pode ser identificada na obra *Cottage at the laranjeiras* (Figura 36), na maneira como as folhagens rasteiras se fundem à mata que envolve o casebre, e no desenho *From the Corcovado* (Figura 49), que será discutido mais adiante.

Discussões sobre o pitoresco abrangiam desde a escolha da temática a ser representada nas obras até os modos de representação da natureza com o propósito de revelar texturas e qualidades tonais. Também se discutia qual iluminação seria mais favorável para oferecer uma paisagem pitoresca: a luz do meio dia mostraria mais detalhes da natureza, enquanto as iluminações do entardecer e do anoitecer propiciariam efeitos de textura e penumbra ou, até mesmo, um caráter dramático à representação (MIALL, 2005).



Na Figura 37 está reproduzido um desenho de Gilpin. O formato oval evoca o *Claude Glass*<sup>79</sup>, aparato usado por artistas do período para capturar a paisagem. O enquadramento da vista parte de dois planos inclinados, nos quais se observa um grupo de árvores à esquerda e troncos delineados à direita. Esses primeiros planos emolduram o campo que se estende nos planos subsequentes.



**Figura 37.** GILPIN, William. *Sem Título*, desenho, c. 1782-1804. Fonte: Victoria & Albert Museum, 2020.

Nessa aquarela, Gilpin explora o efeito atmosférico. A luz da cena evoca o fim de tarde ou o amanhecer, quando não se pode reconhecer os elementos da natureza com precisão. Os troncos retorcidos e a penumbra do primeiro plano contrastam com a paisagem luminosa ao fundo e constituem recursos usados para realçar um caráter de misterioso da paisagem, sendo possível, até mesmo, reconhecer algo da dramaticidade teorizada por Gilpin em seu livro, *Three essays of picturesque beauty* (GILPIN, 1768).

Uma das acepções defendidas por William Gilpin relacionava o pitoresco à variedade do mundo natural. De acordo com essa perspectiva, a representação da diversidade de formatos de árvores, plantas e montanhas enriquecia as paisagens. A partir do que afirmou o autor, essa

---

<sup>79</sup> *Claude Glass* é um pequeno espelho de cor escura, com um formato ovalado e levemente convexo, que foi largamente usado por artistas britânicos dos séculos XVIII e XIX como um aparato capaz de “enquadrar” a paisagem segundo algumas teorias estéticas ligadas ao pitoresco. O nome desse objeto alude ao pintor Claude Lorrain, uma referência para os pintores de paisagem britânicos, especialmente entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX (SCIENCE MUSEUM COLLECTION, 2020).

variação tipológica da natureza excedia a noção diversidade do mundo natural defendida por naturalistas como Humboldt, por exemplo. Embora não sejam opostas é possível identificar perspectivas diferentes. O pitoresco defendido por Gilpin estaria associado aos efeitos e aos estímulos visuais causados pela combinação dos elementos naturais, enquanto para os naturalistas a representação objetivava, entre outros aspectos, o reconhecimento das espécies pelos seus pares (MIALL, 2005). Em certa medida, é possível identificar essas duas tendências na obra de Maria Graham associada à literatura de viagem.

### **2.3.1 A “síntese essencial do conhecimento”: a influência de Humboldt na produção visual de Maria Graham**

As imagens resultantes da observação dos fenômenos da natureza ganharam espaço entre as representações visuais do século XIX, de modo que as paisagens idealizadas dividiam espaço com imagens em que era possível reconhecer as espécies e nas quais a diversidade das matas era realçada. No contexto britânico, é notável a influência dos escritos e das imagens resultantes dos estudos da flora e a introdução desses elementos nas composições. A internacionalização do conhecimento promovida pela adoção do sistema lineano reforçava essa busca pelo controle da natureza, noção que pode ser identificada nas paisagens de Graham (KELLEY, 2012).

Estudos recentes, como os de Bewell (2017) e de Jardine (2014), apontam relações entre o romantismo e a história natural. A propagação das expedições científicas e as publicações resultantes dessas viagens contribuíram para a popularização dos estudos da natureza entre público europeu. Paralelo a isso houve o crescimento de acervos de imagens, coleções naturais e escritos sobre o mundo natural. Nesse contexto, nota-se a presença da sensibilidade romântica em relação à natureza, presente na produção literária e nas documentações visuais. Uma vez que essa cultura científica, difundida a partir do final do século XVIII e início do XIX, influenciou a produção artística como um todo.

That nature is central to British Romanticism is commonplace. For many critics, Romanticism is nature writing and not without justification, for representations of the natural world – both domestic natures, seen close at hand, and foreign and exotic natures, brought from afar – appear during this period as if seen for the first time, with a freshness, concreteness, depth, and intensity that have rarely been equaled. This turn to nature in all its concrete richness had been gaining momentum over the course of the eighteenth century in natural history, scientific illustration, art,

gardening, and textiles, but it was not until the Romantic period that it came to inform most spheres of British culture (BEWELL, 2017, p. 2)<sup>80</sup>.

As obras de Maria Graham presentes nas coleções estudadas nesta tese, de um modo geral, evidenciam uma série de referências ao classicismo, ao romantismo inglês e a elementos da estética pitoresca. A faceta do romantismo identificada na obra de Graham diz respeito à valorização da natureza exótica, que é derivada da oposição entre cidade e meio rural ou entre o conhecido e desconhecido. Se a poesia de Wordsworth exalta uma natureza nacional, que cedeu espaço para as cidades modernas, há também o culto associado à natureza estrangeira, estimulado pelas novas descobertas (BEWELL, 2017). Esses elementos podem ser notados na forma com que a viajante britânica articula o estudo da natureza para realçar a diversidade das plantas e no uso desses elementos na composição das paisagens. As paisagens e as ilustrações botânicas de Maria Graham podem ser tratadas a partir da noção difundida no romantismo britânico de culto à vegetação exótica.

Além dessas questões discutidas até o momento, dois aspectos identificados no acervo de Maria Graham do *British Museum* são relevantes. O primeiro diz respeito ao método descritivo presente em suas obras. Embora se reconheça a inspiração clássica nas paisagens da viajante, há, por outro lado, uma intenção descritiva na representação das plantas, que remonta aos postulados de Humboldt. A aproximação da obra de Graham com o classicismo pode ser identificada na organização dos elementos das paisagens, no gosto pelo tema bucólico e na iluminação difusa que não apela para os efeitos dramáticos, enquanto o aspecto descritivo pode ser observado na apresentação das diferentes tipologias de plantas a partir de um olhar atento às suas principais características.

Sobre a pintura de paisagem, Humboldt pregava um modelo que resgatava a pintura do norte da Europa no século XVII, para a qual interessava um registro mais “fiel” e menos idealizado da vegetação caso se compare com as obras de artistas italianos, de um modo geral.

A pequena gravura em madeira reproduzida na Figura 38 é uma das vinhetas que ilustram o diário de viagem de Maria Graham ao Chile. Embora essa imagem constitua um detalhe, daqueles que quase não são notados pelos leitores mais apressados, ela revela alguns

---

<sup>80</sup> “Dizer que a natureza é central para o romantismo britânico é lugar comum. Para muitos críticos, romantismo é a escrita da natureza, e não sem motivo, pois representações do mundo natural – tanto da natureza doméstica, vista de perto, quanto da natureza estrangeira e exótica, trazida de longe – aparecem durante esse período como se fossem vistas pela primeira vez, com um frescor, uma concretude, uma profundidade e uma intensidade que raramente foram igualadas. Essa volta à natureza em toda a sua riqueza concreta vinha ganhando impulso ao longo do século XVIII, na história natural, ilustração científica, arte, jardinagem, têxteis, mas foi apenas no período romântico que ela passou a informar a maior parte das esferas da cultura britânica” (BEWELL, 2017, p. 2, tradução nossa).

aspectos marcantes da produção visual da viajante britânica. O que mais chama atenção nessa imagem é a quantidade de espécies representadas em um espaço restrito de pouco mais de dez centímetros. Mesmo os que possuem pouco conhecimento sobre as plantas, ao observarem essa gravura com atenção, percebem as diferentes morfologias das folhagens espalhadas pelas rochas, bem como um cacto em forma de candelabro, a planta agave e outros tipos de suculentas e de cactos. Na descrição da vinheta, Graham menciona que a imagem representa vegetações típicas da região entre as cidades de Quintero e Valparaíso, locais por onde ela passou em sua viagem ao Chile (Figura 38) (GRAHAM, 1824b).



**Figura 38.** GRAHAM, Maria. *The Chile Palm Tree*. Gravura em madeira, 1824. Fonte: Project Gutenberg, 2020.

As informações complementares sobre as plantas mencionadas ao longo do relato de viagem de Graham encontram-se em notas de rodapé e, com maiores detalhes, no apêndice do livro. A esses dados complementares, a viajante acrescenta que o cacto em forma de candelabro, que ocupa o primeiro plano da imagem, é chamado de *Quisco*, uma espécie comum na flora Chilena. Da mesma forma, a agave era uma planta popular no país, com a qual se produzia uma série de bebidas, e de suas folhas se extraíam fios usados na fabricação de tecidos resistentes (GRAHAM, 1824b).

Essa vinheta é uma imagem síntese ou, para usarmos o conceito de Humboldt, ela pode ser considerada uma tentativa de “síntese essencial do conhecimento”, uma espécie de “enciclopédia” natural, no sentido de que mostra os tipos singulares da natureza arranjados de modo a oferecer ao observador um vislumbre da natureza tropical por meio da representação da variedade das matas. O elemento natural em suas morfologias diversas constitui um aspecto notável nas paisagens de Maria Graham, o que aproxima sua produção pictórica da pintura de

*veduta*, um tipo de paisagem que, embora tenha sua origem na Itália, especialmente com Canaletto (1697-1868) e Francesco Guardi (1712-1793), vai encontrar na Holanda uma estética menos idealizada e mais descritiva, na qual se nota a associação com os elementos naturais (MATTOS, 2004).

Semelhante à vinheta do livro de viagem de Graham ao Chile é o desenho *Rock garden with palm tree and agaves* (Figura 39). Inscrições presentes na obra indicam se tratar de uma pequena ilha do porto do Rio de Janeiro observada por Graham enquanto seguia para Nossa Senhora da Luz. Nesse desenho, observa-se a representação de muitas espécies compartilhando um pequeno espaço de terra rochosa, as diferentes formas das folhagens das plantas também constituem elementos que se destacam na obra.



**Figura 39.** GRAHAM, Maria. *Rock garden with palm tree and agaves*. Pen and black ink, s/d. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Além das semelhanças com o método descritivo da paisagem holandesa, as obras de Maria Graham aqui analisadas se aproximam, especialmente no modo como as imagens são compostas, da paisagem clássica europeia, tais como as já mencionadas referências a Claude Lorrain e a Gaspar Duguet. Como discutiremos adiante, há uma combinação dos elementos de origem clássica aos métodos descritivos da paisagem holandesa.

Os registros visuais de Maria Graham buscavam a apresentação da natureza e constituíam, junto à escrita dos diários, fontes de informação. Nas representações da natureza da América do Sul, a artista procurou captar os elementos característicos. Isso aparece quando Graham escolhe alguma árvore que desperta interesse pela singularidade ou quando ela destaca

alguma formação rochosa. Ao mesmo tempo em que satisfazia a curiosidade do público europeu interessado na literatura de viagem, a representação desses elementos contribui com a ciência. A escrita dos diários de viagem, com raízes no modelo humboldtiano, procurava articular a literatura e a ciência para suscitar no leitor uma imagem mental da natureza por meio da descrição:

A transparência da linguagem e, sobretudo, de sua força mimética no modo descritivo de apresentação dos textos foi utilizada de maneira a não se chocar com a imagem que o viajante via e experimentava no contato direto com a natureza. Na avaliação de Humboldt, o leitor era assim levado a ver quase com seus próprios olhos.

Ao traço descritivo que assegura a emergência de uma imagem exata logo corresponde outro que transforma essa imagem em “apresentação viva”. A realidade objetiva é uma pergunta recorrente, cumprida, aliás, no próprio ato de olhar as cenas da natureza. A paisagem de Humboldt é o exercício constante de uma mente curiosa que tenta, enfaticamente, se aproximar ao encontro do novo (PEDRAS, 2000, p. 98).

A narrativa de Maria Graham sobre a sua viagem ao Brasil está repleta de referências aos locais mencionados no livro *Quadros da Natureza*<sup>81</sup>, de Humboldt, publicado em 1808. Essa obra contém notações sobre suas viagens ao Continente Americano entre os anos de 1799 e 1804. Acompanhado pelo botânico Aimé Bonpland (1773-1858), Humboldt procurou fornecer “uma ‘pintura’, um ‘quadro’ que colocasse ‘diante dos olhos do leitor’ a Natureza tal como ela aparecia em sua totalidade nos sítios visitados, com sua organização específica e em toda sua vivacidade” (MATTOS, 2004, p. 152).

Frente a esse modelo, Graham estrutura suas descrições a partir das perspectivas científica e estética. Nesse sentido, o modo com que ela articula os elementos composicionais de seus desenhos, assim como a procura pela caracterização dos principais elementos do mundo natural, fazem com que sua produção iconográfica possa ser relacionada diretamente com os postulados que tratam da “síntese essencial do conhecimento”. A relação entre a ciência e a arte, sustentada por Humboldt, relega ao artista a tarefa de sintetizar o mundo natural em sua obra, de modo a fornecer uma representação em que seja possível diferenciar os elementos da natureza. Segundo essa perspectiva, a representação da paisagem deveria contemplar os diferentes tipos de folhagens, respeitando suas morfologias, e a composição da imagem deveria ser organizada de modo a evidenciar essas estruturas (HUMBOLDT, 1850).

No contexto alemão, onde a presença de Goethe e Humboldt foram marcantes, a descrição era um método de conhecimento da natureza e um recurso que podia ser usado para especular sobre os fenômenos, de maneira que se partia da observação das particularidades do

---

<sup>81</sup> O título original da obra é *Ansichten der Natur: mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. Em língua inglesa esse livro de Humboldt foi traduzido por *Views of Nature or Contemplations on the Sublime Phenomena of Creation*.

mundo natural para extrair algo mais geral. Ou seja, a observação constituía esses dois movimentos, primeiro, o de olhar o objeto com todas as suas peculiaridades, para, em seguida, construir leis gerais, ordenar e comparar (PEDRAS, 2000). As imagens que ilustram as obras de Humboldt costumam a vir acompanhadas de uma transcrição da experiência derivada do contato direto com a natureza: “a paisagem, transcrição exata da imagem visualizada no contato direto junto à natureza, e a paisagem que, embora programada pelo cálculo exato e pontual, vai ser manipulada e reconstruída a fim de atingir uma paisagem ideal” (PEDRAS, 2000, p. 100). Essa prática pode ser notada nas imagens que ilustram os diários de viagem de Graham pela América do Sul, como é o caso da gravura *View from the foot of the Cuesta del Prado*, que ilustra sua viagem ao Chile (Figura 40).



**Figura 40.** GRAHAM, Maria (desenho); FINDEN, Edward (gravura). *View from the foot of the Cuesta del Prado*. 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

A viajante apresenta nos primeiros planos da composição uma vegetação formada por longos cactos que se sobressaem entre árvores e plantas rasteiras. A pálida cadeia montanhosa ao fundo contrasta com uma cena que exhibe uma diversificada vegetação. Uma pequena figura no canto inferior direito da imagem contempla o cenário e reforça a vastidão da paisagem e a monumentalidade dos cactos centralizados na representação. A gravura também mostra um grupo de mercadores descansando no vale, são figuras diminutas que quase não são notadas. A respeito dessa estampa, Graham escreveu seu diário:

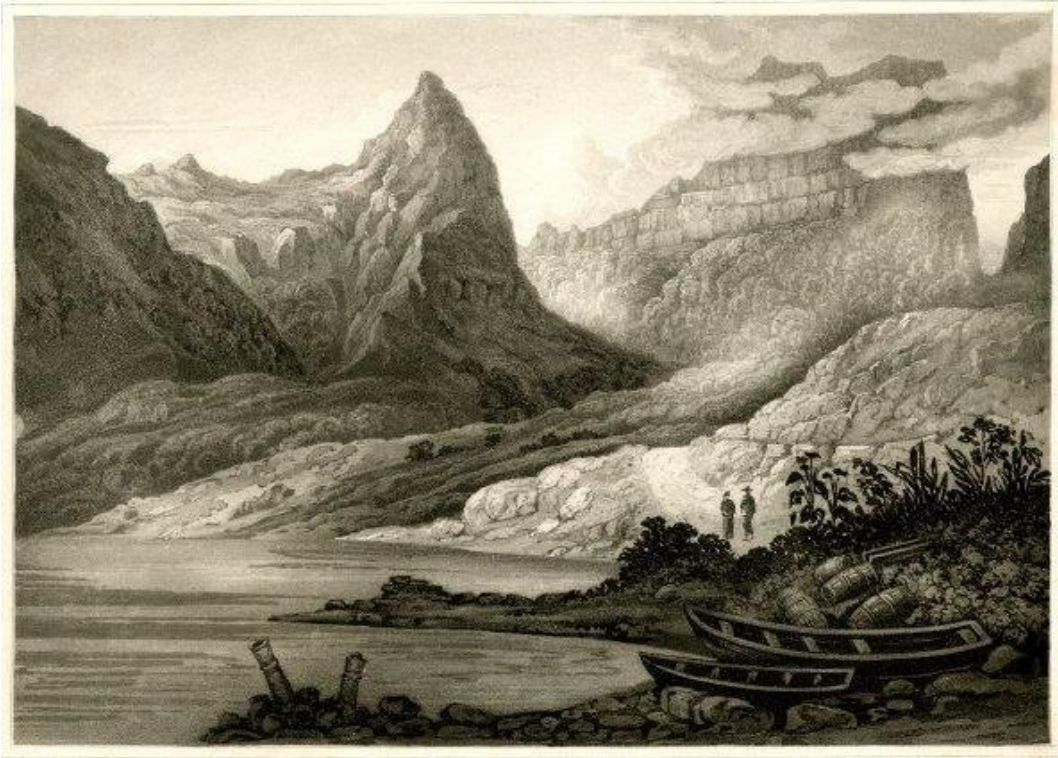
About half a mile from Bustamante we quitted O'Higgins's road, and entered what is here called a monte or thicket of beautiful underwood, and occasionally very large trees. The giant torch-thistle, starting up here and there among the lower shrubs, gave a picturesque peculiarity to the scene. About the centre of the monte, a large clear space presented a pleasing picture: it was the resting place of a string of mules employed in carrying goods across the cordillera; the packages were placed in a circle, two bales together, and in the midst the masters and animals were reposing or eating, as pleased them; and at their little fire, close at hand, two or three of the men were employed in cooking. We soon began to ascend the sharp and rugged mountain, and could not help stopping every now and then to admire the beautiful scene behind us, and to look down into the leafy gulfs at our feet. Here and there the windings of the road were marked by strings of loaded mules on their way to the capital, and the long call of the muleteers resounding from the opposite cliffs harmonised well with the scene. (GRAHAM, 1824b, p. 196)<sup>82</sup>.

Outra estampa do diário de viagem de Graham ao Chile evidencia uma experiência diferente com a paisagem. A estampa de Finden reproduzida na Figura 41, com todos os efeitos que o gravador possa ter acrescentado ao original de Graham, revela uma cena em que os fenômenos da natureza são apresentados a partir de uma perspectiva grandiosa e, até certo ponto, misteriosa. As imponentes montanhas à esquerda, nas quais os efeitos luminosos realçam suas formas irregulares, ao lado de uma cordilheira coberta de nuvens, reforçam a sensação de uma experiência extraordinária da paisagem, efeito incomum na produção visual da viajante. Nos primeiros planos, a vegetação é representada de modo contido e descritivo, semelhante às demais ilustrações do livro (GRAHAM, 1824b).

---

<sup>82</sup> “A cerca de meia milha de Bustamante, nós deixamos a estrada de O’Higgins e entramos no que é chamado aqui de monte, ou matagal de vegetação baixa, e ocasionalmente árvores muito grandes. O cactus gigante, crescendo aqui e ali, entre os arbustos menores, conferia uma peculiaridade pitoresca à cena. No centro do monte, um espaço largo e limpo de vegetação apresentava uma imagem bonita: era o local de descanso de uma fileira de mulas, utilizadas para carregar bens sobre a cordilheira; os pacotes foram dispostos em círculo, aos pares, e no centro os mestres e animais estavam se repousando ou comendo, à vontade; e na sua pequena fogueira, ali perto, dois ou três homens estavam ocupados cozinhando. Nós logo começamos a subir a montanha pontuda e acidentada, não conseguíamos deixar de parar de quando em quando para admirar a bela cena atrás de nós, e olhar para baixo os abismos frondosos aos nossos pés. Aqui e ali as curvas do caminho eram realçadas por fileiras de mulas a caminho da capital, e o longo chamado dos tropeiros ressoando nos penhascos opostos se harmonizavam bem com a cena” (GRAHAM, 1824b, p. 196, tradução nossa).





**Figura 41.** GRAHAM, Maria (desenho); FINDEN, Edward (gravura). *Watering place of Juan Fernández*. Gravura em metal, 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Para a estética de Humboldt, a missão da pintura de paisagem era apresentar a síntese essencial do conhecimento. Seguindo esse preceito, a paisagem contribuiria com o estudo da natureza. A partir disso, a obra do pintor alemão Jakob Philipp Hackert se mostrava aos olhos de Humboldt e de Goethe como uma produção promissora, pois aliava uma caracterização da paisagem, por meio de um exercício descritivo, extraindo da natureza algo de universal:

O que mais fascinava Goethe era a maestria com que o pintor captava os detalhes da natureza, os tipos de árvores, a geografia da paisagem e a atmosfera própria ao local retratado, porém sem ser subserviente ao real, como no caso da pintura de vista de origem nórdica, mas extraindo dessa paisagem, o mais característico e essencial, isto é, nos termos de Goethe, dando-lhe uma forma (MATTOS, 2004, p. 158).

Na interpretação de Mattos (2004), Hackert desenvolvia uma pintura de paisagem com raízes na tradição holandesa do século XVII, aproximação que podia ser notada no modo como o artista representa cada elemento da paisagem a partir da observação acurada. O período em que esse artista alemão esteve na Itália foi muito produtivo. Sua série de pinturas das escavações em Pompéia e de paisagens italianas demonstra essa intenção descritiva sugerida por Mattos (2004). Na obra, *View of the Gulf of Pozzuoli from Solfatara* (Figura 42), de 1793, nota-se um cuidado com a representação das plantas e das árvores. Essa pintura usa a luminosidade para realçar as particularidades dos elementos naturais. Hackert chegou a criar uma classificação dos tipos de árvore para reforçar a diversidade da natureza em sua produção pictórica. Mattos

(2004) aproximou esse método usado pelo pintor com a classificação das tipologias vegetais desenvolvida por Humboldt, procedimentos adotados por alguns naturalistas e artistas que estiveram no Brasil, tais como Carl Friedrich von Martius, Johann Moritz Rugendas e Thomas Ender (1793-1875).



**Figura 42.** HACKERT, Jakob Philipp. *View of the Gulf of Pozzuoli from Solfatara*. Óleo s/tela, 1803. Fonte: The Cleveland Museum of Art, 2019.

Os efeitos luminosos presentes nas paisagens de Hackert, sugerem sua aproximação com a escola de Lorrain. Hackert articula essas duas referências estéticas: de um lado se tem o método descritivo da arte holandesa do século XVII e, de outro, o classicismo de Lorrain. Essas mesmas estéticas foram localizadas por Diener e Costa (2008, p. 77) no discurso de Humboldt: “O naturalista prussiano encontra seus arquétipos de beleza na antiguidade clássica e sua busca de novos rumos para o desenvolvimento das artes se apresenta associado ao historicismo”.

A representação pormenorizada e descritiva aliada ao classicismo pode ser notada nas paisagens de Maria de Graham. Voltando a observar a gravura *View from the foot of the Cuesta del Prado* (Figura 40), ressalta-se o modo como Graham conjugou elementos característicos da vegetação chilena com a formação rochosa dos *Andes* e a representação de uma cena do cotidiano daquele povoado. Mais uma vez, a aproximação com a obra de Humboldt é evidenciada pelo modo como Graham articula, em uma só imagem, diversas informações sobre a localidade. A configuração final dessa ilustração, provavelmente, foi obtida por meio da combinação de diversos esboços da artista, para fornecer uma imagem síntese do conjunto de paisagens que ela efetivamente vivenciou (HUMBOLDT, 1850; GRAHAM, 1824b).

Diener (1997) afirma que o ensino acadêmico na Alemanha, mais do que na Academia Francesa, valorizava o desenho “preciso” como a principal ferramenta para a criação artística. Semelhante à pintura de Hackert e às obras de Graham, Rugendas valorizava a representação meticulosa da natureza. Rugendas esteve no Brasil em dois momentos, entre 1822 e 1825, e vinte anos mais tarde, entre 1845 e 1846. Na primeira das viagens, o artista acompanhou a expedição de Langsdorff, que percorreu diversas regiões do interior do Brasil. É notória a orientação dada por Humboldt à viagem de Rugendas pela América do Sul, acompanhando de perto a produção iconográfica do artista:

A relação do trabalho e amizade que estabeleceu durante estes anos com Humboldt foi ainda fonte de inspiração e apoio. O sábio prussiano promoveu Rugendas com entusiasmo: o contratou para ilustrar seus trabalhos científicos; abriu-lhe caminhos para a publicação da sua obra brasileira; facilitou-lhe numerosos contatos com personalidades da vida parisienses; e em Berlim interveio pessoalmente junto à coroa para que o Estado da Prússia comprasse algumas das suas obras. Humboldt foi o mentor de Rugendas (DIENER, 1997, p. 79).

Para Humboldt, Rugendas deveria se especializar em paisagens e buscar os fenômenos grandiosos para suas pinturas. Para isso, o naturalista recomendou a representação das regiões próximas às Cordilheiras dos Andes, do vulcão Orizaba e das regiões que cercam os rios Orinoco e Amazonas. Rugendas, entretanto, acabou desviando do itinerário sugerido pelo naturalista prussiano e registrou os tipos humanos, tendo se especializado nas ilustrações de costumes e em obras com temática antiescravagista (DIENER, 1997).

Assim como Jean Baptiste Debret, que publicou sua *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, Rugendas, atento ao mercado parisiense, aquecido pela constante demanda por viagens pitorescas, juntou os desenhos feitos em suas viagens pelo Brasil e publicou o livro *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, editado em 1835<sup>83</sup>. Para essa publicação, Rugendas contou com a colaboração de muitos litógrafos que trabalhavam na *Engelmann & Cie*, uma casa editorial especializada nesse tipo de livro (DIENER, 1997). Entre as imagens que fazem parte dessa obra está a gravura *Serra Ouro-Branco* (Figura 43), na qual Rugendas retrata a paisagem a partir de um olhar descritivo, efeito semelhante ao encontrado nas paisagens de Graham. Na gravura de Rugendas, é possível distinguir os diferentes tipos de plantas: desde a vegetação rasteira, os musgos que se espalham pelas pedras, os agaves, os cactos, os coqueiros, as palmeiras e as grandiosas araucárias. Toda essa vegetação é realçada pela aplicação cuidadosa da aquarela. O artista também se preocupa com a topografia da localidade representada, aspecto

---

<sup>83</sup> Para mais informações sobre a obra *Voyage Pittoresque dans le Brésil* ver: DIAS. *Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”*, 2001; LEENHART, Jacques (prefácio), *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

da paisagem que era apreciado por Humboldt e que era uma das preocupações de Graham, haja vista seu trabalho como editora, como se verá adiante.



**Figura 43.** RUGENDAS, Johann Moritz. *Serra Ouro-Branco dans la province de Minas Geraes*, Litografia e aquarela sobre papel, 1827-1834. Fonte: Instituto Moreira Salles, 2019.

As imagens que ilustram a viagem pitoresca se assemelham às dos diários de viagem e ambas se relacionam, em certa medida, com a difusão das expedições científicas. Embora esses dois tipos de publicações tenham suas especificidades, o objetivo é semelhante: um registro metucioso da paisagem e dos costumes, procurando realçar os efeitos pitorescos nessas representações. As viagens pitorescas também seguem os postulados de Humboldt para a documentação das localidades visitadas e contém relatos escritos associados às imagens. Mas em comparação ao status do artista que acompanhava as expedições científicas e mesmo dos que documentavam os diários de viagem, nas viagens pitorescas, o artista se emancipa como autor:

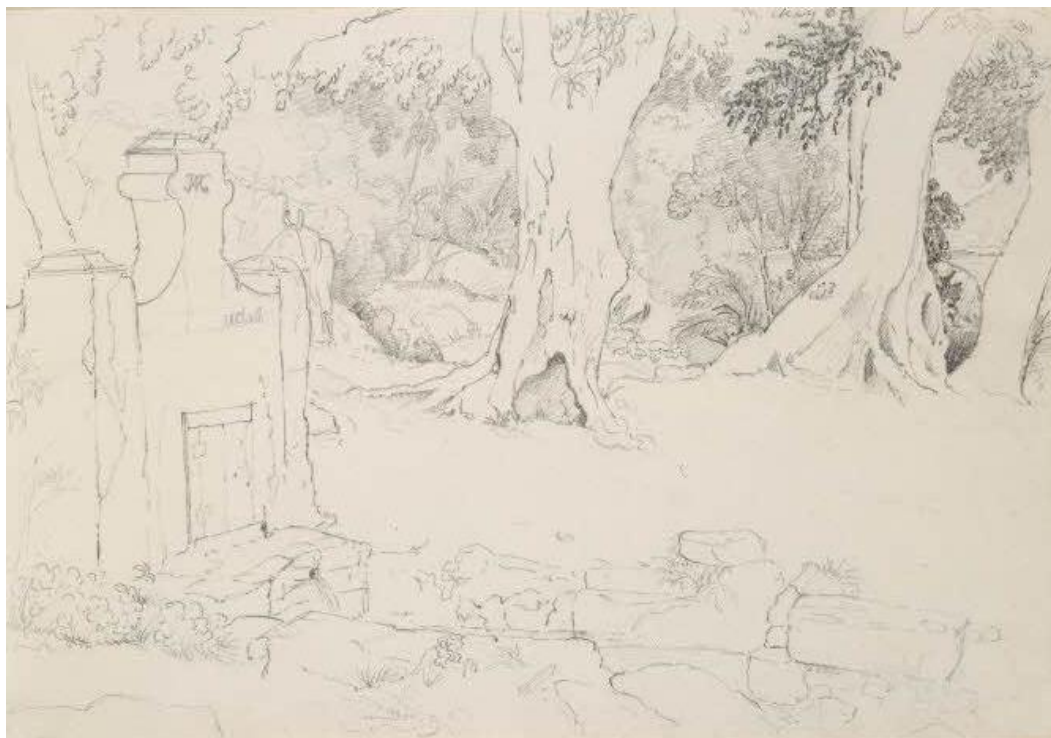
Nas expedições do Século das Luzes os lápis e pincéis eram manejados por ilustradores, documentadores. Cabia a estes a função de levar ao papel as imagens que botânicos, geógrafos, zoólogos e demais cientistas das expedições lhes indicassem. À obra do documentador não se atribuíam um valor por si mesma; era uma complementação, mas essencial, à grande catalogação que os circunavegadores realizavam. Será no início do Oitocentos que este personagem vai se metamorfosear em artista. Mesmo que ainda o encontremos no interior de empresas científicas, mais e mais vão surgindo figuras que solitárias, ou ocasionalmente, em pares, viajam pelo prazer de ver e registrar, a partir de suas próprias motivações. Embora ainda não se soubesse, ali estavam os artistas-viajantes (COSTA; DIENER, 2008, p. 76).

Se, no contexto inglês, o auge da demanda editorial pelos diários de viagem ocorreu entre o final do século XVIII e início do XIX, na França, as viagens pitorescas se estabeleceram nesse mesmo período. A natureza exótica dos trópicos aparecia para ambas as publicações como o tema mais prolífico, tanto pela crescente demanda do público, como pela ênfase dada por Humboldt a essa natureza (COSTA; DIENER, 2008).

Amplamente praticada pelos naturalistas foi a pintura e o desenho ao ar livre. Em diversas passagens dos diários de Graham pela América do Sul, ela menciona a elaboração de esboços de cenas de costumes ou de paisagens que lhe despertavam interesse. Alguns dos desenhos que estão no *British Museum* sugerem essa fatura rápida. São imagens nas quais estão delineadas as linhas gerais e que mostram os locais narrados nos diários da viajante britânica. A maioria desses desenhos não foram usados na ilustração dos diários e formam um conjunto que parece funcionar como um diário visual da viajante. Observando a quantidade vultosa de imagens produzidas por essa artista, guardada nos acervos analisados nesta tese, é evidente que o registro visual da viagem era uma construção paralela à escrita dos diários (THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, 2018).

*Fonte da Saudade* (Figura 44) é um desses desenhos inacabados de Graham, que mostra, em linhas gerais, um chafariz e uma densa mata ao fundo. Alguns elementos do desenho foram mais elaborados; no lugar do traço delimitador presente nas árvores, as folhagens ao fundo receberam um sombreado suave, definindo-as com maior precisão.

Ainda que estejamos diante de um desenho inacabado, seu aspecto geral mostra uma composição, de certa forma, elaborada. Isso sugere, por um lado, um olhar treinado de Graham para a representação da paisagem ao ar livre e, por outro, uma tentativa de controlar aquilo que representava. A prática de desenhar e pintar a partir da natureza remonta a Lorrain, que no século XVII se valia de desenhos, aguadas e óleos para estudar a luminosidade, as vegetações e as topografias das paisagens. Nas últimas décadas do século XVIII, Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) recomendava aos seus alunos a prática de desenhar e pintar a partir da natureza. Pintor de paisagem, Valenciennes também escreveu um tratado no qual estruturou os princípios norteadores de sua obra. No livro, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, publicado em 1808, o autor comenta que, após um extenso treinamento de cópias das pinturas dos grandes mestres paisagistas, era essencial observar a natureza diretamente (RANG, 2007; VALENCIENNES, 1800).



**Figura 44.** GRAHAM, Maria. *Fonte da saudade*. Brown wash with pen and black ink, s/d. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Até mesmo Humboldt em seu livro *Kosmos* afirma que a pintura só é possível com a ajuda de esboços realizados a partir da natureza. Seguindo essas premissas, Rugendas desenhou e pintou ao ar livre e desenvolveu sua prática de esboçar a óleo durante sua viagem pelo México. Esses estudos de Rugendas apresentam um traço livre, e os contornos são mais amenos se comparados às obras acabadas. Mas, como assinala Diener (1997, p. 106), “Rugendas é um artista viajante, tem vocação de ilustrador e por isso sempre retorna ao desenho descritivo, cheio de detalhes e complementos”. Tal interpretação pode ser aplicada aos desenhos de Maria Graham conservados no *BM*, pois, assim como Rugendas, ela costumava acrescentar pormenores da vegetação e delinear com “precisão” certas características relevantes para a documentação das espécies.

Apesar de a obra de Rugendas ter se constituído a partir da observação da natureza e segundo esboços produzidos *in loco* durante suas viagens pela América Latina, alguns críticos do período, que procuravam na obra do artista uma documentação confiável da flora e da fauna do Brasil, identificaram elementos fantasiosos, além de animais e plantas não condizentes com o bioma de certas localidades. Isso se deu, em certa medida, pela falta de acabamento dos esboços feitos em campo que o artista entregou para a editora *Engelmann & Co.* para a ilustração da *Viagem Pitoresca*<sup>84</sup>:

---

<sup>84</sup> Este aspecto da obra de Rugendas será desenvolvido no Capítulo 4.

Para Martius que, na qualidade de botânico, havia percorrido o interior do Brasil ao lado do zoólogo Spix, tais aberrações deveriam parecer injustificáveis na obra de um artista que havia sido ilustrador de uma expedição científica. [...] Noutros comentários, a questão gira em torno da veracidade das cenas representadas. Esses naturalistas esperavam encontrar nas páginas do *Viagem Pitoresca* informações visuais que pudessem contribuir para o desenvolvimento da ciência, para o conhecimento dos lugares distantes, para o desvendamento dos povos que ali habitavam, enfim, buscavam dados documentais sobre essas terras, para eles, ainda quase desconhecidas (COSTA; DIENER, 2012, p. 65).

Além disso, é necessário ressaltar que as estampas do livro de Rugendas foram confeccionadas por, pelo menos, vinte litógrafos<sup>85</sup>. Fato que, certamente contribuiu com a qualidade irregular das estampas observada por críticas como as do botânico alemão Martius<sup>86</sup>.

Ao se comparar o livro de Maria Graham com os de outros artistas viajantes que estiveram no Brasil, nota-se a ausência de representações de florestas com mata fechada, semelhante às encontradas nos álbuns pitorescos de Rugendas e de Debret ou nos atlas de Spix e Martius. As ilustrações selecionadas para o diário da viajante britânica, bem como os registros produzidos em campo, evidenciam um interesse por imagens de vistas distanciadas da paisagem ou de certas árvores selecionadas pela relevância para a botânica ou por terem sido citadas na literatura difundida no período.

De qualquer forma, há desenhos da viajante no *BM* que trazem representações de matas tropicais, por vezes destacando alguma espécie particular, como as imagens que serão discutidas mais à frente (Figuras 46 e 51). O desenho *Astrocanyum gynacanthum*, *Bactris pertinata*, *Bactris hinta* de Martius, usado para ilustrar a obra *Genera et species plantarum*, pode contribuir para elucidar alguns pontos a serem discutidos na obra de Graham (Figura 45). A obra do botânico alemão traz uma mata densa com destaque para três espécies de palmeiras, das quais se deriva o título da obra. Caso se observe o desenho de Martius com atenção, é possível identificar as três palmeiras mencionadas pelo botânico entre copas volumosas das árvores, plantas rasteiras e animais. De fato, a publicação de Martius é dedicada às palmeiras do Brasil, espécies massivamente representadas por artistas viajantes do século XIX. Aqui, é preciso pontuar que, na litografia que ilustra o livro de Martius, as palmeiras estão mais evidentes do que no desenho. A estampa colorida à mão apresenta jogos de luz que sinalizam com maior precisão as três espécies de palmeiras.

---

<sup>85</sup> Os artistas gravadores que participaram da produção das ilustrações da *Viagem Pitoresca* de Rugendas foram: Vitor-Jean Vicente Adam (1801-1866), Jean-Baptiste Arnout (1788-1865), Richard Parkes Bonington (1801-1828), Adolphe Boyot (?), Laurent Deroi (1797-1886), Jean Jacottet (1806-1843), Alexis Victor Joly (1798-1874), Louis Lebornè (1796-1865), Vincent Lecamus (?), Eugène Lepoitevin (?), Nicolas-Eustache Maurin (1799-1850), Alexandre Jules Monthelie (1804-?), J.M. Rugendas, Léon Sebastier (?-1887), Vincent Viard (?), Pierre Roch Vigner (1789-1872), Jules Louis Frédéric Villeneuve (1796-1842), E. Wattier (?) e Zwiger (?) (COSTA; DIENER, 2012).

<sup>86</sup> A relação entre o desenho e a obra ilustrada será desenvolvida no item 2.5 deste Capítulo.



**Figura 45.** MARTIUS, C. F. P. von. *Astrocanyum gynacanthum*, *Bactris pertinata*, *Bactris hinta*. Desenho, 1830. Fonte: Coleção Brasileira Itaú, 2020.

Martius retrata a floresta tropical como um espaço atraente aos olhares do público europeu, que apreciava a diversidade e a grandiosidade do mundo natural. O artista destaca diferentes espécies de plantas e de animais, além de acrescentar a escala humana por meio da figura do índio, que dá ao observador a noção das dimensões dos elementos representados. Outro aspecto a ser destacado na obra é a noção da floresta como um local perigoso, haja vista as imensas serpentes, uma das quais envolve o largo tronco de uma árvore e outra rasteja entre as folhagens rentes ao chão.

A perspectiva adotada por Maria Graham para representação de espécies na natureza é diferente da utilizada por Martius. Embora entre as obras da viajante britânica seja possível identificar a diversidade do mundo natural, ela não recorre, usualmente, aos efeitos de monumentalidade e de periculosidade das matas tropicais do Brasil.



As produções visuais e escritas de Maria Graham sobre o Brasil geralmente se referiam a um repertório visual que pode ser associado ao pitoresco e à estética arcadista. Porém, as descrições das florestas dos trópicos feitas por viajantes podiam evocar outros sentidos, para além da sugestão de imagens. As descrições feitas por Spix e Martius sugerem a diversidade das floras e faunas do Brasil a partir da sonoridade da natureza tropical:

O tucano dá estalos com o seu grosso bico oco, lá em cima no extremo dos galhos, e chama chuva com suas altas notas queixosas [...] Milhares de vagalumes começam então, com fogos fátuos, a luzir aqui e ali, esvoaçam como fantasmas os morcegos sugadores de sangue, na profunda escuridão da noite tropical (SPIX; MARTIUS, 1981, p. 58).

Ressoam aqui, na mais alvoroçada celeuma grasnada, chiados e gorjeios sem fim dos mais diversos gêneros de aves, e, quanto mais observávamos o raro espetáculo, em que os animais, com a nata independência e vivacidade, sozinhos representavam os papéis no espetáculo da natureza, tanto menos vontade sentíamos de perturbar, com mortíferos tiros, aquele cenário pacífico da natureza (SPIX; MARTIUS, 1981, p. 88).

Analisando o conjunto de paisagens de Maria Graham, é recorrente a representação de árvores. Duas delas ilustram seu diário de viagem ao Brasil: a Gameleira, retratada na ilustração *Tree in a Garden at Bahia* (Figura 51), e a *Dragon Tree* (Figura 46). A ilustração da *Dragon Tree* retrata uma árvore conhecida na Europa e que era frequentemente citada por viajantes. Graham trata de outras referências visuais e literárias para a descrição e o registro visual dessa árvore milenar. O modo de representação da *Dragon Tree* contribui com a discussão de questões referentes à documentação científica do período e com a aproximação da viajante britânica com os escritos de Humboldt<sup>87</sup>.

Em um dos relatos sobre a Ilha Tenerife, Graham falou sobre a *Dragon-tree*, um espécime do Jardim de Don Juan Domingo de Franchi e que os naturalistas diziam ter por volta de seis mil anos. Foi essa mesma árvore que Humboldt tornou célebre em seu escrito *Ansichten der Natur*. Essa planta, mesmo antes de Humboldt a mencionar, já era conhecida pelos Europeus desde a Renascença e fascinava os viajantes tanto pela longevidade quanto pela monumentalidade (SOUZA, 2018, p. 108).

Essa árvore era aclamada na Europa pela longevidade e monumentalidade e foi registrada em Tenerife, uma das ilhas onde o navio *Doris* aportou. A ilustração da *Dragon Tree* traz o espécime ocupando o centro da composição e em segundo plano aparece o Pico do Tenerife, formação geológica que abriga um dos vulcões dessa Ilha. Acompanham essa grandiosa árvore plantas rasteiras, arbustos e outras árvores com copas cheias.

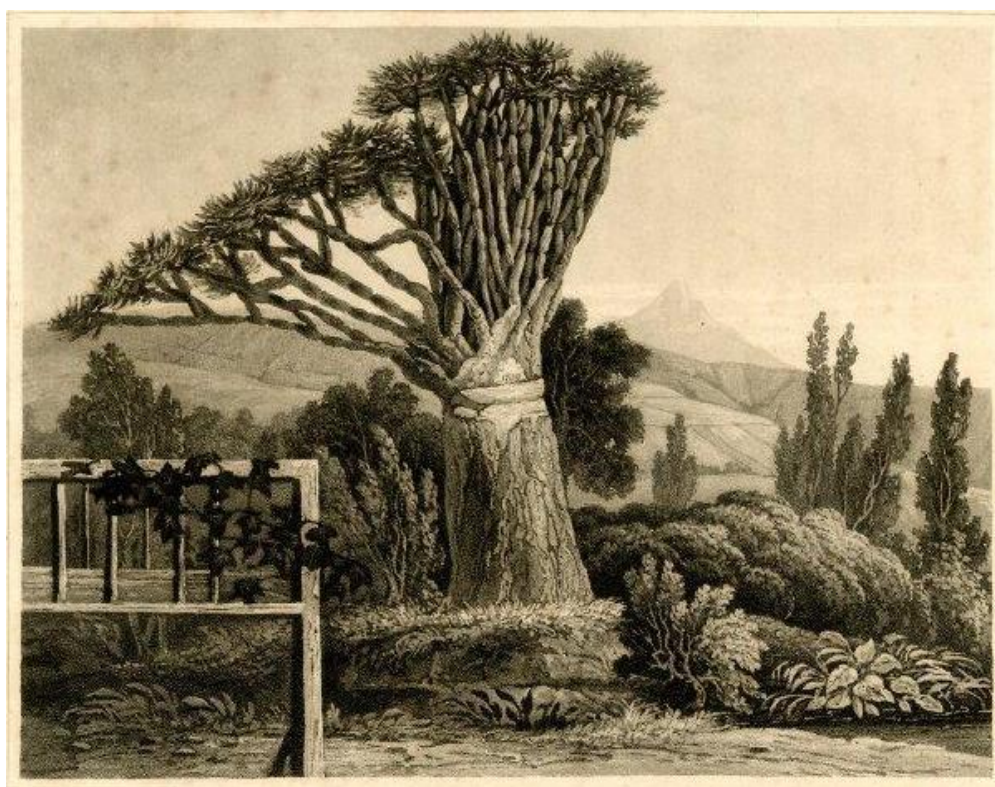
Maria Graham, durante sua passagem por Tenerife, citou constantemente Humboldt enquanto contemplava a paisagem e a vegetação do local. O naturalista prussiano foi também citado como uma referência direta para a ilustração da *Dragon Tree*, pois ele havia tratado em

---

<sup>87</sup> Para mais informações sobre a ilustração da *Dragon Tree*, ver: SOUZA, 2018.

seu livro *Quadros da Natureza* do aclamado vegetal de Tenerife. Além do que está registrado no diário de viagem, há uma carta de Graham enviada à John Murray II que menciona o viajante prussiano e faz referência à perda de parte da copa da árvore, que havia sucumbido após uma forte tempestade em 1818.

I did intended to begin by mentioning various things concerning Madeira & Teneriff & with regard to the latter to have called on you to condol with the Baron Humbolt on the melancholy fall of at least half the head of the stupendous dragon tree wich he has done his best to make immortal. Well he was a wonderfull traveller and wonderfully gifted and qualified, but his eyes were too fine and philosophical to me (LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Pernambuco, 23 Sept. 1821)<sup>88</sup>.



**Figura 46.** GRAHAM, Maria (desenho); FINDEN, Edward (gravura). *Dragon Tree & Peak of Teneriffe*. Gravura em metal, 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

No *Journal of a residence in India*, enquanto seguia de Bombay para Sion, Graham descreve e ilustra a *Bannian Tree*, uma árvore sagrada para os hindus que normalmente ficava próxima aos templos. A ilustração da *Banyan Tree* traz duas grandes árvores em primeiro plano, com suas características raízes aéreas que se espalham e, ao fundo, uma paisagem onde se nota

---

<sup>88</sup> “Eu queria começar mencionando várias coisas sobre Madeira e Tenerife, e a respeito dessa última, me dirigir a você para me condoer com o Barão Humbolt pela melancólica queda de pelo menos metade da cabeça do estupendo dragoeiro, que ele fez o seu melhor para tornar imortal. Bem, ele era um poderoso viajante e maravilhosamente dotado e qualificado, mas seus olhos eram muito perspicazes e filosóficos para mim” (CARTA DE MARIA GRAHAM PARA JOHN MURRAY, Pernambuco, 23 set. 1821, tradução nossa).

uma construção típica da arquitetura indiana e um grupo que reverencia uma estátua. Em uma das árvores, foi esculpida a figura do deus *Ganesh*, para indicar a associação da espécie com um ritual sagrado (Figuras 47 e 48). Com essa ilustração da *Banyan Tree*, Graham reúne as características morfológicas da árvore, que a distinguiu das demais, e as informações sobre um ritual praticado pelos indianos. Assim, por meio de uma imagem, ela apresenta dados sobre as plantas, relatos de costumes e enfatiza o ato de viajar:

The banian is sacred and is usually to be found near the Pagodas as the Europeans call the Hindoo temples. I have seen the natives walk round it in token of respect with their hands joined and their eyes fixed on the ground they also sprinkle it with red and yellow dust and strew flowers before it and it is common to see at its root stones sculptured with the figures of some of the minor Hindoo gods (GRAHAM, 1813, p. 7)<sup>89</sup>.



**Figura 47.** GRAHAM, Maria. *Banyan Tree*. Pen and black ink, s/d. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

---

<sup>89</sup> “A figueira é sagrada e é usualmente encontrada perto de Pagodes, como os europeus chamam os templos hindus. Eu vi os nativos caminhar ao seu redor em sinal de respeito, com suas mãos juntas e seus olhos fixos no chão, eles também a polvilham com pó vermelho e amarelo e espalham flores diante dela e é comum ver, em suas raízes, rochas esculpidas com figuras de alguns deuses hindus menores” (GRAHAM, 1813, p. 7, tradução nossa).



**Figura 48.** GRAHAM, Maria. *Part of a Banian Tree*. Pen and brown ink with brown wash, 1809. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Sobre a representação das árvores no século XIX, o pintor Edward Kennion<sup>90</sup> escreveu o livro *An Essay on trees in landscapes*, onde sistematizou métodos e estratégias pictóricas para retratar diferentes tipos de árvores na paisagem. Para Kennion, era essencial que artistas se ocupassem em distinguir as árvores umas das outras em suas obras e isso requeria estudos minuciosos das espécies:

Every species of tree has a character of its own, which is clearly preserved through all the infinite variety of forms to which the individuals are subject. This distinct character also exhibits a very remarkable variety in itself, according to the several stages growth: the vigour of a full grown tree displays a general cast and appearance very different from that of its youth, and the decline of old age has a fashion of its own, greatly varying from them both. Further varieties are

<sup>90</sup> O mesmo artista que trabalhou com Luke Howard na ilustração das nuvens.

observable arising from situation such; as in woods, clumps or standing single either in exposed or sheltered places (KENNION, 1815, p. 6)<sup>91</sup>.

Para Kennion, as árvores eram os principais elementos da paisagem, e por isso era necessário sistematizar métodos para seu registro. O autor apresenta uma série de instruções para a representação de árvores como o carvalho, o teixo, o olmo, o freixo, o cedro, entre outras espécies. Os primeiros passos consistiam em observar o aspecto individual das folhas, depois, o arranjo das folhas no galho e, em seguida, o efeito visual das folhas na formação da copa da árvore. Em um segundo momento, passava-se ao estudo dos troncos e como a copa da árvore se ajustava a ele. Essa sistematização feita por Kennion se aproxima das tipologias de plantas desenvolvida por Humboldt, para o qual existiam ao menos dezesseis configurações de plantas. Humboldt lembra que esse número tendia a aumentar com o conhecimento proporcionado pelas viagens, pois ainda havia vegetações desconhecidas. Em sentido semelhante, Lineu desenvolveu um esquema em que apresentava as formas essenciais das folhas com o objetivo de auxiliar a representação visual e o reconhecimento das espécies (KENNION, 1815; HUMBOLDT, 1850; DASTON; GALISON, 2007).

Nesse mesmo sentido, a obra *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees* publicada em 1786, de Alexander Cozens (1717-1786)<sup>92</sup>, apresenta esquemas gráficos para auxiliar a representação de diferentes espécies de árvores da flora europeia. Modelos presentes em manuais como os de Cozens forneciam repertórios técnicos baseados na diversidade das formas da natureza para composição da paisagem. Eram modos de se produzir imagens pitorescas por meio da riqueza visual proporcionada pelos detalhes e pelas variedades das formas (COZENS, 1786; GOMBRICH, 1986). Artistas viajantes como Maria Graham adaptavam esses modelos para a representação das matas tropicais do Brasil.

O caráter descritivo das paisagens de Maria Graham pode ser relacionado com a ordenação da natureza presente nos discursos de Kennion, Cozens, Humboldt e Lineu. Além disso, essa sistematização das vegetações buscava contribuir com a representação da diversidade da natureza na produção artística.

---

<sup>91</sup> “Cada espécie de árvore tem seu próprio caráter, que é claramente preservado pela infinita variedade de formas às quais os indivíduos estão sujeitos. Esse caráter distinto também exhibe uma notável variedade, em si, de acordo com os vários estágios de crescimento: o vigor de uma árvore completamente crescida mostra uma aparência e feição muito diferentes daquelas de sua juventude, e o declínio da idade avançada tem uma maneira própria, variando bastante em relação às duas. Outras variedades são observáveis a partir de situações tais como, nas florestas, aglomerados ou solitárias, tanto em locais expostos ou abrigados” (KENNION, 1815, p. 6, tradução nossa).

<sup>92</sup> Alexander Cozens escreveu outros manuais para a representação da natureza e da figura humana. Os livros mais conhecidos do artista são os que mostram técnicas de se desenhar paisagens a partir de manchas de tinta: *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips*, de 1759, e *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, editado em 1785-6 (CRAMER, 1997; GOMBRICH, 1986).

## 2.4 Maria Graham como editora e o processo de produção das imagens dos livros de viagem

Para Maria Graham, as representações escrita e visual da paisagem constituíam formas de estudar a natureza, por isso era necessário acompanhar de perto a produção das gravuras que ilustravam seus livros e conhecer os principais estudos publicados a respeito daquilo que se queria retratar. O trabalho de Graham como editora evidencia parte do método de produção dos seus diários de viagem. Ela foi encarregada por John Murray II para editar as notações da viagem comandada pelo Capitão Lord Byron (1789-1868)<sup>93</sup> às Ilhas Sandwich. O livro resultante desse empreendimento foi o *Voyage of HMS Blonde to the Sandwich Islands*, publicado em 1826, com autoria atribuída à Maria Graham, Andrew Bloxam (1798-1877) e ao Capitão Lord Byron. Graham não participou dessa viagem, seu trabalho consistiu em produzir um texto a partir do que foi relatado pelo naturalista Andrew Bloxam e selecionar as ilustrações feitas pelo artista Robert Dampier (1799-1874), tal como analisa Thompson (2015, p. 53):

Graham probably centred on the depiction of the main crater of Kiluaea, this being the most scientifically interesting of Dampier's images. Dissatisfied with Dampier's prospect-view of the crater, Graham organised the drawing up of a plan, and insisted to Murray that this should be included as a more informative visual tool, a decision later applauded by one reviewer. Understanding the phenomena observed on Kiluaea also required reading in recent scholarly literature on volcanoes<sup>94</sup>.

A insatisfação de Graham com um dos desenhos de Dampier se deu pela falta de apuro científico do artista, isto é, ela entendia que as ilustrações dos diários de viagem deveriam contribuir com o estudo dos fenômenos naturais tanto para o público leigo quanto para os naturalistas. Assim, a imagem do prospecto do vulcão *Kiluaea* deveria usar recursos esquemáticos, tais como demarcação das estruturas geológicas que cercam o vulcão ou realçar certas vegetações para fornecer uma versão sintética do vulcão (Figura 49) (THOMPSON, 2015; BLOXAM; BYRON; GRAHAM, 1826).

---

<sup>93</sup> Primo do aclamado poeta romântico Lord Byron (1788-1824).

<sup>94</sup> "Graham provavelmente focou-se na representação da cratera principal do Kiluaea, sendo essa a imagem mais cientificamente interessante de Dampier. Insatisfeita com o prospecto de Dampier da cratera, Graham organizou o esboço de uma planta e insistiu com Murray para que ela fosse incluída, como uma ferramenta visual mais informativa, uma decisão que depois seria aplaudida por um crítico. Entender o fenômeno observado no Kiluaea também requeria ler literatura acadêmica recente sobre vulcões" (THOMPSON, 2015, p. 53, tradução nossa).



**Figura 49.** DAMPIER, Robert (desenho); FINDEN, Edward (gravura). *Paley volcano*. 1826. Fonte: [https://www.auctionzip.com/auction-lot/Byron-s-Voyage-of-HMS-Blonde-to-Sandwich-Islands\\_7224105AA3](https://www.auctionzip.com/auction-lot/Byron-s-Voyage-of-HMS-Blonde-to-Sandwich-Islands_7224105AA3). Acesso em: 28 jun. 2020.

Essa crítica de Graham aos desenhos de Dampier reforça que a representação da natureza destinada à ilustração dos livros de viagem estava associada à difusão do conhecimento, conseqüentemente, viajantes deveriam dominar um vasto repertório intelectual. Embora seja clara a predileção de Graham pela botânica, dada a prevalência desse tema em sua produção artística, ela estendia seu interesse a outras áreas. Em suas viagens, Graham coletou um diversificado acervo com elementos da flora, da fauna e de mineralogia. Alguns desses objetos foram enviados a outros naturalistas, caso da coleção de ilustrações botânicas do *Royal Botanic Gardens*, outros foram doados pela viajante para o acervo do *British Museum*. O cruzamento desse vasto conhecimento em história natural foi essencial para Graham editar os escritos de Bloxam. Durante esse trabalho, a viajante britânica enfrentou muitas dificuldades para acessar o acervo proveniente da viagem, contratempo relatado nas cartas trocadas com John Murray II. Graham mencionou as observações incipientes e a escrita caótica de Bloxam. Por esse motivo muitos trechos foram reformulados. Nessas reescritas, ela procurava manter as informações essenciais e acrescentar detalhes retirados de outras fontes literárias (HAGGLUND, 2011; THOMPSON, 2015).

Do mesmo modo como Graham conduziu a edição da viagem às Ilhas Sandwich, provavelmente, ela também coordenou de perto o processo de construção das imagens que ilustraram seus livros de viagem. Isso pode ser comprovado quando se observa os desenhos de Graham e as gravuras produzidas a partir deles, material derivado do acervo do *BM*. Como nota Daston e Galison (2007), a partir da segunda metade do século XVII, a parceria entre

naturalistas e ilustradores contribuiu com a promoção da imagem como um método confiável para o estudo da natureza. Evidentemente, essa credibilidade dependia de muitos fatores associados ao processo de produção das imagens, desde a tomada do desenho a partir da natureza até a confecção das gravuras para os livros.

Um caso emblemático da interação entre arte e os estudos dos fenômenos da natureza pode ser identificado nos trabalhos de Luke Howard (1772-1864), que desenvolveu um método para a classificação das nuvens. Jardine (2014) nota diferenças significativas entre os esboços feitos por Luke Howard e as gravuras que ilustram seus livros: “Uma das limitações da calcogravura é que o claro-escuro se consegue pela hachura, então a grande sutileza do original, em aquarela, torna-se um delineamento um tanto cru da gravura” (JARDINE, 2014, p. 6, tradução nossa).

Esse método, que tornou Howard célebre como pioneiro da meteorologia, se valia da colaboração entre as notações científicas e a observação acurada para a produção das estampas para o livro *Essay of modification of clouds*, editado em 1803. O caso de Luke Howard interessa à análise da obra de Graham porque alia os estudos da natureza à estética do romantismo britânico a partir de um olhar ordenador para a composição de paisagens. O trabalho de Howard evidencia também aspectos do processo de “tradução” do desenho para a gravura nas publicações que visavam atender ao público formado por especialistas em história natural (JARDINE, 2014).

Howard se valia de registros rápidos para captar as diversas formas das nuvens, um tipo de fenômeno essencialmente fugidio<sup>95</sup>. Frente às particularidades das técnicas de gravação, que procuravam “traduzir” a linguagem da aquarela e do desenho, muitos detalhes presentes nos esboços de Howard foram omitidos ou modificados. De um modo geral, o processo de gravação dos desenhos de Graham ocorreu de maneira distinta. Se comparados às estampas feitas por Finden, que ilustram os livros de viagem de Graham pela América do Sul, poucos elementos dos desenhos originais foram mudados (JARDINE, 2014).

Os desenhos que estão no *BM* revelam que a estrutura da composição e os demais elementos já haviam sido delineados pela viajante. Comparando o desenho preparatório com a ilustração *View of the Corcovado*, a semelhança é evidente. Essas imagens possuem o mesmo enquadramento e os elementos da natureza presentes nos desenhos correspondem, de um modo geral, aos da gravura. Algumas diferenças podem ser notadas no modo como Finden trabalhou

---

<sup>95</sup> John Constable possui uma série de estudos de nuvens tomadas do natural e algumas cópias dos desenhos esquemáticos fornecidos por Cozens em seu livro *A New Method for Assisting the Invention in the Composition of Landscape* (GOMBRICH, 1986).



as tonalidades da mata e das nuvens. O gravador acrescentou uma iluminação criando uma atmosfera ao desenho de Graham (Figura 50).

Considerando o nível de acabamento, é possível que o desenho *From the Corcovado* já tenha sido uma elaboração feita por Graham a partir de outros esboços. Ao observar as gravuras e vinhetas que estampam seus diários de viagem, percebemos que algumas imagens foram compostas a partir da junção de dois ou mais desenhos respeitando a ideia original dos esboços da artista viajante. Isso mostra que a ideia da ilustração era dada por Graham, e que, geralmente, ela conduzia o trabalho dos gravadores tal como os naturalistas guiavam o trabalho dos artistas.

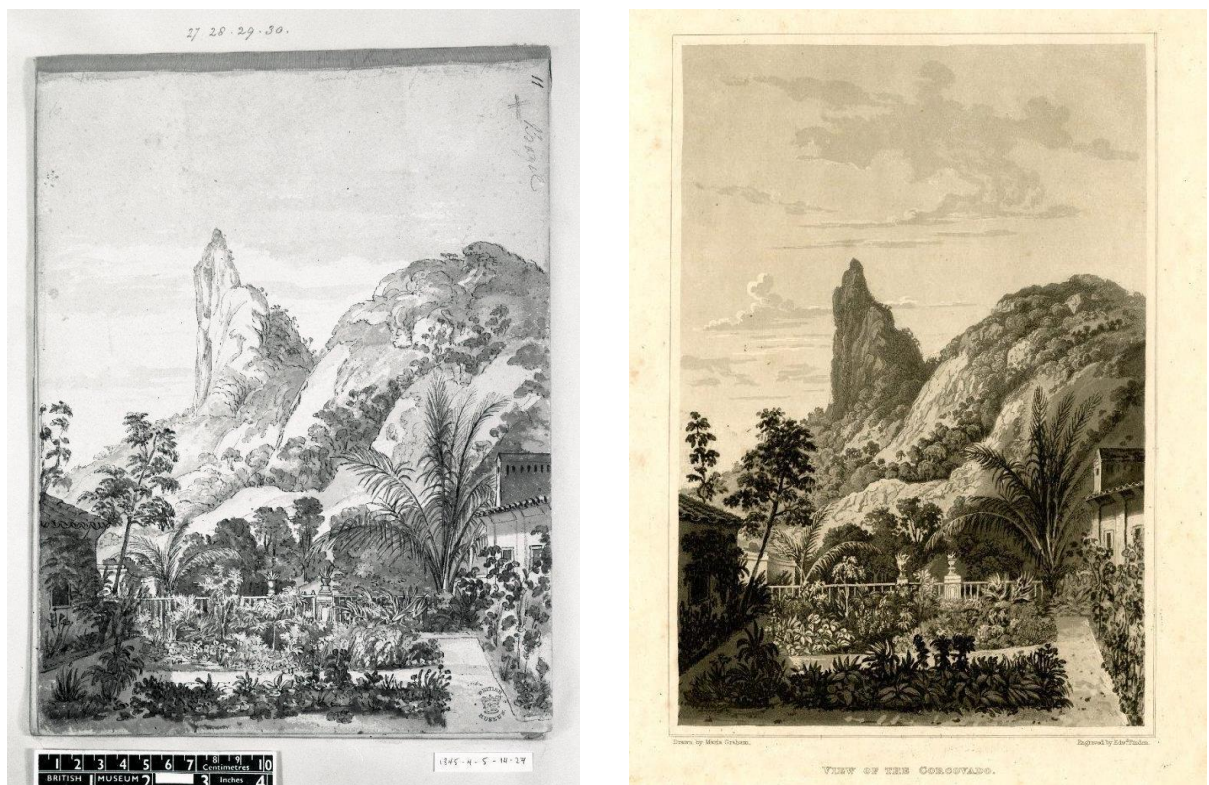
Entretanto, alguns detalhes presentes nos desenhos de Graham são pouco visíveis nas gravuras de Finden. Colocando lado a lado a gravura e o desenho da Gameleira, árvore nativa do Brasil que foi registrada por Graham enquanto ela esteve na Bahia, algumas diferenças podem ser notadas. Conhecida por ser uma planta que cresce sobre outra sufocando-a até a morte, a Gameleira possui um tronco sinuoso, repleto de reentrâncias que abrigam insetos e pequenas plantas parasitas. No desenho de Graham, esses detalhes do tronco são mais evidentes, enquanto na estampa de Finden, o tronco é trabalhado por meio de contrastes, e não se nota grande parte das reentrâncias e das plantas que crescem sobre ele (Figura 51). Como essas propriedades do tronco da Gameleira não são meramente circunstanciais, mas caracterizam a espécie, era de se esperar ou desejar que tais características estivessem representadas na estampa. Como a literatura de viagem abrangia os conhecimentos de história natural e constituía uma produção que interessava tanto o público dileitante quanto aqueles que tinham interesse econômico, científico, etnográfico ou filosófico, a representação visual pretendia ser uma ferramenta útil para esses propósitos (THOMPSON, 2015).

O processo que envolve a produção/manufatura das imagens nos diários de viagens foi tratado por Martins (2001), quando a autora discorre sobre a aquarela *Slave market at Rio*:

Earle, amigo de Maria Graham, vivera no Rio durante aproximadamente quatro anos, tempo bastante para familiarizar-se com a sofisticada hierarquia social e racial que existia entre os senhores de escravo, traficantes, africanos recém-chegados e seus descendentes. Os matizes de sua aquarela revelam sensibilidade do artista para com as diferentes constituições. Earle tirou partido também de seu sarcasmo para realçar o grotesco da cena, aparente na figura bufa do negociante. Por outro lado, os escravos à venda portam expressões lânguidas e melancólicas (MARTINS, 2001, p. 63).

Na leitura de Martins (2001) a cena retratada por Earle em sua aquarela traz elementos da hierarquia escravagista estabelecida no Brasil da primeira metade do século XIX. Contudo, a autora salienta que “ao examinarmos a gravura, entretanto, a história é outra [...] Os sutis matizes de Earle foram apagados”. Isso porque no processo de gravação as expressões dos representados foram atenuadas.

De modo semelhante ao naturalista que acompanhava de perto o registro visual da natureza feito por artistas, o processo de gravação das imagens requeria um rigor para a confecção da estampa. As cartas trocadas com Murray II mostram que a viajante acompanhou o processo de gravação das imagens dos seus livros sobre o Brasil e o Chile, embora ainda não conheçamos até que ponto ela tenha interferido na produção das estampas. Um acompanhamento ativo das imagens gravadas foi documentado durante o trabalho de Graham como editora. As cartas escritas em 1826 se ocupam, majoritariamente, com o processo de edição da obra de Bloxam, e a produção das gravuras é uma das preocupações citadas por Graham, como será discutido no Capítulo 4.



**Figura 50.** GRAHAM, Maria (esquerda). *From the Corcovado*. Pen and black ink, 1824. FINDEN, Edward (direita). *View of the Corcovado*. Gravura em metal, 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.



**Figura 51.** GRAHAM, Maria (esquerda), *Tree in a Garden at Bahia*. Pen and black ink, 1824. FINDEN, Edward (direita), *Tree in a Garden at Bahia*. Gravura em metal, 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Idealmente, os livros ilustrados editados na primeira metade do século XIX associados à história natural, eram supervisionados pelos naturalistas ou mesmo pelos artistas viajantes que haviam produzido os esboços em campo. No entanto, nem sempre acontecia dessa forma. Rugendas, por exemplo, acompanhou uma pequena parte da produção das estampas do seu livro *Viagem Pitoresca*, como dissemos anteriormente. O complexo sistema artesanal envolvido na produção das ilustrações de grandes edições, como as dos álbuns pitorescos, contava com profissionais, muitos dos quais renomados<sup>96</sup>, que geralmente trabalhavam em equipe. Uma mesma estampa poderia ser realizada por dois ou mais artistas. Em alguns casos, a gravação da matriz da gravura era dividida entre os que ficariam responsáveis pelas figuras humanas e os que se dedicariam aos elementos de folhagens e da fauna (DIENER, COSTA, 2012).

Se a finalidade dessas imagens que ilustram os livros de viagem era instruir os leitores, os detalhes descritivos eram essenciais, e a gravura, meio pelo qual as ilustrações circulavam, deveria reproduzir essas características. Em muitos casos, os naturalistas se queixaram da falta de correspondência entre gravura e desenho. Havia, por parte do público, um interesse por

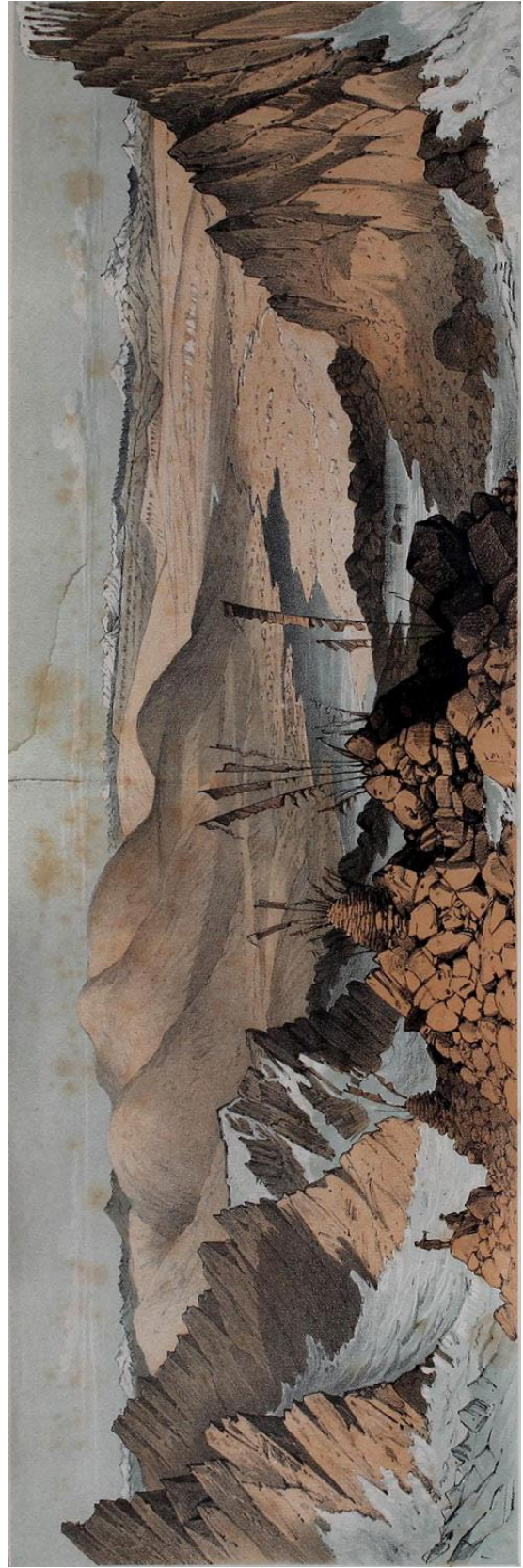
---

<sup>96</sup> O artista Richard Parkes Bonington, responsável pela gravação de três litografias do livro *Viagem Pitoresca* de Rugendas, formou-se no ateliê do pintor Antoine-Jean Gros (1771-1835) e foi um dos grandes destaques do Salão de Artes de Paris de 1824, recendo uma medalha de ouro. Bonington é considerado como um dos mais destacados artistas a participar da ilustração da obra de Rugendas (COSTA; DIENER, 2012; THE NATIONAL GALLERY, *Richard Parkes Bonington*, 2020).

imagens com grandes contrastes e por cenas grandiosas (BELL, KEIGHREN; WHITERS, 2011).

Assim, frente à demanda por imagens mais atrativas, a precisão poderia ser relegada a segundo plano. Correspondências trocadas entre John Murray II e Joseph Dalton Hooker (1817-1911) mostram as discussões entre editores e naturalistas sobre a configuração das imagens nas publicações. Durante o processo de preparação das estampas que ilustrariam o livro *Himalaya Journals*, editado em 1854, Joseph Hooker destacou a falta de fidelidade e o exagero de certas formas presentes nas gravuras que destoavam dos seus desenhos preparatórios. Um dos desenhos de Joseph Hooker contém os elementos estruturais da litografia *Tibet and Cholamoo lake*, uma das pranchas do diário de viagem ao Himalaia. Porém, a estampa colorida apresenta maiores contrastes, caso se observe atentamente o formato das rochas e os sombreamentos que acentuam os planos da composição (Figura 52) (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011).

Da mesma forma, os esboços de Howard transmitem com maior clareza seus estudos das nuvens se comparados às gravuras. Interessa pontuar que a relação entre esboços e gravuras evidencia a cooperação entre os diversos profissionais envolvidos na produção das imagens que estampam as publicações ligadas à divulgação científica. Howard contou com a ajuda do artista Edward Kennion na elaboração de paisagens compostas a partir dos estudos das nuvens. Enquanto Howard se ocupava com as nuvens, desenhando-as na parte superior do papel, Kennion finalizava com uma paisagem para realçar o fenômeno estudado. Diferente de Joseph Hooker, alguns desenhos de Howard buscavam o efeito sublime da paisagem, enquanto nos desenhos de Kennion as referências ao belo e ao pitoresco prevaleciam, como observa Jardine (2014, p. 11, tradução nossa): “Enquanto Kennion tipicamente buscava o ‘pitoresco’ ou até o placidamente ‘belo’ em seu trabalho, Howard tendia mais para o ‘sublime’ extremo, no qual respostas emocionais fortes eram inspiradas, apenas para serem subjugadas pela reafirmação do controle racional sobre a cena”.



**Figura 52.** HOOKER, J. D. *Tibet and Cholamoo lake*. Aquarela, s/d (esquerda). Fonte: Royal Botanic Gardens, 2020. WALTON, W. L. *Tibet and Cholamoo lake from the summit of the Donkia pass, looking north-west* (direita). Litografia, 1857. Fonte: Project Gutenberg, 2020.

Em outros momentos, Howard procurou dar às imagens que ilustram seus estudos das nuvens um tratamento pitoresco desenvolvido pela pintura de paisagem europeia. Além disso, Howard escolhia paisagens campestres para compor as cenas com suas nuvens. Eram árvores, castelos e uma rica vegetação que mostram a aproximação do meteorologista com o romantismo, como sugere Jardine (2014, p.3):

It is the argument of this section that, paralleling this painterly vocabulary, Howard also deployed the conventions of picturesque painting in order to secure the acceptance of his scheme through the images that went along with his texts. Here we find, especially in Howard's collaboration with the painter Edward Kennion, an ever increasing interdependence of scientific objectivity and generic convention, most notably in the definitive publication of Howard's Essay in 1865. (JARDINE, 2014, p. 3)<sup>97</sup>.

De um modo geral, as paisagens de Maria Graham do *British Museum* evidenciam a busca por um tipo de belo e de pitoresco. O objetivo dessas imagens era fornecer a descrição visual de um fenômeno, sem apelar para efeitos grandiosos. Os desenhos originais dessa artista, pelo menos os que foram acessados por este estudo, mostram a adoção de composições contidas e com enquadramentos tradicionais. Apenas uma ilustração da viagem de Graham ao Chile, *Watering place of Juan Fernández* (Figura 41) se aproxime do efeito sublime.

As obras realizadas *in loco* eram usadas de diferentes modos na edição das estampas. Caso se tome a obra *Flora Brasiliensis* de Martius, cuja extensão em termos de registros da flora é notável<sup>98</sup>, é possível identificar o uso de imagens feitas em campo posteriormente trabalhadas pelo artista. A elaboração de algumas ilustrações dessa obra partiu de desenhos de artista como Thomas Ender e Benjamin Mary (1792-1846). Segundo Assis Júnior (2011), na estampa muitos elementos foram “corrigidos” e/ou acrescentados. A montagem exigiu um conhecimento extenso de Martius: “Pode-se notar que muitas espécies acrescentadas ao modelo de (Benjamin) Mary foram classificadas ou identificadas por Martius nas duras condições de

---

<sup>97</sup> “Argumenta-se, nessa seção, que paralelamente a esse vocabulário pictórico, Howard também utilizava convenções da pintura pitoresca, de forma a assegurar a aceitação de seu esquema, mediante imagens que acompanhavam textos. Aqui encontramos, especialmente na colaboração de Howard com o pintor Edward Kennion, uma interdependência cada vez maior entre objetividade científica e convenção genérica, de forma mais notável na publicação definitiva do Ensaio de Howard, em 1865” (JARDINE, 2014, p. 3, tradução nossa).

<sup>98</sup> “A *Flora brasiliensis*, na sua forma final, consiste em 15 volumes subdivididos em 40 partes originalmente publicados na forma de 140 fascículos individuais. Descreve um total de 22.767 espécies, das quais 19.629 são nativas e 5.689 foram descritas como novas na obra. O texto contém 20.733 “páginas” que, na realidade, são colunas (duas em cada página), e as 3.811 pranchas ilustram 6.246 espécies. Cinquenta e nove pranchas ilustram paisagens e tipos de vegetação, a maioria acompanhada por uma descrição minuciosa do próprio Martius, e usadas para explicar o sistema de classificação da vegetação brasileira criada por ele. Muitas dessas pranchas foram adaptadas dos desenhos e pinturas de Thomas Ender, o artista que acompanhou Spix e Martius durante o primeiro ano da viagem, mas teve que voltar para Europa posteriormente por problemas de saúde” (FLORA BRASILIENSIS, Disponível em <http://florabrasiliensis.cria.org.br/info?history>, Acesso em: 10 mar. 2020).

sua viagem e, posteriormente, devem ter passado por correções” (ASSIS JUNIOR, 2011, p. 101).

A publicação de livros resultantes de empreendimentos científicos podia levar vários anos, principalmente no caso daqueles que continham muitas estampas. A impressão das imagens era um processo complexo que envolvia muitos profissionais e técnicas, o que acabava encarecendo as edições e dificultando a obtenção de patrocínio. Assim, há casos em que as estampas foram feitas décadas após a fatura do desenho, fato que, por vezes, tornava o trabalho do naturalista passível de erros (ASSIS JUNIOR, 2011; COSTA; DIENER, 2012).

Como se nota na produção de Maria Graham, o amplo mapeamento das espécies da flora brasileira por viajantes estrangeiros abarcava a coleta de espécies secas que eram, muitas vezes, usadas na produção das imagens como um tipo de documentação suplementar. O empreendimento de Martius, por exemplo, recolheu um dos mais significativos acervos naturais do Brasil naquele período<sup>99</sup>.

Assim como Graham, Martius utilizava para suas litografias modelos<sup>100</sup> “provenientes de álbuns de viagens que visavam o público europeu, muito interessado em locais exóticos, repletos de singularidades naturais, sociais, étnicas e políticas, entre eles, o Brasil” (ASSIS JUNIOR, Disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/info?plates>, Acesso em: 08 jul. 2020).

Nas pranchas do primeiro volume da *Flora brasiliensis*, exemplares ou espécies de interesse foram acrescentadas na paisagem de acordo com anotações colhidas durante a viagem pelo Brasil de 1817 a 1820.

Nas pinturas e desenhos de Thomas Ender, por exemplo, há um panorama geral do local e/ou do vegetal; na prancha correspondente, o cientista, a partir de suas anotações de viagem, incluiu espécies vegetais mais adequadas àquele ambiente, entre elas, diversas espécies de palmeiras que eram bastante caras a Martius que, inclusive, dedicou-lhes toda uma obra, a *Genera et species palmarum* (ASSIS JUNIOR, Disponível em: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/info?plates>, Acesso em: 08 jul. 2020).

Artistas viajantes procuravam usar seus estudos de botânica feitos em campo na composição de paisagens, além disso, observa-se nas estampas de livros científicos o uso de

---

<sup>99</sup> “Martius, que já era dono de uma coleção de cerca de 5 mil exsicatas herdadas de seu pai, levou mais de 12 mil para a Europa, cerca de 6 mil delas coletadas por ele nos três anos de trabalho de campo no Brasil. Agregando outras coleções do seu interesse (sobretudo no Brasil), seu herbário chegou a contar com 300 mil exemplares de 65 mil espécies: um dos maiores herbários particulares do mundo. Hoje, grande parte das amostras está depositada nos herbários de Munique (Alemanha) e Meise (Bélgica). O Jardim Botânico do Rio de Janeiro abriga 61 amostras coletadas por Martius” (FORZZA; ACCARDO FILHO, 2018, p. 47).

<sup>100</sup> Um exemplo da apropriação de imagens de outras publicações por Martius é a aproximação de sua prancha *Cultivo do café em uma propriedade entre a cidade de Magé e as Montanhas da Serra dos Órgãos* (1844) com a litografia *Plantação de Café* presente no livro *Souvenirs do Rio de Janeiro* (1836) de Johann Steinmann (1800-1844) (ASSIS JUNIOR, 2011).

modelos fornecidos pela pintura de paisagem. Na obra de Maria Graham, como discutido neste Capítulo, nota-se a relevância dos elementos da pesquisa botânica para o registro das paisagens.



### Capítulo 3 – As ilustrações botânicas de Maria Graham: estudo da história natural a partir da flora do Rio de Janeiro

A história natural, em especial a botânica, foi um interesse crescente na produção de Maria Graham durante sua viagem ao Brasil. A valorização da natureza pode ser notada na sociedade britânica como um todo. Amadores e profissionais se dedicaram ao estudo do mundo natural por meio de textos, imagens, intercâmbio de plantas, entre outras produções materiais. A vegetação local era enaltecida como uma entidade com características espirituais e como um modo de celebrar o passado rural, em contraposição ao estilo de vida urbano e industrial. Havia espaço nesse culto à natureza para o deslumbre frente à vegetação exótica que, a partir do final do século XVIII, ficou cada vez mais presente nos jardins ingleses, sendo que essa natureza exótica, em contraste com a natureza local, não se ligava ao passado, mas instigava “novas formas de conhecimento, a formação de novas disciplinas, e novas possibilidades estéticas e econômicas” (BEWELL, 2017, p. 27, tradução nossa).

Levando em consideração que esta tese estuda a produção visual formada pelos cadernos de viagens e pelas notações botânicas que subsidiaram a produção editorial associada à história natural, este Capítulo aborda a forma como os desenhos e as notações botânicas de Maria Graham se articulavam com instituições, naturalistas, mercado editorial e com a estética vigente para a representação do mundo natural.

Partido dessa perspectiva, enfocaremos as ilustrações botânicas de Graham conservadas no acervo do *Royal Botanic Gardens*, sob a premissa de que esse conjunto pode ser analisado como parte do olhar perscrutador da viajante britânica em relação aos fenômenos da natureza. Os estudos de botânica difundiram na Europa imagens da natureza tropical, cujo caráter exótico constituía elemento basilar para o olhar europeu. E, nesse sentido, a estética de Humboldt era relevante para mulheres e homens viajantes da primeira metade do século XIX, pois constituía um método para a construção visual das naturezas dos trópicos. Isso porque, segundo essa estética, as representações visuais deveriam registrar os tipos de folhagens das plantas, os formatos das árvores ou mesmo como a luz local incidia sobre esses elementos da natureza, entre outros aspectos (HUMBOLDT, 1850).

As ilustrações botânicas de Maria Graham podem evidenciar como os estudos da natureza contribuíram com a difusão da noção de pitoresco no século XIX. As imagens resultantes do mapeamento das plantas feito por naturalistas e amadores, por exemplo, influenciaram representações pictóricas de uma forma geral. No caso da viajante, isso pode ser

notado em alguns dos desenhos do acervo do *British Museum* que ilustraram seus diários de viagem ao Brasil e ao Chile, como discutido no Capítulo anterior. Agora, cabe aprofundar como se dava o estudo visual da flora. No acervo do *Kew Gardens*, há notações das características morfológicas das plantas, além de estudos de cor e registros de espécies pouco conhecidas dos europeus. Além disso, sobressai o fato de os desenhos serem esboços e apresentarem parte do processo de estudo de botânica, constituindo, junto às obras que ilustram *A Scripture Herbal*, os maiores conjuntos de ilustrações botânicas de Graham (ROYAL BOTANIC GARDENS, 2019).

Ao mesmo tempo em que mostra aspectos do processo de produção das imagens destinadas à documentação científica, o acervo do *Kew Gardens* revela a rede de relações traçadas por Maria Graham, desde o seu contato com naturalistas que estavam no Brasil, tais como Georg von Langsdorff e William Burchell, até as correspondências com William Hooker. Nas cartas trocadas com Hooker, a viajante trata de assuntos relacionados à coleta, registro visual e à busca por instruções técnicas em relação aos procedimentos adotados por naturalistas de sua época. Em diversos momentos, Graham menciona os livros que auxiliavam suas pesquisas. Eram obras que serviam de material para pesquisas de campos e forneciam referências escritas e visuais, já que muitos desses livros eram ilustrados (ROYAL BOTANIC GARDENS, 2019; LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 1823, 1824, 1825, 1826).

Aspectos gerais sobre essa coleção de Maria Graham do *Kew Gardens* foram tratados por Zubarán (2005), autora que estudou os desenhos e as cartas da viajante, a partir da geografia cultural: “como representações culturais da natureza, reveladoras dos significados que os grupos humanos atribuem aos lugares que o circundam” (ZUBARÁN, 2005). A noção defendida por Zubarán contribuiu para elucidar algumas características da obra botânica de Graham, tais como a disseminação da vegetação tropical na Europa, o intercâmbio de espécies intensificado no século XIX, após a abertura dos portos brasileiros, e o encantamento de Graham ante a beleza e a diversidade da “vistosa vestimenta vegetal” do Rio de Janeiro (ZUBARÁN, 2005, p. 63).

Durante o período colonial, houve uma intensa circulação das plantas pelos continentes. Os colonos introduziam o cultivo de suas vegetações ao mesmo tempo em que levavam plantas das colônias para a Europa. A introdução de novas espécies e o constante trânsito de plantas modificou as associações entre as vegetações e os locais:

The landscapes composed of these natures thus documented colonial history even as the mobility and mixing of natures and people during this period were changing these associations forever.

Thus, the science of botany was ideally suited to providing a special kind of historical seeing; it was a science specially attuned to registering the changes being wrought by colonialism. For writers of this period, it was not enough simply to recognize a plant or animal; one also needed to know where it had come from, why it had traveled, and where it might go (BEWELL, 2017, p. XIII)<sup>101</sup>.

Em sentido semelhante ao de Bewell (2017), Dean (1991) trata do intercâmbio de espécies tropicais na formação dos centros europeus, tais como os herbários e os jardins botânicos, espaços especializados no estudo comparativo dessas plantas que se disseminaram a partir do século XVIII. Também se observa, nesse período, as tentativas de adaptação dessas espécies na Europa, tanto para servir de fonte de estudos para os naturalistas quanto para o cultivo nos jardins privados. Essas ações resultaram na propagação dos estudos das plantas e das técnicas de cultivo “assim colocada numa base científica, com maior potencialidade de acumulação e sistematização das informações” (DEAN, 1991, p 220).

O gosto pela diversidade da natureza e pelas espécies desconhecidas foi marcante na Europa. Nesse contexto, a necessidade de um conhecimento sistemático, que operasse nomeando as espécies e descrevendo suas características, coexistia com a dificuldade de manipular essas naturezas. Isso ocorreu porque muitas espécies não se adequavam aos métodos classificatórios. Como Kelley (2012, p. 17) argumenta:

Letters between botanists linger over plants, their habits, and locations. In the romantic era, plants did circulate, they were commodities and were treated as objects, yet they were also treated as particulars, their “curiosity” the delight of those who looked at them or at the illustrations that so many looked at in magazines and books. Against the pull of reification, for profit or pleasure, plants invited notice of their physicality and taxonomic pleasure in their particularity and difference. Here, I surmise, is an instance of a materiality kept in mind not by an unschooled mind but by minds trained to see particularly, even without the better microscopes that came into production in the early decades of the nineteenth century<sup>102</sup>.

As ilustrações botânicas de Maria Graham foram produzidas nesse contexto em que as práticas de comercialização e circulação de sementes e de plantas já haviam se estabelecido. Muitos viajantes cooperaram com a constituição de centros especializados em guardar as

---

<sup>101</sup> “A paisagem composta por essas naturezas documentou, assim, a história colonial, mesmo quando a mobilidade e a mistura dessas naturezas e pessoas, durante esse período, estavam alterando essas associações para sempre. Dessa forma, a ciência da botânica estava em uma posição ideal para fornecer um tipo especial de visão histórica; era uma ciência especialmente calibrada para registrar as mudanças forjadas pelo colonialismo. Para os escritores desse período, não era suficiente simplesmente reconhecer uma planta ou animal; era necessário saber também de onde ele viera, porque fora transportado e para onde poderia ir” (BEWELL, 2017, p. XIII, tradução nossa).

<sup>102</sup> “Cartas trocadas entre botânicos abordavam plantas, seus hábitos e localização. Na era romântica, as plantas circularam de fato. Elas eram commodities e eram tratadas como objetos, no entanto, elas também eram tratadas como particulares, sua “curiosidade” era o deleite daqueles que olhavam para elas ou para as ilustrações que tantos viam em revistas e livros. Resistindo à propensão de reificar, seja por lucro ou por prazer, as plantas convidavam a observar sua fisicalidade e prazer taxonômico, na sua particularidade e diferença. Aqui, eu suponho, está a instância de uma materialidade levada à consideração não por uma mente desprovida de educação, mas por mentes treinadas a ver particularmente, mesmo sem os microscópios melhores que vieram a ser produzidos nas primeiras décadas do século XIX” (KELLEY, 2012, p. 17, tradução nossa).

espécies coletadas. O *Kew Gardens*, por exemplo, foi um dos locais mais importantes de coleta e conservação de espécies do século XIX. Suas coleções também se formaram por meio da cooperação com coletores espalhados pelo mundo, aspecto que reflete a ascensão intensificada da ciência a partir dos séculos XVIII e XIX.

[...] botânicos e boticários, que, seguindo o exemplo continental, criaram os jardins de ervas medicinais em que as novas importações foram organizadas e classificadas, em Oxford (1621), Chelsea (1673), Edimburgo (por volta de 1680), Kew (a partir de aproximadamente 1759) e Cambridge (1760-2). Em fins do século XVIII, foi de Kew que se organizaram as grandes expedições de coleta de plantas (THOMAS, 2010, p. 323).

Essa busca por objetos ligados à história natural de outras localidades do globo, em parte, se relaciona com a formação das coleções dos gabinetes de curiosidades<sup>103</sup>. Essas coleções, que abarcavam desde plantas raras à flora europeia, funcionavam como laboratórios para cientistas, botânicos e médicos e conferia distinção ao colecionador. O interesse por plantas e elementos do mundo natural, assim como as coleções de outros tipos de objetos, funcionavam também como "insígnias de pertença social" (POMIAN, 1985, p. 79).

As expedições que voltam dos países longínquos trazem, com efeito, não só mercadorias altamente vantajosas, mas também todo um saber, e novos semióforos: tecidos, ourivesarias, porcelanas, fatos de plumas, ídolos, fetiches, exemplares de flora e fauna, conchas, pedras afluem assim aos gabinetes dos príncipes e dos sábios (POMIAN, 1985, p. 77).

Nesse contexto, nota-se o estabelecimento de redes de colecionadores que trocavam plantas, sementes e desenhos relacionados às coleções naturais, fato que mostra o intercâmbio de conhecimento existente desde o século XVII e consolidado nos séculos XVIII e XIX (EGMOND, 2010). O conjunto de desenhos e de cartas de Maria Graham guardado no *Kew Gardens* se insere nesse intercâmbio de coleções naturais. É uma coleção que revela o engajamento da viajante em uma rede de produção de informações sobre a natureza e os costumes do Brasil oitocentista.

A instituição da prática colecionista como produtora de conhecimento pode ser reconhecida nos métodos adotados ainda no século XVII. Alguns desses procedimentos merecem destaque, caso do estudo das evidências materiais, do incentivo à observação aguçada e do uso da éfrase, um tipo de descrição pormenorizada dos fenômenos. Esses métodos se estabeleceram entre os naturalistas ao longo do século XVIII, e, em certa medida, já haviam se consolidado como modelo para os viajantes do século XIX. Tendo esses métodos de estudo

---

<sup>103</sup> A partir do século XVI os gabinetes de curiosidades se disseminaram. Esses espaços eram formados pelos mais diversos tipos de objetos e de espécimes colhidos na natureza e fomentaram o colecionismo de grandes personalidades, ao mesmo tempo em que serviam para fins científicos. Grande parte do acervo desses gabinetes de curiosidade era formada por objetos exóticos dos continentes recém descobertos pelos europeus (SCHNEIDER, 2009).

articulados, a viagem de Graham ao Brasil em julho de 1824 foi pensada, desde o início, para atender certas demandas da rede de intercâmbio de conhecimentos estabelecida na Inglaterra.

Isso pode ser notado na primeira correspondência de Graham à Hooker:

Pray in case of the fading of the colors of dried specimens might it not be advisable for me to add enough colored sketches – say, just an outline with the real color of a petal and a leaf? – I do not habitually draw flowers but I could do that – and also any peculiar form of seed and let me know how I can be useful and I will try to be so – I go in July – so that if you will send me any directions I should like to have them in the course of may for the last month of my stay in England will probably be so busy that I shall be least able to attend them (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 11 Apr. 1824)<sup>104</sup>.

Essa passagem mostra o quanto Graham se dispôs a fazer a viagem ao Brasil ser o mais útil possível. Revela ainda uma preocupação com a observação e o registro acurado da flora brasileira. Por isso, a viajante se ofereceu para desenhar espécies cujas cores esvaecessem no processo de secagem, a fim de proporcionar uma noção mais fiel de seu estado original. Graham ressaltou a sua falta de prática com os desenhos de plantas, embora já possuísse uma extensa produção visual, como vem sendo apresentado ao longo desta tese. As viagens de Graham pela Índia, Itália, Brasil e Chile proporcionaram um significativo conjunto de desenhos, de aquarelas e de gravuras (GRAHAM, 1814; GRAHAM, 1824; THE BRITISH MUSEUM DATABASE, 2019).

A coleta sistemática de plantas feita por Graham se intensificou durante sua terceira viagem ao Brasil, e o destino dessas plantas colhidas não se restringia à coleção de William Hooker. Thompson (2015) menciona a relação da viajante com o seu cunhado Robert Graham, botânico e professor da Universidade de Edimburgo, que recebeu plantas e sementes coletadas pela viajante:

Botany was another lifelong interest of Graham's, and from at least the time of her first Latin American travels in 1821-23 she was a conscientious collector of plants and seeds, passing samples on to both commercial nurseries and her brother-in-law Robert Graham, Professor of Botany at Edinburgh University (THOMPSON, 2015, p. 50)<sup>105</sup>.

O conjunto de plantas, desenhos e cartas produzidos por Maria Graham enquanto esteve no Rio de Janeiro mostra essa cultura material ligada à botânica. A produção da artista precisa

---

<sup>104</sup> “Diga-me, por favor, se no caso de as cores dos espécimes secos desbotarem, não seria aconselhável que eu acrescentasse esboços coloridos suficientes – talvez apenas o contorno com a cor real de uma pétala ou folha? – Eu não costumo a desenhar flores, mas eu poderia fazê-lo – e também algum tipo peculiar de semente, e me avise como eu posso ser útil, e eu tentarei sê-lo – Eu vou em julho – então se você puder me dar quaisquer orientações, eu gostaria de recebê-las ao longo do mês de maio, pois o último mês da minha estadia na Inglaterra será provavelmente tão ocupado que eu estarei menos disponível para atendê-las” (CARTA DE MARIA GRAHAM PARA SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 11 abr. 1824, tradução nossa).

<sup>105</sup> “Botânica foi outro interesse permanente de Graham, e pelo menos desde a época de suas primeiras viagens à América Latina, em 1821-23, ela era uma coletora cuidadosa de plantas e sementes, repassando amostras tanto para viveiros comerciais quanto para o seu cunhado, Robert Graham, professor de botânica na Universidade de Edimburgo” (THOMPSON, 2015, p. 50, tradução nossa).

ser discutida não só como parte do programa imperialista britânico, mas como resultado da presença massiva de publicações relacionadas a essa temática. Além disso, há que se considerar a relevância da introdução de novas plantas para os jardins botânicos britânicos e a circulação de espécimes vivos e secos entre colecionadores e estudiosos. Tudo isso atendia às demandas de grandes centros coletores como *Kew Gardens*, assim como constituía um interesse geral da população (KELLEY, 2012).

Este estudo procurou mapear e analisar as referências visuais e literárias de Maria Graham, perspectiva ainda pouco estudada não só em relação às ilustrações botânicas dessa artista, mas em referência às obras de outros artistas viajantes que estiveram no Brasil. Esse mapeamento diz respeito à cultura impressa ligada à botânica, aos modelos de representação adotados nas ilustrações e ao modo como Graham articulou essas referências em sua produção visual.

Aspectos da documentação científica do século XIX foram identificados nas ilustrações botânicas de Graham. Para elucidá-los, trataremos de questões relacionadas às técnicas empregadas na feitura das imagens, à produção dos desenhos *in loco*, às edições ilustradas, à articulação entre escrita e ilustração para o estudo das plantas, além da influência do sistema binomial de Lineu e dos conhecimentos populares relacionados à flora. Uma vez que grande parte dos desenhos de Graham do acervo do *Kew Gardens* é formada por esboços, também é abordada a relevância dos cadernos de desenhos produzidos pelos artistas documentadores para o estudo do mundo natural e como a cultura da observação da natureza influenciou a produção de imagens durante a primeira metade do século XIX.

### **3.1 A obra botânica de Maria Graham: entre o conhecimento naturalista e as práticas populares**

As três representações e o espécime seco relacionado com a planta *Bauhinia* (Figura 53), produzidas e colhidas por Maria Graham em 1825, trazem aspectos característicos da forma com que essa viajante registrou a flora do Rio de Janeiro durante sua terceira viagem ao Brasil. Em um primeiro momento, chama atenção a quantidade de informações dispostas nas margens dos desenhos, remetendo ao estudo sistemático e descritivo da flora. São informações que dizem respeito às qualidades morfológicas da espécie, das cores, de onde a planta foi encontrada, entre outros dados. Ao analisar com mais atenção esses três desenhos, também se destaca a forma escolhida para representar a planta, ou seja, a seleção de galhos com flores, ou

a disposição das sementes e folhas para evidenciar as principais partes da espécie e os ângulos sob os quais a *Bauhinia* é mostrada ao observador. Todos esses elementos se relacionam com as representações da flora produzidas por naturalistas das primeiras décadas do século XIX e com a difusão das publicações de botânica para um público vasto.

Os desenhos e a exsicata<sup>106</sup> da *Bauhinia* (Figura 53) foram mencionados em uma carta de Graham destinada a William Hooker, na qual ela diz que o modelo fornecido pelo compêndio de Jean Baptiste Christian Fusée-Aublet (1720-1778) não apresentava ilustração da flor da *Bauhinia* e que, em razão disso, ela iria desenhar e secar a planta (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 28 Nov. 1825).

Os modos de representação e os estudos botânicos empreendidos por Graham podem se relacionar tanto com o sistema de classificação das espécies proposto por Lineu quanto com o conhecimento popular sobre as plantas. Essas questões são analisadas aqui, segundo uma ótica de que a botânica na obra de Graham também se relaciona com a representação da paisagem tropical, e que a diversidade do mundo natural pode ser relacionada com as imagens que ilustram a literatura de viagem.



<sup>106</sup> Exsicatas são amostra de plantas ou de algas que passaram por um processo de prensagem.



**Figura 53.** GRAHAM, Maria. *Bauhinia*, 1825. Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew.

A literatura de viagem por volta de 1820 já se consolidara com publicações difundidas em diversos meios da sociedade europeia. Havia um público interessado nesse tipo de produção e inúmeros viajantes percorriam locais longínquos e escreviam suas experiências. Fazia parte da literatura de viagem notações da flora, por isso era exigido de escritores o domínio de conhecimentos básicos sobre esse assunto. O interesse de Graham pelas plantas foi despertado ainda na infância, e sua produção visual e literária, em parte, é dedicada aos estudos ligados a essa temática. Em seu livro de memórias, *Reminiscences*, Graham narrou os momentos em que esteve com sua tutora nos jardins, conhecendo as espécies e associando passagens literárias às plantas que encontrava, ou seja, o conhecimento prático, que consistia em reconhecer espécies e estudar suas morfologias, era complementado com referências poéticas relacionadas aos fenômenos da natureza (AKEL, 2009; HAGGLUND, 2011; THOMPSON, 2015).

Um fato marcante na biografia de Graham que contribuiu com o desenvolvimento de seus conhecimentos sobre a história natural foi a convivência com seu tio David Dundas, que vivia em Richmond. Assim como realçado no Capítulo anterior, o contato com algumas personalidades e intelectuais frequentadores da casa de seus parentes agregou à Graham maior familiaridade com temáticas que iriam permear sua carreira literária e artística. O período que se seguiu à sua formação escolar foi de aprofundamento do conhecimento erudito relacionado



à história natural e dos estudos de botânica, tidos como essenciais para uma escritora de literatura de viagem.

These interactions are significant because they formed the basis of Maria Graham's character and explain some of the choices she made later in her life. She remembers that her 'dear uncle' used to encourage her to read 'many books of history...some portions of Natural history...and books of travels into all parts of the world'. In a passage that encompasses the plight of so many nineteenth-century female intellectuals, Maria recounts the pleasures and the anxieties of her childhood and youth (AKEL, 2009, p. 17)<sup>107</sup>.

Após essa temporada em Richmond, Graham seguiu para a Escócia e passou um ano na Universidade de Edimburgo, período em que conheceu o geólogo John Playfair<sup>108</sup> (1748-1819) e outros naturalistas daquela Universidade.

In Edinburgh she had mixed with figures like the geologist John Playfair and the chemist John Leslie; in the 1820s, she was closely associated with Mary Somerville and Jane Marcet, two women at the heart of London's scientific community who were themselves accomplished writers on Science (THOMPSON, 2015, p. 50)<sup>109</sup>.

Maria Graham, tal como excerto acima coloca, conheceu escritoras e naturalistas como Mary Somerville<sup>110</sup> (1780-1872) e Jane Marcet<sup>111</sup> (1769-1858), mulheres responsáveis por traduzir e escrever sobre os mais diferentes temas científicos, dentre os quais química, matemática, geologia, botânica e astronomia. A respeito das pesquisas de Graham, Thompson (2015) afirma que o conhecimento adquirido pela viajante sobre botânica não se restringia ao nível do diletantismo. Ela promoveu pesquisas consistentes, o que agregou aos seus trabalhos o reconhecimento de figuras como William Hooker e John Murray II, como vem sendo tratado nesta tese.

---

<sup>107</sup> “Essas interações são significativas, pois formaram a base do caráter de Maria Graham e explicam algumas das escolhas que ela fez mais tarde, em sua vida. Ela lembra que seu ‘querido tio’ costumava a encorajá-la a ler ‘muitos livros de história... algo de história natural... e livros de viagens por todas as partes do mundo’. Em uma passagem que abarca a luta de tantas intelectuais femininas do século XIX, Maria relata os prazeres e ansiedades da sua infância e juventude” (AKEL, 2009, p. 17, tradução nossa).

<sup>108</sup> Geólogo e matemático escocês Playfair foi professor de filosofia natural na Universidade de Edimburgo. As principais obras de John Playfair são: *Elements of Geometry* (1795), *Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth* (1802) e *Outlines of Natural Philosophy* (1812–16) (Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/John-Playfair-Scottish-geologist-and-mathematician>, acesso em: 09 fev. 2019).

<sup>109</sup> “Em Edimburgo, ela se misturou a figuras como o geólogo John Playfair e o químico John Leslie; na década de 1820, ela estava intimamente associada à Mary Somerville e Jane Marcet, duas mulheres situadas no coração da comunidade científica londrina, que eram, elas mesmas, escritoras bem sucedidas de ciência” (THOMPSON, 2015, p. 50, tradução nossa).

<sup>110</sup> Somerville foi uma das primeiras mulheres a figurar como membro honorária da *Royal Astronomical Society* e, posteriormente, recebeu uma medalha pelo seu livro *Physical Geography*, editado em 1848. Embora seja notória a dificuldade de as mulheres inglesas se firmarem como naturalistas, já que muitas eram consideradas amadoras, a carreira de Somerville mostra uma trajetória bem-sucedida (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2018).

<sup>111</sup> Jane Marcet foi uma escritora britânica que escreveu obras voltadas para a formação científica de mulheres. Seguindo esse propósito, ela publicou livros como *Conversations on Chemistry* (1805), *Conversations on Natural Philosophy* (1819), *Conversations on Political Economy* (1816).

Parte de aproximação de Graham com a botânica pode ser associada à difusão dos escritos de história natural para públicos mais amplos, resultado das políticas educacionais ilustradas difundidas no século XVIII. Também é significativa a seriedade com que a viajante se dedicou aos estudos de botânica, por meio de apuradas observações, sempre procurando se cercar do que havia de mais atual sobre esse tema (HAGGLUND, 2011; GRAHAM, 1824a).

Os estudos de história natural se tornaram populares entre as mulheres do início do XIX. As publicações de botânica desse período passaram a atingir um público cada vez mais amplo, com a impressão de jogos de cartas para as crianças, livros que ensinavam a desenhar plantas, “poemas descritivos” que versavam sobre a natureza e a difusão de clássicos da literatura botânica como a *História Natural* de Plínio, o velho (23-79). Escritos com essa temática se tornaram comuns na educação de muitas mulheres burguesas, e esse tipo de conhecimento era recomendável e essencial para uma formação educacional plena (HAGGLUND, 2011; TEUTE, 2000).

De um modo geral, os homens e as mulheres viajantes que publicaram pela *John Murray Press* eram autores sem instrução formal, e a motivação intelectual sobressaía ante o aspecto econômico, “para a maioria, a literatura de viagem era uma escolha e não uma necessidade” (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011, p. 53, tradução nossa). A motivação de Maria Graham para se dedicar à literatura de viagem, ao estudo da botânica, às práticas colecionistas e às representações visuais segue a tendência dos demais autores da *John Murray*. A questão a ser ressaltada, entretanto, é que a formação acadêmica, no contexto britânico, era menos comum para as mulheres do que para os homens durante a primeira metade do século XIX<sup>112</sup>.

No contexto britânico, é necessário ressaltar que, para além da universidade, a formação de naturalistas envolvia participar, na qualidade de membros ou de pesquisadores, de instituições e sociedades botânicas, como a *Royal Society of London*, *Kew Gardens* e a *Linnean Society of London*, por exemplo. Durante o período de vida de Graham, essas instituições não admitiam a participação de mulheres em seus cursos regulares ou mesmo como membras e pesquisadoras<sup>113</sup>. A *Linnean Society* passou a ter mulheres como membras somente a partir de 1904. A *Royal Society*, mesmo não proibindo expressamente a participação de mulheres,

---

<sup>112</sup> No contexto britânico, o acesso das mulheres às Universidades foi conquistado a partir de 1848 na *Queen's College*, em Londres, especializada em educar mulheres para ocupar cargos de governantas e de professoras, profissões tidas como “adequadas” para as mulheres daquele período. Outras instituições como a *Bedford College*, fundada por Elizabeth Jesser Reid (1789-1866), em 1849, oferecia um currículo mais liberal em relação à *Queen's College*, não se restringindo a formar professoras (STEINBACH, 2004).

<sup>113</sup> Porém, instituições como a *Zoological Society of London* e *Botanical Society* aceitaram mulheres como pesquisadoras, ainda no século XIX, respectivamente, em 1826 e 1837 (THE LINNEAN SOCIETY OF LONDON, 2020).

aceitou sua primeira candidata em 1900. Já o *Kew Gardens* só aceitou jardineiras em 1896, embora a contribuição das mulheres enquanto coletoras e ilustradoras fosse largamente disseminada no século XIX (THE LINNEAN SOCIETY OF LONDON, 2020; THE ROYAL SOCIETY OF LONDON, 2020; ROYAL BOTANIC GARDENS, 2020).

Muitas vezes, como é o caso de Graham, é difícil determinar a motivação que impulsionava escritoras e artistas a publicar livros e a produzir imagens relacionadas à viagem. Isso porque a complexidade das obras e da trajetória das artistas viajantes dificulta as classificações. Categorias apresentadas por teóricas como Mary Louise Pratt, em seu livro *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*, trataram das obras das mulheres viajantes. Segundo Pratt (2008), autoras como Graham estariam na categoria de gênero chamada de *social exploratresses*, ou seja, autoras cujo trabalho se diferenciava pelo uso de uma linguagem menos técnica e que se aproximavam de uma escrita mais “novelística”. Porém, tal como observado por Bell; Keighren; Withers, (2011), Graham não se encaixa perfeitamente nessa categoria:

The gendered schism was, superficially at least, typified in Graham and her husband and by the factors that motivated their travel: social curiosity for Graham, imperial duty for her husband. Pratt’s classification makes clear the gendered dimensions to exploration and travel but elides Graham’s multiple and contested identities as artist, author, botanist, and wife and downplays the epistemic concerns that were common to these different modes of travel (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011, p. 68)<sup>114</sup>.

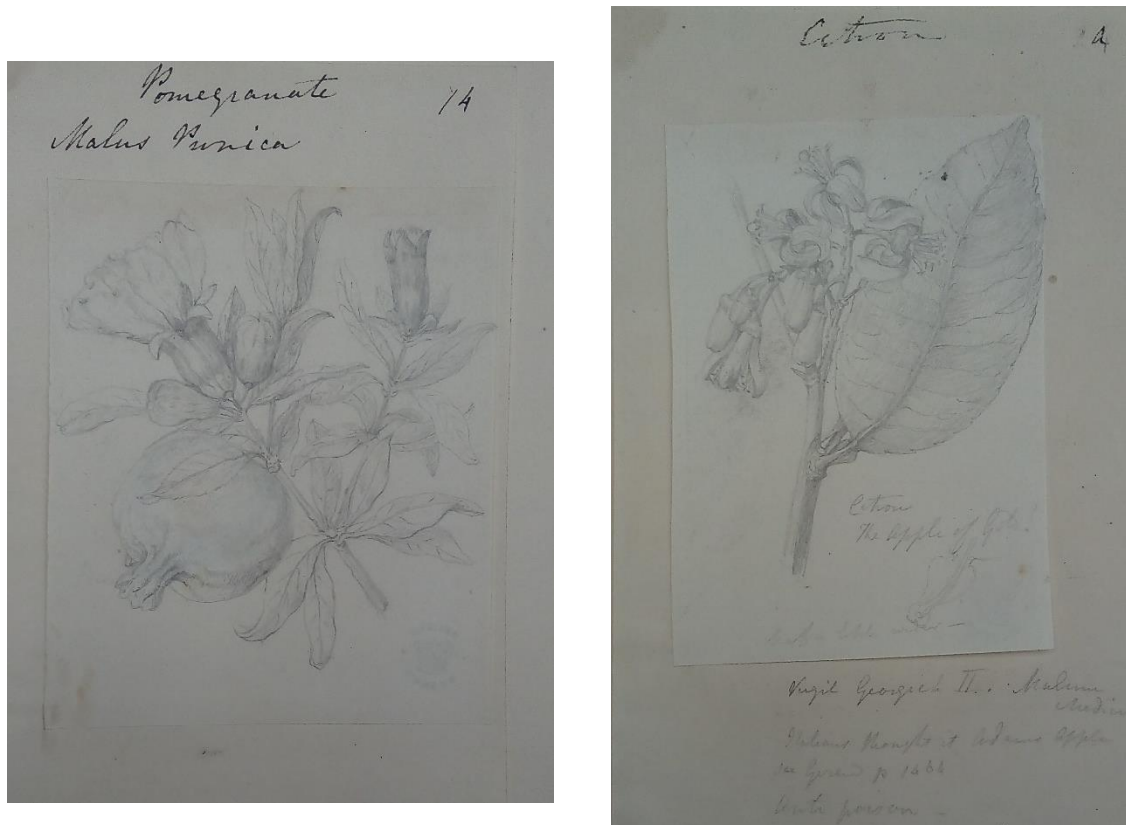
Nesse fragmento, está destacado que a prática botânica de Graham é uma das formas de a viajante não se alinhar na classe de escritoras sem apuro naturalista da linguagem e no estudo da história natural. Pesquisas como as de Thomson (2017) e Hagglund (2011) problematizaram algumas perspectivas como as de Pratt (1992) para a interpretação da obra de mulheres viajantes como Maria Graham.

O conjunto de desenhos da coleção do *Royal Botanic Gardens* constitui a maior parte dos estudos de botânica feitos por Maria Graham. Porém, como tratado no Primeiro Capítulo, uma série de estudos de plantas feitos pela viajante britânica para o livro *A Scripture Herbal* está no acervo do *British Museum*. Os desenhos *Pomegranate* e *Citron* (Figura 54) apresentam duas das espécies que ilustram o único escrito botânico publicado de Graham. Cada espécie é acompanhada por textos que tratam dos trechos bíblicos em que elas foram citadas, seus usos medicinais e comerciais, o simbolismo associado às plantas no contexto Ocidental, a dispersão

---

<sup>114</sup> “A cisão de gênero estava, ao menos superficialmente, tipificada em Graham e seu marido, bem como por fatores que motivaram as suas viagens: curiosidade social para Graham, dever imperial para o seu marido. A classificação de Pratt deixa claras as dimensões de gênero envolvidas na exploração e viagens, mas suprime as identidades múltiplas de contestadas de Graham como artista, autora, botânica e esposa, e reduz os interesses epistêmicos comuns a esses diferentes modos de viagem” (BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011, p. 68, tradução nossa).

das espécies no globo, entre outras informações. Os textos não se restringem aos dados históricos e devocionais das plantas, mas apresentam referências sobre a circulação das plantas na Inglaterra durante a primeira metade do século XIX (GRAHAM, 1842).



**Figura 54.** GRAHAM, Maria. *Pomegranate* (esquerda), *Citron* (direita), desenho, s/d, Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

O misto de informações presentes no livro de Graham incluía ainda a nomenclatura de Lineu e os nomes populares de cada planta. Ademais, ressaltamos que as configurações das estampas de *A Scripture Herbal*, em geral, são similares às dos desenhos de Graham. Assim, essas ilustrações botânicas do *BM* são obras editadas pela artista e configuram um estágio final dos estudos para as gravuras em madeira que ilustram seu livro editado em 1842 (THE BRITISH MUSEUM, 2019).

Além de terem sido pouco pesquisadas, a extensão e a diversidade do acervo do *Kew Gardens* justificam o estudo dessas imagens. A coleção se destaca pela profusão de cores, pela diversidade de espécies representadas, pelas inúmeras notações escritas sobre as plantas e pela configuração das imagens que realçam suas morfologias. São desenhos que mostram plantas esboçadas e apresentam linhas gerais sugerindo suas estruturas. Outra característica marcante

dessa coleção é que ela é composta, majoritariamente, por imagens que realçam detalhes das flores (ROYAL BOTANIC GARDENS, 2018).

As imagens produzidas por Graham, segundo os acervos escolhidos para esta análise, estavam atreladas à produção de conhecimento. Tanto nas paisagens que ilustram suas viagens quanto nas ilustrações botânicas, nota-se a intenção de fornecer informações sobre diversos aspectos dos locais percorridos.

A primeira particularidade a ser apresentada sobre o grupo de desenhos de Maria Graham conservados no *Kew Gardens* é a presença de notações escritas sobre as plantas representadas. Essa prática de complementar desenhos com especificações das estruturas das plantas era difundida entre naturalistas do período e foi usada na maioria das obras da coleção do *Kew Gardens*, sendo que, entre as ilustrações botânicas, um total de 80 contém essas marcações, o que corresponde a mais da metade da coleção da viajante britânica. A intenção da viajante com essas observações, provavelmente, era estudar as plantas, fornecer dados detalhados das suas estruturas e contribuir com a catalogação de novas espécies. Essas imagens sugerem um trabalho de campo para o registro das plantas por meio de desenhos rápidos. São esboços e notas usadas para auxiliar na caracterização de espécies. Maria Graham se interessava pelas plantas a partir desse olhar perscrutador, buscando entender os fenômenos (ROYAL BOTANIC GARDENS, 2019).

A representação visual auxiliava o estudo das plantas e era comum ser precedida de notas explicativas. Naturalistas e amadores se valiam dessas notas para enfatizar estruturas, partes e dimensões das plantas:

The drawings of the naturalists were thickly surrounded by handwritten text: scribbled annotations, measurements, ruminations. Their sketches were deliberately integrated into the processes of observations and reflections: they were tools to think with rather than illustrations to market. In the opinion of the naturalists, these handwritten borders converted craft into intelligence, handiwork into headwork (DASTON, GALISON, 2007, p. 86)<sup>115</sup>.

Nos desenhos de Maria Graham estudados nesta tese se nota-se um cuidado estético, olhar que se ocupa dos elementos composicionais e das relações cromáticas, por exemplo. Os desenhos dos artistas viajantes produzidos com a intenção de fornecer informações por meio de registros rápidos e se valendo de linhas gerais para delinear as estruturas, se aproximam em muitos aspectos dos cadernos dos pintores. Muitas vezes, é difícil diferenciar as notações dos

---

<sup>115</sup> “Os desenhos dos naturalistas eram envoltos em muitos textos manuscritos: anotações rabiscadas, medidas, ruminatóes. Seus esboços eram deliberadamente integrados aos processos de observações e reflexões: eram mais ferramentas para pensar do que ilustrações para vender. Na opinião dos naturalistas, essas margens anotadas à mão convertiam serviço em inteligência, trabalho manual em trabalho intelectual” (DASTON, GALISON, 2007, p. 86, tradução nossa).

naturalistas das de um pintor renomado que registrava as tonalidades e as linhas gerais de uma paisagem.

Um exemplo emblemático desse tipo de registro da natureza por artistas é o *Estudo de Peônias* (Figura 55) do artista alemão Martin Schongauer (1450-1491). Esse desenho foi usado pelo artista na pintura *A Madona no jardim de rosas*, de 1473, e é uma imagem feita a partir da observação da natureza. Schongauer mostra a peônia em botão e desabrochada, oferecendo a visão dos dois lados da flor (SMITH, 2004).



**Figura 55.** SCHONGAUER, Martin. *Estudo de Peônias*, guache e aquarela, cerca de 1472 e 1473. Fonte: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Ainda que esse desenho de Schongauer anteceda em mais de três séculos as imagens de Maria Graham, essas peônias são consideradas precursoras dos estudos naturalistas de botânica, precedendo, até mesmo, os desenhos de Albrecht Dürer (1471-1528). Além disso, Schongauer retrata a anatomia da flor a partir de diferentes ângulos, método utilizado nas ilustrações botânicas a partir do século XVII. Relacionando as peônias com a *Bauhinia* (Figura 53), é possível notar semelhanças entre as formas de apresentar as plantas. Certamente, o estudo de Schongauer e os desenhos dos naturalistas da primeira metade do século XIX partem de perspectivas diferentes, mas a obra desse artista alemão revela uma prática naturalista de registro da natureza que foi se consolidando na Europa, a qual envolve estudos preparatórios e notações do próprio artista (SMITH, 2004).

Desenhar a partir da natureza era uma das últimas etapas da formação dos artistas na Academia. Para os ilustradores, a cópia dos modelos fornecidos pelas publicações científicas

treinava o traço e introduzia conceitos básicos da representação da natureza. Durante o século XVIII, os modelos fornecidos pela *Encyclopédie* procuravam estruturar o ofício do desenho e da gravura por meio da publicação de manuais que orientavam o aperfeiçoamento dessas técnicas. Esses manuais contribuíram com a reforma das artes manuais promovida por monarquias mercantilistas como a França, a Inglaterra e a Alemanha (DASTON; GALISON, 2007).

A presença de destacados pintores na ilustração de plantas reflete o intenso mercado editorial de livros de botânica durante o século XIX. À medida que a representação visual foi aceita por naturalistas e que havia demanda consistente por registros visuais detalhados da natureza, a especialização dos artistas para esse tipo de desenho ocupou parte essencial nos centros de formação. Além disso, para as expedições, a capacitação dos militares no registro visual tornou-se necessária. A finalidade dessa formação “não era produzir artistas profissionais, mas, antes, equipar marinheiros e futuros oficiais com habilidades básicas para o desenho” (MARTINS, 2005, p. 76). Artistas como Alexander Cozens, que lecionou no *Royal School of Mathematics*, ou como William Gilpin, William Delamotte<sup>116</sup> e William Alexander (1767-1816), que atuaram como professores de desenho de paisagem do *Royal Military College*, atestam a aproximação da classe artística com a representação visual da natureza em relevantes centros de formação (MARTINS, 2005).

Para além do desenho de paisagem, artistas participavam como ilustradores dos livros de botânica. Muitos artistas viajantes que estiveram no Brasil já eram profissionais e com formação em renomadas escolas da Europa. As expedições, portanto, eram formadas por equipes multidisciplinares que deveriam estar a par dos modos de retratar a natureza segundo a perspectiva da documentação naturalista.

O britânico Charles Landseer, por exemplo, formou-se na *Royal Academy of Arts* e já havia exposto suas pinturas em grandes galerias de Londres quando ocupou o posto de artista oficial da missão diplomática britânica chefiada por Charles Stuart (1779-1845). O conjunto de desenhos do *Highcliff Album* de Landseer evidencia a diversidade dos registros feitos no Brasil pelos viajantes britânicos. São desenhos que mostram, majoritariamente, paisagens e cenas de costumes (com destaque para a escravidão), além de registros da flora. Semelhante à Graham, Landseer ora destaca alguma planta, tal como uma prancha de ilustração botânica, ora compõe uma vista de paisagem com as diversas espécies tropicais (BETHEL, 2010).

---

<sup>116</sup> Delamotte, pintor de paisagem ilustrou uma publicação *British Phaenogamous Botany*, de William Baxter (1788-1871).

Como se nota, apesar da aproximação, a relação entre artistas documentadores e naturalistas podia ser conflituosa. Costa (2007) apresenta o caso da expedição comandada por Langsdorff que contratou o artista Aimé-Adrien Taunay<sup>117</sup> para o registro iconográfico da viagem que percorreu o interior do Brasil. Era esperado do artista contratado pela expedição russa a documentação da flora, da fauna, dos tipos humanos e de seus costumes. Tudo isso segundo a instrução rígida de Langsdorff, que já havia dispensado Rugendas devido a atritos ocorridos durante a viagem<sup>118</sup>. Sobre Taunay, Langsdorff reclamou da falta de acabamento dos desenhos e de uma execução pouco vigorosa. Em diversos momentos, Langsdorff relatou certa morosidade no trabalho do artista: “o Sr. Taunay não desenhou até agora, por sua própria iniciativa, nada mais do que um pequeno croqui insignificante” (DIÁRIO DE LANGSDORFF, 03 jul. 1826, 1997, p. 133) e “quando ele realmente queria trabalhar – o que era raro –, ele conseguia produzir em uma hora mais do que qualquer outro artista em meio dia.” (DIÁRIO DE LANGSDORFF, 02 fev. 1828, 1997, p. 171).

Langsdorff enfatizou ainda o despreparo de Taunay para o registro científico, tendo em vista a desobediência de certos procedimentos essenciais para os documentadores: “Graças à sua grande facilidade para desenhar, à sua imaginação fértil e à sua displicência, ele esboçava croquis que só ele e ninguém mais era capaz de finalizar” (CARTA DE LANGSDORFF, 02 fev. 1828, 1997, p. 171). A objeção do expedicionário russo apoia-se em um modo de desenhar a natureza controlado a tal ponto que seria possível a participação de diversos artistas na finalização de um esboço feito em campo, caso o trabalho fosse orientado por um naturalista conhecedor da flora (BELLUZZO, 1994).

Segundo Costa (2007, p. 10), Taunay, por sua vez, “tem uma concepção própria sobre o seu trabalho e projetava continuar reelaborando-o de acordo com estas premissas. Obviamente, toda interferência lhe parecia uma intrusão no mundo privado de sua criação artística. Era-lhe difícil se submeter aos cânones exigidos por seu chefe”

---

<sup>117</sup> Aimé-Adrien Taunay foi um artista francês que se estabeleceu no Brasil ainda adolescente. Sua carreira começou muito cedo, com 15 anos, quando acompanhou uma viagem de circunavegação liderada pelo naturalista Louis-Claude de Saulces de Freycinet (1779-1842). Outro fato relevante da biografia de Aimé-Adrien é que ele era filho do renomado pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), integrante da Missão Artística Francesa (COSTA, 2007).

<sup>118</sup> Na carta de dispensa de Rugendas, escrita em 2 de novembro de 1824, Langsdorff disse o seguinte: “Considerando que o senhor, já algumas vezes, se comportou de forma profundamente imoral em relação a mim, chefe da Expedição de Sua Majestade o Imperador de todas as Rússias; e que, ontem, dirigiu, contra a minha pessoa, os xingamentos mais grosseiros, esquecendo-se, portanto, da consideração que me deve pela minha idade, posição e dignidade, participo-lhe que o senhor está dispensado de todas as obrigações para comigo, pelo que devo lhe solicitar que entregue todo o material pertencente à expedição, bem como os desenhos feitos para a mesma. Ainda hoje lhe pagarei o dinheiro necessário para a viagem ao Rio de Janeiro bem como o saldo da remuneração que lhe é devida” (CARTA DE LANGSDORFF A RUGENDAS, 1997, p. 49).



De certo modo, Maria Graham, quando participou da edição do livro de Bloxam e criticou o apuro dos registros de Robert Dampier, atuou semelhantemente a Langsdorff em suas críticas ao trabalho de Taunay. Isso porque ambas as críticas se referem justamente à desobediência aos cânones de representação de produções ligadas à história natural, cânone esse que buscava, entre outras finalidades, mostrar de modo graficamente satisfatório as principais características dos fenômenos registrados (THOMPSON, 2015).

No contexto britânico, entre o final do século XVIII e início do XIX, os estudos de botânica constituíam interesse de poetas, artistas e amadores, como vem sendo afirmado nesta tese. A natureza exótica estava no centro de interesse e formava um dos eixos da política imperialista. A aquisição de vultosos acervos, o crescimento das publicações e das imagens evidenciam tanto um interesse comercial quanto cultural e intelectual. Tal como afirma Bewell (2017, p. 28, tradução nossa), “a natureza estava inteiramente ligada aos negócios do império”. Nesse contexto, naturalistas e amadores exerceram um papel crucial na diversificação da flora, contribuíram com a jardinagem e com o colecionismo de objetos naturais. As informações fornecidas por Maria Graham, por meio dessas notações botânicas, se inserem nesse cenário de valorização da flora exótica e podem ser interpretadas como parte da política imperial (BEWELL, 2017; THOMAS, 2010).

A exuberância da natureza tropical também perpassa as correspondências de Graham. Em janeiro de 1825, a viajante forneceu a Hooker informações sobre a flora brasileira e enfatizou a diversidade da mata que cercava sua casa, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Graham mencionou a exuberância e a diversidade natural, com incontáveis tipos de árvores, que fazia Hooker se encantar (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 jan. 1825).

Um dos desenhos de Graham da planta *Sagettaria sagittifolia* (Figura 56) contém notações sobre a morfologia que destacam aspectos da flor, da semente, do caule e do talo. Graham apresenta uma vista geral da planta, à direita, na qual se nota o modo como as folhas se organizam em volta de um longo e fino caule, que sustenta o conjunto de flores. Ao lado, foram acrescentados dados sobre a altura da planta, que é de 5 pés<sup>119</sup>, e a indicação de que se trata de uma vista geral da espécie. Ao centro, em destaque na composição, os diversos estágios de crescimento das flores são mostrados, desde os botões até a flor já desabrochada. Também há uma visão do lado de trás da flor e detalhes da semente: sua aparência externa e seu aspecto interior, por meio de um corte transversal. Além dessas informações sobre a estrutura, Graham

---

<sup>119</sup> 5 pés equivalem a 1,524 m.

mencionou uma substância “leitosa branca que exsuda desta planta” (Figura 56). Isso mostra que as notações não se restringiam a descrever o aspecto geral das espécies, mas podiam conter dados que complementam as imagens.

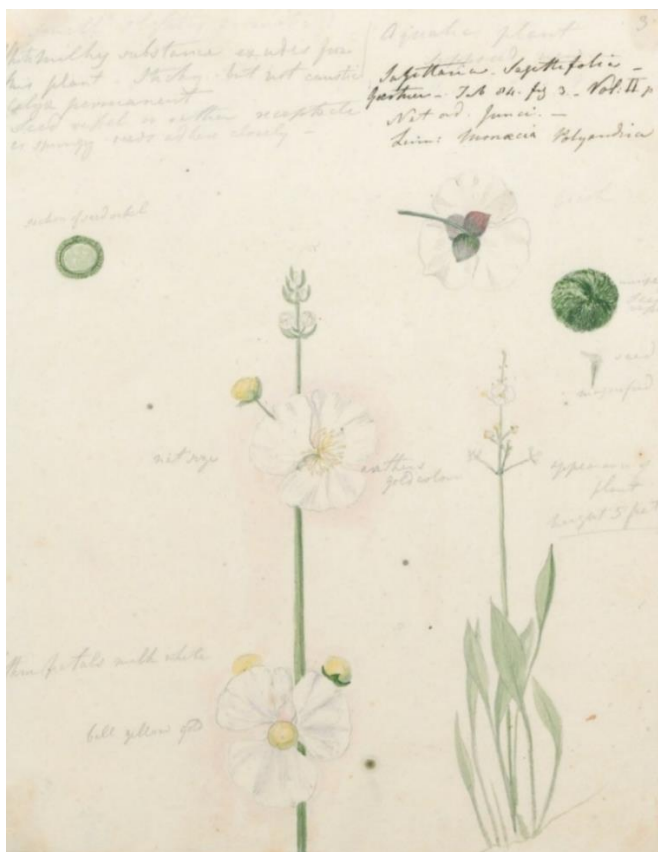
Os desenhos e as notações eram tidos por naturalistas como fruto de uma observação aguçada e forneciam informações essenciais sobre as plantas. Observar esse tipo de trabalho nas cartas de Graham reforça a noção de que ela se empenhou em fornecer informações com um grau de profundidade semelhante ao encontrado em outros profissionais. As correspondências, as plantas secas e os desenhos que estão no *Kew Gardens* complementam as experiências de Graham com o registro das plantas:

I say attempt for the difficulties here are very great. In the first place many of plants are of a nature that will not dry they are so fleshy – & they are the most beautiful and strange – in the next place the heat and damp of climate especially in the flowering times is very much against success – the mould is worse than the insects. Then all is so full of life that the very plants themselves under their skins often contain the seeds of destruction of deformity – moreover we will do our best (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 Jan. 1825)<sup>120</sup>.

Nesse excerto, Graham comentou alguns fatores que dificultavam muitas etapas de seu trabalho. Ela enfatizou uma quantidade de plantas, em suas próprias palavras, “bonitas e diferentes”, que resistiam ao processo de secagem por serem suculentas. Da mesma forma, as altas temperaturas e a umidade observada nos períodos de floração são outros fatores que impediam a efetividade da secagem. Diante dessa situação, a representação visual aliada às notas explicativas poderia suprir essa demanda por informações da flora brasileira. Parte dos desenhos de Graham do *Kew Gardens* mostra justamente essas plantas cujas estruturas armazenam água, caso das suculentas e dos cactos. Isso sugere que muitas dessas obras eram resultado de uma necessidade prática, ou seja, Graham se valia dos recursos disponíveis para melhor estudar a natureza (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER).

---

<sup>120</sup> “Eu digo tentar, porque as dificuldades aqui são muito grandes. Em primeiro lugar, muitas das plantas são de uma natureza tal que elas não secam, tão suculentas que são – & elas são as mais bonitas e estranhas – depois, o calor e a umidade do clima, especialmente na época da floração, opõem-se bastante ao sucesso – o mofo é pior que os insetos. E tudo é tão cheio de vida que as próprias plantas, debaixo da pele, frequentemente, contêm as sementes da destruição e da deformidade – ademais nós faremos o nosso melhor” (CARTA DA SRA. MARIA GRAHAM PARA SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 jan. 1825, tradução nossa).



**Figura 56.** GRAHAM, Maria. *Sagittaria sagittifolia*. Fonte: Library, Art & Archives Royal Botanic Gardens, Kew.

As correspondências revelam que a relação entre Maria Graham e William Hooker se constituiu como uma colaboração. De um lado, a viajante enviava dados sobre a natureza tropical e, de outro, Hooker a mantinha informada sobre as publicações recentes e a ensinava procedimentos de registro, secagem e envio de plantas. Em uma das cartas trocadas com Hooker, de modo semelhante ao observado em grande parte das ilustrações botânicas, Graham recorreu ao desenho acompanhado por notações para mostrar aspectos de algumas espécies. Na correspondência de 30 de janeiro de 1825, ela representou um galho do Jequitibá, espécie típica da mata atlântica brasileira, realçando a configuração e a mudança na aparência de suas flores (Figura 57). Além disso, a carta detalha as flores de uma árvore desconhecida que Graham havia encontrado próxima de sua casa no Rio de Janeiro; aí ela colheu uma quantidade de flores e registrou por meio da escrita e da imagem as fases de floração da planta (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 jan. 1825).



**Figura 57.** GRAHAM, Maria. Letter from Ms Maria Graham to Sir William Jackson Hooker, 30 jan. 1825. Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew.

As ilustrações e as notações botânicas como meios de propagação dos conhecimentos sobre a flora tropical evidenciam a importância da observação acurada dos fenômenos, principalmente quando o registro era feito por naturalistas e amadores em locais de difícil acesso, ou mesmo quando retratavam espécies desconhecidas, como é o caso das flores registradas por Graham na Figura 57. A partir disso, é evidente que os métodos usados pela viajante para estudar a natureza incluíam descrições detalhadas, preocupação explicitada em suas correspondências. Ainda na carta de janeiro de 1825, Graham disse: “Eu achei o Dicionário de Milne muito útil e devo prestar atenção à Gramática de Smiths. Tudo isso somente para escrever minhas observações sobre as (?) flores ao lado dos desenhos para que eu possa usar palavras inteligíveis” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 Jan. 1825, tradução nossa).

Novamente, esse excerto mostra a busca de Graham em fornecer informações úteis e claras. Para isso, ela mencionou o uso dos livros: *A Botanical Dictionary*, de Colin Milne, editado em 1805, e *A Grammar of Botany*, de James Edward Smith, editado em 1821. A obra de Milne, por exemplo, fornece tanto os termos usados na botânica, quanto as imagens que auxiliavam naturalistas na identificação das espécies. Esse reconhecimento se dava pela observação acurada e por meio da comparação das morfologias das plantas com as que estavam sistematizadas nesses compêndios de botânica (MILNE, 1805). As fontes visuais fornecidas por esse tipo de publicação colaboravam com a tarefa de catalogação do mundo natural. Embora

essas imagens ainda sejam pouco tratadas pela História da Arte, elas se firmaram como fontes de conhecimento e como propagadoras de uma estética que pode ser reconhecida nos desenhos dos artistas viajantes que estiveram no Brasil no século XIX.

Outro artista e naturalista britânico que esteve no Brasil, no mesmo período que Graham, foi William Burchell<sup>121</sup>. A formação desse naturalista contemplou, entre outros conhecimentos, o estudo da perspectiva, noções de desenho topográfico e paisagístico, além disso, como complementação de sua formação artística, Burchell trabalhou no *Kew Gardens* e foi membro da *Linnean Society*<sup>122</sup>. Sua produção é extensa. Antes de chegar ao Brasil, ele já havia produzido um material vultoso que incluía manuscritos, coleta de espécimes e desenhos botânicos e de costumes. Somente em sua viagem pela África do Sul, Burchell coletou por volta de 63 mil espécimes e produziu 500 ilustrações (STEWART; WARNER, 2012).

Os dois desenhos de Burchell destacados na Figura 58 trazem representações da flora tropical de Santa Helena, ilha vulcânica localizada ao sul do Oceano Atlântico. O artista permaneceu nessa Ilha entre 1805 e 1810, onde estudou a flora e trabalhou no jardim botânico local, a serviço da Companhia Britânica das Índias Orientais. No desenho que retrata um grupo de plantas formado por bananeiras e por pequenas plantas com flores, Martins (2005, p. 44) nota que o artista “por distração ou intencionalmente, deixa cair pingos de sumo da bananeira que está tentando representar anotando, em seu desenho, que não se trata de sangue, mas sim sumo”. De modo semelhante a Graham, Burchell anotou dados coletados e observados *in loco*. Os desenhos (*A group of plaintains from nature* e *Lobelia scaevolifolia*) demonstram uma fatura rápida, captando aspectos gerais das plantas. Em certas partes foram trabalhadas as colorações e em outras foram somente delineados os traços gerais.

---

<sup>121</sup> William Burchell, além de naturalista, foi geógrafo e etnógrafo (STEWART; WARNER, 2012). Nas correspondências produzidas durante a terceira viagem ao Brasil, Maria Graham sugeriu que Hooker pedisse a William Burchell que coletasse Orquídeas e Tilandsias e que as enviasse para Londres, pois, segundo ela, essas plantas seriam resistentes ao transporte e à aclimação. Dado que revela a relação próxima entre Graham e Burchell (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 28 nov. 1825).

<sup>122</sup> Ambas instituições, como já tratado anteriormente, só aceitaram a participação de mulheres nos últimos anos do século XIX.



**Figura 58.** BURCHELL, William. *A group of plaintains from nature*, 20 fev. 1807 (esquerda). *Lobelia scaevolifolia*, 10 mar. 1810 (direita). Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew, 2019.

A presença de imagens em livros de botânica assumiu um papel de destaque a partir do século XVII, que se consolidou nos séculos XVIII e XIX. Se antes as ilustrações eram consideradas pouco confiáveis pelos botânicos, a partir do momento em que houve a estruturação dessa linguagem visual, cada vez mais os livros ilustrados se estabeleceram como fontes válidas de conhecimento. No final do século XVIII, editaram-se livros majoritariamente formados por ilustrações. Essas publicações, na opinião de naturalistas do porte de Joseph Banks, dispensavam explicações adicionais para serem entendidas. Isso porque a produção visual ligada à história natural se estabeleceu a partir da cooperação entre naturalista e artista. Desde o desenho a partir da natureza, passando pela confecção das gravuras, até a coloração final das estampas, artistas e naturalistas exerciam papéis distintos na cadeia de produção. Lembrando que essa colaboração se dava com a preponderância dos naturalistas ante os artistas. Também era comum o naturalista desenhar. As ilustrações botânicas de Graham, por exemplo, revelam a convergência dos trabalhos de naturalistas e artistas. Ela se guiava pelos modelos dos livros de botânica, procurando obedecer às formas fornecidas pelas publicações mais recentes de seu período (NICKELSEN, 2006; DASTON; GALISON, 2007).

Uma interação de êxito entre naturalistas e artistas para a documentação científica foi entre a artista Hèlène Dumoustier de Marsilly (1700-1799) e o naturalista René-Antoine

Ferchault de Réaumur (1683-1757), ligado à Academia Real de Ciências de Paris. Daston e Galison (2007, p. 84, tradução nossa) enfatizam que “era o sonho do naturalista ilustrado: a artista que compreendia tão profundamente as perspectivas do naturalista que as adivinhava sem que fosse preciso dizer, cuja mão hábil era guiada por ele, mesmo sem supervisão”. Réaumur inúmeras vezes expressou sua admiração pelo trabalho da artista, pois entendia que se tratava de um registro visual altamente compatível com os propósitos naturalistas. Dumoustier participou da ilustração dos trabalhos editoriais e dos estudos de Réaumur durante, pelo menos, dez anos, momento em que produziu desenhos para a obra *Mémoires pour servir à l’histoire des insectes* (1734-1742) (DASTON; GALISON, 2007).

O caso de Dumoustier é representativo da participação das mulheres como naturalistas ilustradoras, pois ela não teve acesso ao estudo acadêmico da Academia Real de Ciências de Paris, mas obteve formação na escola/laboratório construída por Réaumur. De modo semelhante à Maria Graham, Dumoustier aprofundou seus estudos de história natural em um contexto, de certa maneira, mais doméstico e à margem do sistema oficial de formação dos naturalistas, constituído pelas academias, universidades e sociedades organizadas (TERRALL, 2015).

Thompson (2015) destacou o período em que Graham esteve com o botânico e médico escocês Robert Brown (1773-1858), que herdara o herbário e a biblioteca de Joseph Banks. Graham, em meados de 1820, mesma década em que produziu os desenhos botânicos estudados nesta tese, dedicou-se ao estudo das plantas a partir do contato com as publicações botânicas e com os espécimes catalogados por Banks. Além da formação com seus parentes escoceses e do período em que esteve na Universidade de Edimburgo, Graham continuou aperfeiçoando seus conhecimentos ao longo da carreira, “mesmo depois do período em que Graham ficou em casa, nos anos de 1830, eles (Brown e Graham) continuaram discutindo botânica e trocando espécimes de plantas e fósseis” (THOMPSON, 2015, p. 51, tradução nossa).

Schiebinger (1991, p. 25) observa que “apesar da proeminência nos círculos informais, as mulheres não se tornaram membras da Academia Real de Ciências”. Muito embora a Academia se assemelhasse com o ambiente intelectual dos salões, nos quais a erudição dividia espaço com prescrições de regras de convivência social e dos modos do “bem viver”.

A formação situada às margens das instituições europeias é relevante especialmente no caso das mulheres cuja produção visual estava associada à história natural. Lembremos de que o acesso das mulheres aos institutos, academias e instituições associadas à formação naturalista só ocorreu por volta dos primeiros anos do século XX.

In these studies, laboratories, collections, and gardens, people who never set foot in the meeting room worked alongside academicians. Some of these people were themselves future

academicians; others were artists, artisans, gardeners, medical students, or family members. The exclusive, and de facto masculine, academy thus depended on many kinds of personal, patronage, and intellectual relations that tied the institution to the places around the city (and sometimes beyond) where men and women with a variety of skills and aspirations worked alongside each other (TERRALL, 2015, p. 183)<sup>123</sup>.

A tese de Terrall (2015) é a de que no século XVIII existiram estruturas ativas nos espaços domésticos, construídas em torno das instituições científicas, de modo que a produção acadêmica estava intrinsecamente associada a esses centros que eram, muitas vezes, constituídos por laboratórios com equipamentos avançados, bibliotecas de referência, registros visuais e coleções naturais. Esses aparatos contribuíam com a formação de futuros naturalistas que ingressaram nas academias e foram essencialmente o modo como as mulheres construíram seu saber e suas redes de relações com naturalistas do período. Aqui é importante ressaltar que isso aconteceu em um período no qual a masculinidade era a medida do saber acadêmico, da ciência e a intelectualidade, a partir dos valores de produtividade e utilidade<sup>124</sup>.

Era essencial que artistas documentadores seguissem regras estabelecidas por naturalistas, e o trabalho de Dumoustier para a ilustração dos insetos mostra que a observação atenta dos fenômenos era fundamental para a produção de imagens científicas. Os procedimentos adotados por Maria Graham em suas ilustrações botânicas seguiam essa tendência de observação atenta da natureza e conjugavam os trabalhos de naturalista e artista. Ainda não está claro qual o método usado por Graham em seus desenhos, todavia, ela mencionou nas cartas trocadas com Hooker que colhia e observava com atenção as plantas que seriam registradas. Como pontuado acima, Graham, conhecedora de botânica que era, não colhia aleatoriamente, mas buscava encontrar partes das plantas que fornecessem informações sobre seu desenvolvimento e seus modos de reprodução, por exemplo. A atitude do artista que se deslocava até as plantas para vê-las em seu habitat, realizando um primeiro esboço a partir do espécime, produziu mudanças significativas na representação da natureza (DASTON; GALISON, 2007).

---

<sup>123</sup> “Nesses estudos, laboratórios, coleções e jardins, pessoas que nunca pisaram na sala de reuniões trabalharam junto a acadêmicos. Algumas dessas pessoas eram, elas mesmas, futuras acadêmicas; outras eram artistas, artesãs, jardineiras, estudantes de medicina ou familiares. A exclusiva, e de fato masculina, academia dependia, portanto, de muitos tipos de pessoal, patrocínios e relações intelectuais que ligavam a instituição a lugares ao redor da cidade (e às vezes além) onde homens e mulheres, com uma variedade de habilidades e aspirações diferentes, trabalharam lado a lado” (TERRALL, 2015, p. 183, tradução nossa).

<sup>124</sup> Sobre a promoção do saber científico no século XVIII, Terrall (2015) menciona a relação entre o estabelecimento da Academia Real de Ciências de Paris com a ascensão do monopólio masculino na esfera intelectual. Se antes os salões eram locais em que as mulheres participavam dos debates intelectuais e artísticos, além de socializarem com os intelectuais, com o fortalecimento das academias, elas foram afastadas dessas instituições promotoras de saber científico (TERRALL, 2015).



O avanço dos estudos de botânica nesse período propagou novos modos de representação das plantas, nos quais se verifica a valorização da observação acurada e a colaboração entre artistas e naturalistas. A observação dos fenômenos irá proporcionar uma mudança significativa nas formas de se estudar o mundo natural (NICKELSEN, 2006; FORD, 2000).

No contexto da viagem, a produção de conhecimento em campo poderia abarcar tanto os métodos estabelecidos por naturalistas quanto o conhecimento da população local a respeito da natureza. A produção visual de Maria Graham associada à botânica procura explicitamente conjugar os saberes populares com os especializados, isso porque alguns relatos da viajante situam essa problemática. Sobre essa questão, Pratt (1992) observa que a viajante britânica, em seu diário sobre a viagem ao Chile, notou que alguns de seus conterrâneos pouco conheciam da flora que os cercavam no país sul-americano. Essa postura seria o resultado da pouca observação e de um trabalho de gabinete, no qual Graham dizia haver pouca pesquisa de campo (PRATT, 1992). Para os viajantes britânicos da primeira metade do século XIX, o passeio pelos campos que cercavam as cidades seguia um sentimento de busca pelo pitoresco, como tratado no Capítulo 3. Além disso, essas caminhadas incitavam a produção de conhecimento intimamente relacionada com o deslocamento. Esse posicionamento itinerante, em certa medida, pressupunha trocas entre os viajantes e a população que detinha os saberes tradicionais sobre as plantas. Para que essa troca fosse efetiva era essencial que o/a viajante assumisse uma postura dinâmica, sabendo se comunicar com habitantes nativos e estabelecendo como tarefa pesquisas constantes sobre as propriedades das plantas a partir da comparação dos modelos vigentes no contexto europeu com aquilo que a pesquisa de campo e a vivência em outro continente poderia oferecer.

Sobre a produção botânica de Maria Graham, Pratt (1992, p. 164) enfatiza a mistura entre “objetivismo, saber intelectual e o conhecimento leigo da população local”. Desde a viagem à Índia, a artista viajante percebeu que falar a língua local era uma estratégia essencial para se aproximar dos habitantes. No Brasil, Graham chegou a afirmar que falava “menos inglês que português” (GRAHAM, 2010, p. 360). É notório também o fato de haver por parte de Graham a intenção de comparar as informações obtidas pela leitura das obras clássicas ligadas à história natural e à viagem com os dados que colhia em campo. Bell, Keighreen e Withers (2011) notam que Graham, enquanto passava pelas Ilhas Canárias, fez observações que contradiziam as notações de Humboldt sobre alguns achados arqueológicos, evidência de que

sua pesquisa não se limitava a reproduzir acriticamente os modelos estabelecidos, mas perscrutar ativamente os fenômenos da natureza que via diante de seus olhos.

As notações botânicas de Graham também incluem a utilização econômica, a localidade em que as plantas foram colhidas e é comum encontrar seus nomes científicos e populares. Em certo momento, na correspondência do dia 28 de novembro de 1825, trocada com Hooker, ela mencionou uma planta com uma pequena flor laranja encontrada nos arredores do Rio de Janeiro, flor essa que nem mesmo Langsdorff, Frei Leandro (1778-1826)<sup>125</sup> e William Burchell conheciam. A viajante britânica ressaltou ainda que iria secar e enviar fragmentos da planta para que Hooker pudesse examiná-la em seu gabinete. Nessa carta, ela escreveu que havia se informado com os nativos e mencionou o nome pelo qual a planta com flores alaranjadas era conhecida popularmente (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 28 nov. 1825).

Esses documentos evidenciam o quanto Graham procurava se especializar em suas observações, buscando continuamente se firmar como uma fonte esclarecida e produtiva. Em certos momentos do *Journal of a Voyage to Brazil*, bem como nas cartas trocadas com a imperatriz Leopoldina, Graham mencionou a importância da observação da natureza para seu trabalho. Esse olhar atento do observador, reconhecidamente essencial nas pesquisas de Graham, é uma das principais características dos estudos da natureza estabelecidos no século XIX. Observar as ilustrações botânicas dessa artista viajante contribui para traçar as técnicas usadas e as fontes visuais que a influenciaram.

O trecho destacado abaixo trata de alguns aspectos da produção botânica de Graham que interessam ser mencionados aqui:

Tomei emprestado do Ministro da Marinha um exemplar do Aublet e fiquei desapontada verificando que suas gravuras eram muitas vezes imperfeitas e que, em alguns casos, ele tinha sido obrigado a estampar folhas, frutos e mesmo cálices secos, de muitas árvores das florestas, não as tendo encontrado na estação das flores nos seus lugares nativos. Resolvi fazer desenhos de tantas quanto pudesse, obtendo, ao mesmo tempo, espécimes secos para o Dr. Hooker, de Glasgow, ainda que não tivesse muitas instalações convenientes, sendo a minha casa muito úmida (GRAHAM, 2010, 161-162).

Primeiro Graham criticou a falta de fidelidade de algumas estampas da obra *Histoire des plantes de la Guyane Française, rangées suivant la méthode sexuelle* (1775) do botânico francês Jean Baptiste Aublet (1720-1778), que havia estado à Guiana e estudado a flora local.

---

<sup>125</sup> Frei Leandro de Sacramento foi um botânico brasileiro, formou-se em Filosofia na Universidade de Coimbra, em 1806, lecionou botânica na Academia Médico-Cirúrgica Médica do Rio de Janeiro e foi o primeiro diretor do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (MAPA ARQUIVO NACIONAL, *Memória da Administração Pública Brasileira*. Disponível em <http://mapa.arquivonacional.gov.br/index.php/publicacoes/70-biografias/437-leandro-de-sacramento-frei>, acesso em: 11 jul. 2020).

O livro de Aublet é ricamente ilustrado, porém a viajante sustenta que as imagens são “imperfeitas” e que o fato de o botânico não ter observado toda a etapa de floração prejudicou o registro das plantas. Como nas cartas trocadas com Hooker, Graham evidencia sua tarefa diária de pesquisar a flora do Rio de Janeiro (GRAHAM, 2010).

Como se nota a partir das cartas e das imagens, grande parte das obras de Graham conservadas no *Kew Gardens* apresenta notações sobre as plantas e sugere um estudo esquemático da natureza. Examinando seu acervo, encontramos imagens de uma mesma espécie, algumas delas com notações e esboços, outras apresentam versões finalizadas. As imagens destacadas abaixo (Figura 59) mostram a representação da espécie *Caesalpinia pulcherrima*: à esquerda, observa-se um desenho com notações botânicas e, à direita, a representação de um cacho do arbusto com detalhes de suas estruturas, suas folhas e da forma com que as flores se distribuem no galho.

Na primeira imagem, vê-se apenas uma parte do cacho e são realçados os frutos (as pequenas vagens) e as flores. As informações escritas descrevem as partes constituintes da flor, além da quantidade e a aparência dos *stamens* (filamento responsável pela produção de pólen) e do *pistilo* (órgão reprodutor feminino). Graham observou que apenas um cacho desse arbusto contém mais de 100 flores e comentou sobre a beleza e o efeito luminoso causado pelo amarelo intenso da flor. A segunda imagem apresenta um ramo da planta *Caesalpinia pulcherrima* disposto sobre um fundo branco, no qual as folhas e as flores, em diversos estágios de crescimento, ocupam o centro da composição. Nessa ilustração, a planta é representada como se tivesse sido prensada. Em algumas partes do caule, por meio dos sombreados, vislumbra-se a profundidade dessas estruturas, mas, em geral, a *Caesalpinia pulcherrima* é vista como se tivesse sido comprimida entre duas superfícies, tal como se fazia no processo de secagem das plantas. Além disso, elementos como os galho, as folhas e as flores se abrem e se sobrepõem evidenciando a bidimensionalidade de alguns elementos da composição.

O processo de confecção das ilustrações botânicas envolvia muitos profissionais, entre os quais, desenhistas, naturalistas e gravadores. Normalmente, os desenhos feitos nas saídas de campo passavam por um longo processo de preparação até a publicação (NICKELSEN, 2006). Como se vem afirmando, os desenhos de naturalistas costumavam vir acompanhados de notas explicativas, que funcionavam tanto para informar certas qualidades da planta quanto para registrar as impressões dos coletores sobre aquilo que observavam, ou seja, essas notas eram modos de estudar a natureza. Era comum, por exemplo, desenhistas e gravadores serem supervisionados por um naturalista, e a imagem final que ilustra os compêndios de botânica ser

resultado dessa colaboração. As publicações, todavia, privilegiavam o naturalista, e era nome deste que figurava como principal autor, embora o trabalho intelectual, em muitos casos, constituísse uma preocupação de artistas (DASTON; GALISON, 2007).



**Figura 59.** GRAHAM, Maria. Dois desenhos da planta *Caesalpinia pulcherrima*. Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew.

Se comparada com a produção anterior, as ilustrações botânicas do final do século XVIII passaram a apresentar particularidades relacionadas às técnicas de representação. Tomando duas outras ilustrações da planta *Caesalpinia pulcherrima*, essa virada da ilustração botânica pode ser explicitada. A primeira das imagens é de autoria de Maria Sibylla Merian (1647-1717), entomologista alemã que viajou ao Suriname e se tornou uma artista de referência para o estudo dos insetos. A segunda ilustração foi desenhada por Sydenham Edward (1768-1819) e gravada em metal por Francis Sansom (1780-1810), artistas que trabalharam na *Curtis's Botanical Magazine*<sup>126</sup>. A ilustração de Edward foi publicada na *Curtis's Botanical Magazine* de 1807 (CURTI'S BOTANICAL MAGAZINE, 1807).

<sup>126</sup> A *Curtis's Botanical Magazine* foi fundada por William Curtis (1746-1799)<sup>126</sup>, em 1787. Associada ao *Royal Botanic Gardens*, ainda está ativa, sendo um dos periódicos botânicos mais antigos. São publicações voltadas para horticultores e botânicos, também associadas à disseminação dos estudos de plantas entre um público amplo. Foram editores desse periódico, naturalistas como William Hooker e Joseph Dalton Hooker (CURTI'S BOTANICAL MAGAZINE, 1807; NICKELSEN, 2006).

A trajetória de Merian como artista evidencia um comprometimento com seu próprio aperfeiçoamento e com a instrução de outras mulheres na arte botânica e entomológica. Logo que chegou à Nuremberg, em 1665, Merian constituiu um grupo de mulheres aprendizes, sendo que muitas delas conseguiram projeção como pintoras de flores<sup>127</sup>. O estudo da botânica era uma ocupação mediante a qual as mulheres conseguiram firmar-se na carreira artística, desde a coloração na produção das iluminuras até as naturezas-mortas difundidas a partir do século XVII (SCHIEBINGER, 1991; CHAPMAN, 2017).

Merian costumava retratar o ciclo de vida dos insetos associados às flores. Na ilustração da *Caesalpinia pulcherrima*, a artista apresenta um ramo estruturado para mostrar as partes que formam a espécie: as folhas delicadas e as vagens encontram-se na metade inferior da imagem e, na metade superior, aparecem as flores desabrochadas e os botões (Figura 60). A artista retrata as flores sob diferentes ângulos e estágios do florescimento. Dado o interesse de Merian pela metamorfose dos insetos, na ilustração da *Caesalpinia pulcherrima*, esse movimento é articulado a partir do casulo preso nas folhas, da lagarta que sobe o ramo e da borboleta que se nutre do néctar da flor. Tanto a planta quanto os insetos mostram um movimento ascendente da composição e da estrutura narrativa da imagem. Merian se ocupou em representar os fenômenos da natureza dando-lhes um sentido, construindo uma narrativa pedagógica das fases de crescimento da planta e da metamorfose dos insetos. Sua preocupação parece ser a de explicitar a simbiose da natureza, na qual a transformação sugere uma ideia de ciclo e de continuidade. Nessa ilustração, o aspecto decorativo pode ser notado na disposição sinuosa da planta e no tratamento minucioso dos ricos padrões das carapaças dos insetos.

Como mencionado acima, o interesse decorativo está presente nas ilustrações botânicas de Graham, mas a maneira como ela retrata a planta obedece também a outros parâmetros de representação. O caso do artista Georg Dionysius Ehret pode tornar mais clara a relação entre a precisão e os elementos estéticos na ilustração botânica praticada a partir do século XVIII<sup>128</sup>. Ehret ilustrou o *Hortus Cliffortianus* de Carl von Lineu, obra publicada em 1737. No processo de feitura das ilustrações desse volume, Lineu e Christoph Jakob Trew<sup>129</sup> (1695-1769) acompanharam o trabalho de Ehret, instruindo-o sobre os métodos de representação que os interessavam. Em certo momento, Trew reclamou da falta de precisão do artista, alegando que

---

<sup>127</sup> Magdalena Fürst (?) e Dorothea Maria Auer (1641-1707) se destacam entre as aprendizes de Merian que seguiram carreira como artistas e alcançaram projeção com seus trabalhos.

<sup>128</sup> Ao longo do século XVIII se estabeleceu um tipo de representação que prezava pela descrição apurada das partes das plantas, mas é preciso pontuar que a observação da natureza já era uma preocupação dos naturalistas e dos artistas desde o século XVI.

<sup>129</sup> Médico e botânico alemão que se tornou um dos mais prestigiados editores de ilustrações botânicas do século XVIII (NICKELSEN, 2006).

o excesso de preocupação decorativa prejudicava a clareza da imagem. Ehret trabalhou constantemente supervisionado. Muitos dos seus desenhos foram reelaborados para atender aos critérios do editor e do naturalista, critérios esses que incluíam uma atenção especial aos órgãos reprodutores e aos frutos, partes que deveriam ser representadas com a “precisão” requerida nas publicações científicas (NICKELSEN, 2006).



**Figura 60.** MERIAN, Maria Sybilla. *Caesalpinia pulcherrima*, Gravura em metal colorida à mão, 1726 (esquerda); EDWARD, Sydenhan (desenho); SANSOM, Francis. (gravura), *Caesalpinia pulcherrima*, Gravura em metal colorida à mão, 1807.

A representação acurada baseada na observação da natureza, por exemplo, já constituía uma das preocupações de Merian. Seus estudos de plantas e, principalmente, dos insetos foram objetos de estudos dessa artista desde a infância, que, mais tarde, se estabeleceram como uma atividade profissional a partir da publicação do livro *Wonderful Metamorphosis and special nourishment of Caterpillars*, de 1679. Nesse livro, um conjunto de 50 calcogravuras impressas em preto e branco mostra o comprometimento de Merian com a representação das mudanças ocorridas na metamorfose: os ovos se transformam em lagartas, que por sua vez preparam casulos onde permanecerão até se transformarem em borboletas. Outro trabalho notável de Merian foram as 127 aquarelas feitas para ilustrar o livro *Metamorphosis et historia naturalis insectorum* do naturalista e artista holandês Johannes Goedaert (1617-1668). Enquanto esteve

na Holanda, Merian conheceu coleções do Jardim Botânico de Amsterdam e, percebendo que as imagens guardadas nessas coleções apresentavam noções estáticas da natureza, ela seguiu com sua filha para o Suriname, a fim de pesquisar *in loco* a metamorfose dos insetos. A pesquisa entomológica fez com que Merian estudasse as associações entre os insetos e as plantas por meio de uma observação sistemática (SCHIEBINGER, 1991).

Entretanto, ainda que Merian se concentrasse na representação sistemática, ela não se preocupava com a precisão da representação. Ford (2000) ressalta que as ilustrações da artista possuem elementos distorcidos e detalhes anatômicos inventados. Isso não quer dizer que Merian desprezasse a observação empírica ou até mesmo que não seguisse uma prática naturalista. Porém, sua intenção concentrava-se na composição da imagem, de forma a sugerir uma interação entre os elementos representados.

Maria Graham, como uma botânica do século XIX, se ocupou com a representação das partes que formam a planta, onde a precisão partia da necessidade de fornecer informações daquela natureza tropical pouco conhecida e objeto de interesse de naturalistas europeus.

Na carta de janeiro de 1825, Graham afirmou que passou a olhar para as plantas com um grau de minúcia como nunca havia feito antes. Além disso, ela se dispôs a descrever as características que não podiam ser notadas nos registros visuais e nem nas plantas secas: “Quando não consigo secar, eu as desenho com muito cuidado e, ultimamente, tenho prestado mais atenção às flores do que jamais fiz em minha vida. Espero que você ache útil o que eu fiz [...] prefiro correr o risco de aumentar e ficar grosseiro do que perder qualquer parte”<sup>130</sup>(LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 Jan. 1825, tradução nossa).

Essa mudança operada na representação das plantas seguia a metodologia de observação da natureza e de sua manipulação com o propósito de obter informações botânicas mais detalhadas. Era comum encontrar em uma mesma imagem todos os estágios de crescimento das espécies, além da escolha de ângulos que favoreciam a visualização dos elementos, como observa Nickelsen (2006, p. 11):

1. The production of plant images was a complex process, which involved the collaboration of several people with their own specific competence.
2. Plant drawings of this period were not intended to be photographically exact copies of nature. Rather, the draughtsmen of the time consciously applied specific strategies (such as simplifying, schematizing and exaggerating details as well as unrealistically combining several stages of

---

<sup>130</sup> Where I cannot dry such, I draw them very carefully and having paid more attention lately to flowers than I ever did in my life. I hope you will find what I have done useful [...] and rather run the risk of enlarging and being coarse than lose any” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 Jan. 1825).

development in the life cycle of a plant) that sometimes rendered their illustrations quite unlike real-life specimens of the depicted species.

3. Copying individual elements from existing illustrations and integrating them in a modified form into a new drawing was common practice in the making of plant images.

4. In view of these findings, the function of botanical illustrations is far from clear<sup>131</sup>.

Voltando a observar a ilustração da *Caesalpinia pulcherrima* de Edward (Figura 60), que foi contemporâneo de Maria Graham, algumas dessas mudanças podem ser notadas. Nessa ilustração, as flores ocupam o primeiro plano da composição, elas também são mostradas sob diferentes ângulos e os *stamens* se destacam pelo tamanho e pela coloração. As etapas de crescimento da espécie são representadas a partir do topo do ramo, onde estão dispostos os pequenos botões, seguidos das flores que vão se abrindo até desabrocharem por completo. As flores e as folhas da planta são separadas por Edward nos dois planos da composição, enquanto Merian e Graham unem esses elementos em suas ilustrações. Atrás do ramo, aparecem as folhas retratadas como se estivessem sido prensadas, tal como ocorre na ilustração de Graham. As técnicas de ilustração botânica disseminadas a partir do século XVIII utilizavam métodos de registros que podiam resultar em imagens com escalas manipuladas, onde certas partes das plantas eram aumentadas ou diminuídas para realçar algum interesse particular de naturalistas. A adoção desses recursos pode ser notada nas ilustrações que Edward fez para o *Curti's Botanical Magazine* (NICKELSEN, 2006).

Familiarizada com essa metodologia para a representação, Maria Graham registrou certas plantas mais de uma vez para evidenciar suas estruturas separadamente. Esses conjuntos, tais como o grupo de desenhos destacados abaixo (Figura 61), são relevantes porque mostram diversas etapas dos estudos de botânica dessa artista e revelam o processo de montagem da imagem final.

Essa série de desenhos de Graham representa algo essencial para os botânicos, especialmente para os que seguiam o sistema classificatório de Lineu, ou seja, o estudo pormenorizado das etapas da floração. Trabalho sistemático e prolongado, uma vez que era

---

<sup>131</sup> “1. A produção de imagens de plantas era um processo complexo, que envolvia a colaboração de muitas pessoas, com suas próprias competências específicas.

2. Os desenhos de plantas, nesse período, não pretendiam ser cópias fotograficamente exatas da natureza. Antes, o desenhista da época aplicava conscientemente estratégias específicas (tais como simplificação, esquematização e exageração de detalhes, além da combinação não realista de vários estágios de desenvolvimento no ciclo de vida de uma planta) o que às vezes fazia as suas ilustrações parecerem bem diferentes das espécimes da vida real, em relação a espécie representada.

3. Copiar elementos individuais de ilustrações existentes e integrá-los de forma modificada em um novo desenho era prática comum na fatura de imagens de plantas.

4. À vista desses achados, a função da ilustração botânica está longe de estar clara” (NICKELSEN, 2006, p. 11, tradução nossa).



necessário acompanhar as espécies durante um longo tempo, somente dessa forma era possível representar as mudanças operadas nas flores. Tal como Edward e Merian, Graham mostrou as etapas de floração em uma só imagem, sendo que a viajante britânica organizou sua ilustração a partir dos esboços, aspecto que sugere uma colagem entre os diversos desenhos para formar uma só imagem concisa. Essa técnica de colagem constituía um dos métodos empregados pelos artistas dos séculos XVIII e XIX. Ehret montava uma visão geral da planta a partir da colagem de partes esboçadas em outros papéis, isto é o artista reunia vários esboços em um só desenho e essa estrutura era então copiada numa imagem síntese (NICKELSEN, 2006).





**Figura 61.** GRAHAM, Maria. Quatro desenhos da planta *Stiffia chrysantha*.s/d Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew.

Os desenhos de flores disseminados no contexto britânico se vinculam a uma tradição estabelecida no século XVII pelos artistas holandeses:

Long before Linnaeus published *Species Plantarum* in 1753, the book trade in botanical illustration that began in Holland in the seventeenth century migrated to France, reaching England at the end of the eighteenth century, helped to make botany part of illustrated book culture as well as an outdoor pastime (KELLEY, 2012, p. 22)<sup>132</sup>.

As pinturas de naturezas-mortas com flores eram objeto de interesse empírico e satisfaziam o gosto e a curiosidade do público. No Capítulo 2 desta tese, a influência holandesa foi mencionada pela tradição de uma arte descritiva. Aqui a relação com a ilustração botânica advém do empirismo que influenciou a produção botânica, como destacado na citação de Kelley (2012) transcrita acima. As flores constituíam um tema em si na pintura holandesa, suas tipologias, cores, texturas e irregularidade eram representadas segundo a observação atenta da natureza (ALPERS, 1999). Um dos temas explorados pela natureza-morta holandesa é a associação entre plantas e insetos. Na obra de Merian essa tradição é mais evidente,

<sup>132</sup> “Muito antes de Lineu publicar *Species Plantarum*, em 1753, o mercado de livros de ilustração botânica – que começara na Holanda, no século XVII, migrou para a Franca e chegou à Inglaterra, ao final do século XVIII – ajudou a fazer da botânica parte da cultura livresca ilustrada, bem como um passatempo ao ar livre” (KELLEY, 2012, p. 22, tradução nossa).

especialmente quando se compara a ilustração botânica da *Caesalpinia pulcherrima* (Figura 61) com a pintura *Flowers in a Glass Vase* da artista Rachel Ruysch (1664-1750) (Figura 62).

Assim como Merian, Ruysch estudou entomologia, e suas observações anatômicas eram fruto da pesquisa sobre o desenvolvimento dos insetos. A pintura de Ruysch traz uma profusão de flores arranjadas em um jarro de vidro. Por entre as folhas corroídas, dissimulados entre vívidas flores, caminham libélulas, lagartas, formigas, escaravelhos e moscas. A representação é minuciosa e a artista utiliza os efeitos luminosos para realçar os contornos e as cores formando uma atmosfera luxuriante e misteriosa. É notável o interesse de Ruysch pela natureza, tanto é que ela estudou uma coleção variada de plantas e de insetos para suas pinturas. Porém, diferente da maneira encontrada por Merian, a artista holandesa não relacionava o desenvolvimento dos insetos e das plantas, tampouco a natureza é representada de modo sistemático (SCHNEIDER, 2009; CARLSON, 2019).

As qualidades descritivas e a variedade de insetos e de flores conferem à obra de Ruysch mais vivacidade e movimento. A representação detalhada dos insetos era resultado de estudos entomológicos, do colecionismo e da utilização de microscópios:

insects represented the modernity of the time in which Ruysch lived – of merchant trade, the invention and use of microscopes, and of insect collections in the Netherlands in the seventeenth century. These still lifes with insects were representing the Netherlands in its modern ways; a wide variety of flowers, some introduced from different parts of the world represented the amount of trade happening (CARLSON, 2019, p. 19)<sup>133</sup>.

A corrente seguida por Ruysch procurava mostrar a diversidade da natureza, destacando o aspecto curioso dos diferentes padrões, espécies e formatos das plantas. Em Merian, a influência da tradição holandesa pode ser identificada na representação meticulosa e na maneira dinâmica como as flores e os insetos são organizados na composição. Isso mostra que a sobrevivência da tradição holandesa perpassou os séculos XVIII e XIX.

---

<sup>133</sup> “insetos representam a modernidade do tempo em que Ruysch viveu – o ofício mercante, a invenção e uso de microscópios, e as coleções de insetos na Holanda, no século XVII. Essas naturezas-mortas com insetos estavam representando a Holanda em seus modos modernos; uma ampla variedade de flores, algumas introduzidas de diferentes partes do mundo, representava o volume de comércio que estava acontecendo” (CARLSON, 2019, p. 19, tradução nossa).



**Figura 62.** RUYSCH, Rachel. *Flowers in a Glass Vase* (detalhe). Óleo sobre tela, 1704. Fonte: *WUSTL Digital Gateway Image Collections & Exhibitions*.

Longe de estabelecer um sentido progressivo para a ilustração botânica, o mais importante é pontuar a mudança no método de observação da natureza ao longo do século XVIII. Crary (1988) afirma que já nas primeiras décadas do século XIX é possível identificar certas mudanças, especialmente em relação à participação mais ativa do observador nos procedimentos científicos das mais diversas áreas do conhecimento. Os experimentos que investigaram as cores e os mecanismos da visão humana feitos por Goethe pressupunham a corporalidade daqueles que estudam os fenômenos. Goethe abandonou o modelo da câmera escura para estudar as cores e passou a investigar como o aparelho ótico humano as percebia. No contexto em que Graham produziu suas ilustrações botânicas, os experimentos de Goethe

já haviam se difundido, e muitos naturalistas, como Humboldt, se apropriaram dos seus estudos, principalmente daqueles referentes à mudança na postura do observador (CRARY, 1988, p. 5):

The corporal subjectivity of the observer, which was a priori excluded from the camera obscura, suddenly becomes the site on which an observer is possible. The human body, in all its contingency and specificity, generates "the spectrum of another color," and thus becomes the active producer of optical experience

[...] What is crucial about Goethe's account of subjective vision is the inseparability of two models usually presented as distinct and irreconcilable: a physiological subject who will be described in increasing detail by the empirical sciences in the nineteenth century, and an observer posited by various "romanticisms" and early modernisms as the active, autonomous producer of his or her own content<sup>134</sup>.

Além disso, ainda que haja uma ligação entre as ilustrações botânicas produzidas no século XVIII e as naturezas-mortas holandesas, uma virada epistemológica foi operada a partir da popularização do sistema de Lineu. Lembrando que tratar das ilustrações botânicas implica considerar a produção editorial, pois as imagens atendiam às necessidades das publicações. Assim, os métodos desenvolvidos para o registro da natureza estavam associados à metodologia disseminada, em grande medida, pelo sistema lineano e pela edição de compêndios de história natural e os desenhos de Maria Graham do *Kew Gardens* são devedores dessas tradições.

### 3.2 Os desenhos de flores de Maria Graham e a produção editorial associada à botânica da primeira metade do século XIX

Sempre apreciava muito as flores, e o esplendor da floresta virgem atrás da minha casa, naturalmente, me atraiu (GRAHAM, 2010, p. 161).

This allegation usually goes hand-in-hand with the assumption that Graham as a woman had no scientific expertise herself and so was ill-equipped to handle the scientific material in her sources. However, this was emphatically not the case. Graham had a keen interest and at least a basic competence in several branches of science, and she was well-connected in the contemporary science community (THOMPSON, 2015, 49)<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> "A subjetividade corporal do observador, que estava excluída, *a priori*, da câmara obscura, de repente torna-se o lugar a partir do qual o observador é possível. O corpo humano, em todas as suas contingências e especificidades, gera "o espectro de uma outra cor," e torna-se, assim, o produtor ativo da experiência ótica [...] O que é crucial sobre o relato de Goethe da visão subjetiva é a inseparabilidade de dois modelos usualmente apresentados como distintos e irreconciliáveis: um sujeito fisiológico que será descrito com cada vez mais detalhe pelas ciências empíricas, no século XIX, e um observador postulado por muitos "romantismos" e modernismos primitivos como o produtor ativo e autônomo de seu próprio conteúdo, seja ele homem ou mulher" (CRARY, 1988, p. 5, tradução nossa).

<sup>135</sup> "Essa alegação geralmente anda de mãos dadas com a presunção de que Graham, como mulher, não tinha expertise científica e, portanto, estava mal equipada para lidar com o conteúdo científico em suas fontes. Contudo, isso está longe de ser o caso. Graham tinha um interesse vívido e ao menos uma competência básica em vários ramos da ciência, e ela estava bem relacionada na comunidade científica contemporânea" (THOMPSON, 2015, 49, tradução nossa).

As produções documentais e visuais de Maria Graham que se encontram no *Royal Botanic Gardens* revelam uma série de procedimentos difundidos durante os séculos XVIII e XIX a respeito da postura do cientista que observa o mundo natural e procura estudar e descrever suas principais características. Essas perspectivas foram difundidas pelos relatos de viajantes que, munidos do sistema de Lineu para a classificação das espécies e tendo por modelo a viagem do Capitão James Cook<sup>136</sup>, procuravam descrever os costumes e fornecer informações sobre a flora e a fauna das localidades. Os modos de representar as plantas também recorriam a tradições visuais que circulavam nos meios eruditos e amadores, sendo que as práticas estabelecidas a partir do século XVII foram precursoras das formas de se estudar a natureza difundidas nos séculos seguintes. Como observado por Daston e Galison (2007), durante o século XVIII, estabelecem-se os estudos de história natural que procuravam sistematizar a natureza. Como listado acima, quase todos os desenhos de Maria Graham do *Kew Gardens* retratam flores, essa predileção pode ser associada ao método de Lineu que privilegiava os órgãos reprodutores e os frutos das plantas. Além disso, essas imagens se relacionam com a difusão dos compêndios botânicos ilustrados e com publicações relacionadas com a botânica largamente popularizadas durante a primeira metade do século XIX.

A representação das plantas estava ligada a uma noção de ordenamento da natureza. A internacionalização do sistema de Lineu se consolidou como o método de classificação dos seres vivos, podendo ser aplicado para espécies desconhecidas. Ao propor um método que operava por semelhanças, Lineu possibilitou a classificação das espécies a partir dos mecanismos de aproximação entre os seres vivos. Um exemplo disso é a classificação operada pela similaridade morfológica entre folhas. Essas operações de aproximação por similitude pressupunham um observador atento e, ao mesmo tempo, exigiam de naturalistas um conhecimento acurado.

Já no século XVIII, um grande desenvolvimento científico produz, entre outros, a *História Natural* de autoria de Buffon e um novo sistema classificatório das plantas proposto por Lineu. Todo o processo científico em curso promove amplas modificações nos modos de coletar, sistematizar e organizar espécimes naturais e de expô-los. *Classificação* é a palavra-chave. É um método de sistematização do mundo para ordená-lo e, em última instância, dominá-lo. (BARBUY, 2008, p. 252).

---

<sup>136</sup> Ana Maria Belluzzo (1994) afirma que as viagens científicas procuravam estabelecer relações comerciais ao mesmo tempo em que havia o interesse em promover a produção científica advindas das novas descobertas. Nesse sentido, a viagem do capitão Cook é emblemática porque constitui um marco para as viagens empreendidas pelos europeus no final do século XVIII e início do XIX, nas quais há um interesse marcante pelo desenvolvimento científico e conseqüentemente o crescimento de instituições museológicas que abrigam coleções de objetos etnográficos e relacionados à botânica, zoologia e cartografia.

Porém, ao contrário do que se possa imaginar, as ilustrações botânicas produzidas nos séculos XVIII e XIX ainda recorriam a cópias de modelos fornecidos pela tradição. Eram modelos nos quais os naturalistas da época reconheciam certas falhas na representação da natureza, mas que ainda eram empregados nas ilustrações. A diferença crucial entre a prática copista estabelecida no século XVII, que reproduzia representações fantasiosas da natureza, e as do final do século XVIII e XIX se mostra na forma como naturalistas usavam os modelos. A partir de meados do século XVIII, naturalistas passaram a ajustar os modelos e a retificá-los ao invés de produzir uma cópia servil. No método de trabalho do final do século XVIII “ilustrações completas raramente eram copiadas, apenas elementos individuais eram selecionados e sistematicamente modificados por meio do uso de uma série de estratégias específicas<sup>137</sup> (NICKELSEN, 2016, p. 9, tradução nossa).

Nesse contexto, a edição massiva dos atlas científicos ilustrados, publicações que objetivavam mapear os seres vivos, foi essencial para a instrução de naturalistas e amadores que se interessavam por história natural: “O atlas difundiu e preservou os objetos com os quais a ciência trabalhava no espaço e no tempo, ampliando o escopo do empirismo coletivo” (DASTON; GALISON, 2007, p. 66, tradução nossa).

Partindo da perspectiva defendida nesta tese, que considera a relação entre mercado editorial, história natural e a produção visual de Maria Graham, observa-se que a botânica emergiu como um dos principais campos de mapeamento do desconhecido e da variedade da natureza tropical. Essa busca pela sistematização coexistia com a dificuldade para o enquadramento de certas plantas em uma classificação que almejava a totalidade, objetivo do sistema lineano. Além disso, havia a problemática de representar apropriadamente a diversidade da natureza para um público vasto. Somadas a isso, as tentativas frustradas de transporte e cultivo de algumas espécies tropicais, que não sobreviviam à viagem ou que não se desenvolviam no clima temperado da Europa, marcam essa tensão entre a busca pelo controle de uma natureza que escapava a esse domínio (KELLEY, 2012).

Thompson (2015) afirma que Maria Graham, em sua constante busca por informações do universo da botânica, não se limitava ao uso do método de Lineu. Exemplo disso foi o período em que a artista viajante passou na coleção de Robert Brown, naturalista que propôs uma nomenclatura composta por três nomes ao invés de apenas dois, modo como é estruturado

---

<sup>137</sup> The models were carefully selected and weighed up against each other. Complete illustrations were rarely copied: only individual elements were picked out and these were systematically modified through the use of a number of specific strategies” (NICKELSEN, 2006, p. 9).

o sistema de Lineu. Brown defendia o chamado “sistema natural”, proposto pelo francês Antoine Laurent de Jussieu<sup>138</sup> (1748-1836) para a classificação dos seres (THOMPSON, 2015).

A necessidade de classificação surge como uma das preocupações de profissionais e amadores, lembrando ainda que, nesse contexto, havia uma intensa rede de publicações ligada à botânica, na qual a diversidade de tipologias textuais e visuais seguia o gosto pelo desconhecido e pelo exótico (KELLEY, 2003).

O célebre poema de Erasmus Darwin (1731-1802)<sup>139</sup>, *The Botanic Garden: A Poem in Two Parts*, relaciona os estudos de botânica com a literatura. De modo semelhante, a obra de Robert Thornton (1768-1837), *Temple of Flora*, foi relevante ao associar plantas com poemas e imagens. No caso de Thornton, há a exaltação da flora exótica como responsável pela diversificação dos jardins britânicos. Tanto o poema de Erasmus Darwin quanto o de Thornton usaram a nomenclatura de Lineu para a classificação dos seres vivos, sendo que Darwin traduziu para o inglês os escritos do naturalista sueco e contribuiu com a difusão desse sistema. Esses exemplos mostram a relevância dos estudos de botânica no contexto britânico, onde se observa a difusão de livros sobre a flora exótica, a introdução de novas plantas e o crescimento da produção visual, fatos intrinsecamente relacionados com a política imperialista (KELLEY, 2003).

Os desenhos de Graham do acervo do *Kew Gardens* mostram sua pesquisa botânica e a necessidade de produzir informações sobre a flora brasileira, mais especificamente a do Rio de Janeiro. Isso está presente nas correspondências com Hooker, na produção de imagens e na coleta sistemática de espécimes promovidas pela viajante britânica, práticas essas que podem ser associadas à política expansionista do império britânico e com o crescimento do interesse pelas plantas em diversos círculos dessa sociedade. A cultura material promovida pelo expansionismo imperialista europeu impactou a produção cultural do século XIX por meio da

---

<sup>138</sup> “Antoine-Laurent de Jussieu foi um botânico francês que desenvolveu os princípios basilares para o sistema natural de classificação de plantas. Em 1770, Antoine-Laurent foi levado por seu tio Bernard para o *Jardin du Roi*, onde se tornou instrutor de botânica. Em 1773, seu artigo, apresentado à *Académie des Sciences*, sobre a família Ranunculaceae introduziu seu método de classificação. Seu *Genera Plantarum Secundum Ordines Naturales Disposita, Juxta Methodum no Horto Regio Parisiensi Exaratam, Anno 1774* (Gêneros de plantas arranjados de acordo com suas ordens naturais, com base no método desenvolvido no Jardim Real de Paris no ano de 1774) estendeu seu método de classificação baseado no valor relativo dos caracteres para todo o reino vegetal” (ENCIPOPAEDIA BRITANNICA, Antoine-Laurent-de-Jussieu. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Antoine-Laurent-de-Jussieu>. Acesso em: 12 mar. 2020).

<sup>139</sup> Erasmus Darwin foi um médico, filósofo natural, poeta e avô de Charles Darwin (1809-1882). O poema *The Botanic Garden* usa as formas de reprodução das plantas para construir alusões eróticas. Darwin aborda temas relacionados à sexualidade de homens e mulheres, justificando que essa pulsão é biológica e natural a todas as criaturas: “Botany in particular had become a field in which men and women explores the diversity of the natural world and themselves, and during the 1790s botanical examples and language offered means for critiquing and subverting social conventions. Wollstonecraft, for one, use botanical metaphors to denounce woman’s sexual subordination and to posit alternatives” (TEUTE, 2000, p. 339).



introdução de novas plantas, do crescente número de espécies secas enviadas à Europa, da propagação de livros de botânica voltado para os públicos especializados e amadores, além da circulação de imagens que retratavam plantas nativas e exóticas (KELLEY, 2003; BEWELL, 2017).

Muitos compêndios de botânica publicados na primeira metade do século XIX se dedicaram à representação das flores trouxeram em posição de destaque a figura de Lineu. No frontispício do seu livro, *A Temple of Flora*, Thornton mostra um cupido que aponta suas flechas para a planta *Strelitzia reginae*, espécie oriunda do sul do continente Africano e recém introduzida nos jardins britânicos. Ambientados em uma vegetação tropical, na qual se nota a presença de bananeiras e coqueiros, as figuras do cupido e da *Strelitzia* representam o cerne do sistema de Lineu, que era baseado nos órgãos reprodutores das plantas. O naturalista sueco é representado nesse mesmo livro de Thornton, sendo laureado pelas figuras mitológicas Ceres, Flora e o Cupido (Figura 63).

Thornton explicou o significado de cada uma das figuras que compõem a gravura do busto de Lineu, descrição que revela a importância do sistema binomial desse naturalista para o estudo da botânica:

The introduction of Flora, Ceres, and Aesculapius, is emblematic of the advantages derived from the study of the Science of Botany, as in the works of Linnaeus, to *physic, agricultores*, and as an *elegante pursuit* for Ladies. CUPID is represented in allusion to the *sexual system*, invented by LINNAEUS. The ZEPHYR above denotes *Spring*, the season most favourable to study Botany. The fair forms of FLORA and CUPID, with the bust of LINNAEUS, cannot fail disclose to the eye of the observer the magic pencil of a RUSSEL; and the figures of AESCULAPIUS and CERES, the nervous and masterly strokes of an OPIE (THORNTON, 1812, grifo do autor)<sup>140</sup>.

A homenagem prestada por Thornton a Lineu foi uma das maneiras de propagação da obra desse naturalista. No frontispício de *Hortus Cliffortianus*, semelhante homenagem já havia sido representada. Recebendo o título de *Alegoria da Botânica reformada*, o frontispício desse livro traz o busto de Lineu, tal como o deus Apolo, cercado por figuras mitológicas e com elementos representativos dos quatro continentes. Por meio de uma composição que articula uma variedade de figuras humanas, de plantas e de instrumentos científicos, o artista holandês Jan Wandelaar (1690-1759) traz Lineu como o grande reformador, capaz de alcançar com seu

---

<sup>140</sup> “A introdução de Flora, Ceres e Esculápio é emblemática das vantagens decorrentes do estudo da ciência da Botânica, tal como nos trabalhos de Lineu, para *physic, agricultores*, e como uma *ocupação elegante* para mulheres. O CUPIDO é representado em alusão ao sistema sexual, inventado por LINNAEUS. O ZÉFIRO acima denota a *Primavera*, a estação mais favorável para o estudo da Botânica. As belas formas de FLORA e do CUPIDO, com o busto de LINNAEUS, não deixam de mostrar aos olhos do observador a pena mágica de um RUSSEL; e as figuras de ESCULÁPIO e CERES, as pinceladas nervosas e magistrais de um OPIE” (THORNTON, 1812, grifo do autor, tradução nossa).

sistema a diversidade da natureza (DASTON; GALISON, 2007). Houve um movimento chefiado por naturalistas franceses, do qual participou o brasileiro José Bonifácio de Andrada (1763-1838), que pretendia erigir um busto em louvor ao naturalista sueco. Essa propaganda massiva visava a assegurar a adoção do sistema binário, tendo em vista que outros sistemas classificatórios concorriam com o de Lineu no final do século XVIII (KURY, 2004).



**Figura 63.** THORNTON, Robert. *Cupid Inspiring Plants with Love* (direita). *Flora, sculapius, Ceres with Cupid honoring the bust of Linaeus* (esquerda). In: Temple of Flora, 1812. Fonte: Wellcome Library, 2020.

O livro de Thornton se apresenta em paralelo a uma série de obras botânicas que ressaltam as flores. A compilação de botânica, *Les Liliacées*, de Pierre Joseph Redouté (1759-1840), era bastante difundida entre naturalistas e foi citada por Maria Graham em uma passagem em que ela descreveu as flores da *Helicônia* (Figura 64), uma espécie nativa do Brasil, em muitos aspectos próxima da bananeira: “Eu tinha decidido desenhar para você uma flor esplêndida. As pessoas aqui chamam de banana selvagem e é uma parente próxima da *Musa*: mas muito diferente em cor e forma [...] é representada em Redouté como *Heliconia*”<sup>141</sup>

<sup>141</sup> “I had set my heart on drawing for you a most splendid flower. The people here call it wild banana and it is a near relation of *Musa*: but one very different in colour and a form [...] is figured in Redouté as *Heliconia*” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 Jan. 1825).

(LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 30 jan. 1825, tradução nossa).

*Les Liliacées* é a obra mais famosa do artista francês e foi publicada em oito volumes, entre os anos de 1802 e 1816. Esse projeto ambicioso, patrocinado pela Imperatriz Joséphine Beauharnais (1763-1814), é ricamente ilustrado e tamanha foi a fama dessa publicação, que Redouté passou a ser aclamado como “O Rafael das flores”. Também merece ser mencionada a proeminência dada a Redouté enquanto autor, tendo em vista que os artistas raramente apareciam como os principais autores das obras (DASTON, GALISON, 2007).

Redouté ilustrou a *Heliconia humilis* (Figura 64), uma espécie da mesma classe dos Lírios, e que é característica do bioma tropical. Maria Graham mencionou ter encontrado no Rio de Janeiro uma espécie muito semelhante à desenhada por Redouté, reconhecendo que não se tratava da mesma espécie, mas de uma planta que se encaixaria no gênero *Heliconia*. Graham também mencionou que pretendia desenhar essa planta, e a aquarela *Heliconia, hight eleven feet* (Figura 64), provavelmente, é uma dessas imagens.

As imagens da *Heliconia* feitas por Redouté e por Graham fornecem visões diferentes da planta. Enquanto Redouté mostra um fragmento da espécie, destacando as flores ante as demais estruturas morfológicas, Graham mostra a planta inteira, inserida em uma paisagem. Esses dois modos de representação da natureza encontram correspondência nas publicações do século XIX. Havia ilustrações em que plantas eram retratadas destacadas da natureza, sob um fundo neutro, de modo a visualizar as partes que interessavam ser mostradas. Esse parece ser o caso da *Heliconia* de Redouté, que traz uma flor com cores exuberantes ocupando o centro da composição e na qual somente partes das folhagens são mostradas. O artista também inseriu detalhes dos órgãos reprodutores das flores de acordo com o sistema de Lineu. Maria Graham, por sua vez, desenhou a *Heliconia* destacada da natureza e a colocou em um fragmento de paisagem que mostra a lagoa Rodrigo de Freitas e o Corcovado, dois cenários típicos da cidade do Rio de Janeiro.

A presença de uma paisagem como pano de fundo da *Helicônia* é uma exceção entre as obras de Graham do acervo do *Kew Gardens*. As demais ilustrações mostram as plantas sob um fundo branco. Entretanto, mesmo constituindo uma exceção, a *Helicônia* se aproxima das imagens que ilustram o diário de viagem de Graham ao Brasil, que mostram plantas ambientadas na natureza e vistas de paisagens referentes às localidades onde as plantas foram encontradas. A representação dessas paisagens ressalta o deslocamento e o ato de viajar, enfatizando sua posição como difusora do conhecimento botânico.

Tanto Redouté quanto Graham visavam uma representação da natureza que realçasse seus aspectos essenciais: se o primeiro procurava enfatizar as flores, a segunda pretendia mostrar a configuração geral da planta. Duas características são marcantes na representação da *Helicônia* de Graham, quais sejam, o objetivo de catalogar e disseminar informações sobre a planta e a exaltação do caráter “exótico” da natureza. Graham traz elementos da paisagem carioca para realçar a procedência da planta e, possivelmente, para enfatizar sua exotividade por meio do detalhe das palmeiras ao fundo. A representação dessa *Heliconia* pode ser relacionada ao intercâmbio de espécies que eram, constantemente, introduzidas nos acervos e nos jardins britânicos. As ilustrações botânicas de Graham se inserem nessa comercialização e catalogação de novas espécies. Nesse mesmo sentido, muitas foram as ilustrações de plantas de outros continentes recém introduzidas nos herbários e nos jardins europeus, estampadas nos grandes compêndios botânica produzidos no início do XIX (THOMAS, 2010).



**Figura 64.** GRAHAM, Maria. *Helicônia* (direita), 1824. Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew. REDOUTÉ, Pierre Joseph. *Heliconia humilis* (esquerda), 1802-16. Fonte: The Academy of Natural Science of Drexel University, 2020.

Como se vem afirmando nesta tese, Maria Graham construiu sua obra visual e escrita segundo referências eruditas e a partir de uma rede de conhecimento científico. Sua obra dialoga com publicações de história natural difundidas a partir do final do século XVIII. Um dos modelos de representação das plantas mais difundidos entre o público britânico foi promovido por William Curtis. Na obra ilustrada de Curtis, *Flora Londinensis*, de 1777, a representação das plantas recorreu a uma série de recursos para mostrar simultaneamente diferentes ângulos e estágios de crescimento. Ainda que esse tipo de imagem partisse da observação da natureza, havia uma sistematização dos elementos para fornecer informações sobre as espécies retratadas. Recursos semelhantes foram usados por Maria Graham nas ilustrações aqui estudadas, sendo que as cartas trocadas com Hooker evidenciam o uso das publicações de botânica como auxiliares para os registros da natureza. Em 1787<sup>142</sup>, Curtis inaugurou o periódico *Curtis's Botanical Magazine*, editado com ilustrações coloridas das mais diversas plantas com a finalidade de divulgar os conhecimentos de botânica para um vasto público: “Uma obra destinada ao uso de senhoras, senhores, jardineiros, que desejem familiarizar-se cientificamente com as plantas que cultivam”<sup>143</sup> (CURTIS'S BOTANICAL MAGAZINE, 1807, tradução nossa). Após a morte de Curtis, a edição desse periódico passou a ser chefiada por dois destacados diretores do *Kew Gardens*: William Hooker e, posteriormente, Joseph Dalton Hooker (NICKELSEN, 2006).

Algumas mulheres do período contribuíram para o *Curtis's Botanical Magazine*. Foram ilustradoras e coloristas que produziram trabalhos significativos. Matilda Smith (1854-1926) foi uma das mais destacadas entre essas mulheres. Seu trabalho foi tão consistente, que ela esteve nesse periódico durante 40 anos, momento em que mapeou espécies da flora australiana pouco conhecidas no período. Smith também é lembrada por ser uma das primeiras mulheres a ingressar na *Linnean Society* (VICTORIAN UNIVERSITY OF WELLINGTON, 2018). Outra botânica a contribuir com ilustrações para esse periódico durante dez anos foi Anne Barnard (1833-1899) (DARWIN CORRESPONDENCE PROJECT, University of Cambridge, 2018). Além dessas duas mulheres, há também a participação de Harriet Anne Thiselton-Dyer (1859-1945), filha de Joseph Hooker, na qualidade de colorista das estampas. Embora esse trabalho fosse menos reconhecido, era uma ocupação minuciosa haja vista a quantidade de gravuras a serem coloridas à mão. Além de tudo, a coloração das gravuras exigia habilidade

---

<sup>142</sup> Esse periódico ainda está ativo e os volumes mais recentes podem ser acessados por meio do endereço eletrônico do *Royal Botanic Gardens*: <https://www.kew.org/science/who-we-are-and-what-we-do/publications/curtiss-botanical-magazine>.

<sup>143</sup> A work intended for the use of such ladies, gentleman, gardeners, as wish to become scientifically acquainted with the plants they cultivated” (CURTIS'S BOTANICAL MAGAZINE, 1807).

manual e uma técnica apurada para a aplicação dos pigmentos, a fim de fornecer uma edição uniforme às imagens (DASTON; GALISON, 2007).

Nas obras ilustradas de botânica sobressaíam as finalidades práticas e informacionais das imagens<sup>144</sup>. Muitos desenhos que se destinavam aos herbanários para fins medicinais, por exemplo, deveriam possibilitar um reconhecimento imediato da planta representada. No século XVII, houve uma difusão significativa dos livros ilustrados de botânica e nota-se que os desenhos das flores ganharam outras finalidades, mais associadas à exaltação da beleza e da variedade das espécies comercializadas. Os chamados florilégios<sup>145</sup> eram livros finamente ilustrados com flores, nos quais a preocupação ornamental sobressaía ante a utilização medicinal e prática das plantas. Tomando como exemplo um dos mais destacados florilégios do século XVII, o *Hortus Eystettensis*, percebemos que a estética dos florilégios pode ser identificada nas publicações de Redouté e de Thornton. Chefiado por Basilius Besler (1561-1629), o *Hortus Eystettensis* foi editado em 1613 e contém um conjunto de 367 calcogravuras coloridas. Esse livro traz imagens das flores do aclamado Jardim do Bispo de Eichstätt<sup>146</sup> e foi organizado de acordo com a estação de florescimento das espécies retratadas. Embora haja informações sobre todas as flores, as gravuras se destacam pelo efeito decorativo criado pelos galhos retorcidos, pelos bulbos e raízes entremeados e pelas opulentas flores (BESLER, 1613; RIX, 2014).

Além da aproximação da obra da viajante britânica com as publicações botânicas ilustradas, nota-se, em sua coleção do *Kew Gardens*, um conjunto significativo de desenhos cujo aspecto decorativo das flores sobressai. As imagens dos florilégios e das naturezas-mortas holandesas sobrevivem nas publicações científicas. Observando o desenho *Ginandria monadria* de Graham ao lado de uma das ilustrações do *Hortus Eystettensis* é possível reconhecer semelhanças na distribuição dinâmica das folhas das orquídeas e no arranjo das plantas na composição (Figura 65).

---

<sup>144</sup> Muitos fatores influenciaram a produção de ilustração científica. Aspectos relacionados às técnicas de gravação e à impressão de livros ilustrados, assim como as mudanças nos cânones científicos foram cruciais na produção dos desenhos (FORD, 2000).

<sup>145</sup> *Florilegium* vem do latim e significa “compilação de flores”.

<sup>146</sup> *Eichstätt* em latim é *Eystettensis*, por isso o título da obra é *Hortus Eystettensis*.



**Figura 65.** GRAHAM, Maria (esq.). *Ginandria monandria*, aquarela, s/d. Fonte: Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew. ISSELBURG, Peter et al (dir.). *Orchis latifolia*, calcogravura colorida à mão, 1613. In: BESLER, Basilio. *Hortus Cliffortianus*. Fonte: <https://web.archive.org/web/20051020005744/http://imgbase-scd-ulp.u-strasbg.fr/displayimage.php?album=60&pos=0>.

Em diversos desenhos botânicos de Graham, a disposição das flores e dos galhos sob diferentes ângulos, assim como o uso da cor e o arranjo composicional são similares às estampas que ilustram os florilégios. Nas mais de trezentas estampas do *Hortus Eystettensis* encontram-se diferentes configurações das plantas. Uma característica marcante é o uso da linha para integrar os elementos, isto é, as flores e folhas se dobram e se entrelaçam para criar um efeito rítmico na composição. Há também arranjos das plantas formando guirlandas ou flores, além de galhos dispostos em estruturas criando um efeito decorativo nas pranchas (BESLER, 1613).

Certos desenhos de Graham procuram explorar o espaço da composição de diferentes maneiras. Às vezes, ocupando a diagonal da página, como se nota na ilustração da *Bromelia*, planta imponente com folhas rígidas e com suas brácteas das quais brotam pequenas flores avermelhadas. Outros desenhos mostram o uso da linha para criar um espaço artificial para a planta. O desenho da *Aristolochia*, uma espécie de trepadeira cujas flores apresentam uma configuração singular, apresenta um galho do qual pende uma flor ainda fechada. A artista constrói uma composição linear a partir da longa estrutura que sai da flor para mostrar, estrategicamente, as duas faces da folha e evidenciar suas reentrâncias avermelhadas (Figura 66).



**Figura 66.** GRAHAM, Maria. *Bromelia* (esq.). *Aristolachia* (dir.). Aquarela, s/d. Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew.

Além das imagens que estampavam as publicações ligadas à botânica, o fascínio dos britânicos pela natureza se revelou por meio de técnicas de representação pouco usuais. Exemplos disso são os mosaicos de flores da Mary Delany (1700-1788), artista que fazia um tipo de colagem sobrepondo recortes coloridos sobre um fundo escuro. Essas imagens despertam a atenção pelo efeito de degradê, simulado pelos minúsculos pedaços de papel. O apuro da técnica de Delany se mostra não só pela sua habilidade manual, mas pela precisão dos detalhes anatômicos das espécies (Figura 67) (RIX, 2014).

A análise das ilustrações botânicas de Maria Graham conservadas no *Kew Gardens* envolve um complexo levantamento das referências visuais citadas pela viajante, segundo a cultura botânica em um sentido amplo.

O interesse do grande público pelos objetos associados à *naturalia* se estendia à confecção de peças usadas para adornar o ambiente doméstico, objetos amplamente difundidos na Era Vitoriana. Essa popularização das edições que disseminavam os estudos de história natural para um amplo público se relaciona diretamente com a abordagem proposta nesta tese sobre a obra visual de Maria Graham. Essa abordagem abarca a presença massiva de coleções naturais, impressos ilustrados, jogos de carta com imagens de plantas e de manuais destinados a instruir os desenhos da natureza. Tudo isso fez parte da cultura material difundida no período:

[...] rather that the lived experience of materiality warrants notice. The writers, antiquarians, and wider reading public that were fascinated by fossils, stone circles, geological singularities of many kinds, bird species, habits and habitats as well as floral



habitats, names, and tribes persistently speculated about what such evidence might mean and what view of human and world history this evidence might convey (KELLEY, 2012, p. 18)<sup>147</sup>.

Essa produção editorial é essencial para entender a participação das mulheres nos estudos de botânica. Graham, tal como observou Hagglund (2011), mencionou em seu livro de memórias uma série de publicações que a auxiliaram no estudo das plantas. Esses livros eram usados não só para identificar espécies ou como referência para suas ilustrações, mas também para estudar as propriedades medicinais, bem como os usos culinários e econômicos das plantas<sup>148</sup> (HAGGLUND, 2011).

Ademais, embora a atenção de Graham tenha se concentrado no estudo das plantas, Thompson (2015) lembra que ela colecionou e estudou objetos relacionadas à fauna. O acervo do *Kew Gardens* contém seis desenhos que retratam um peixe voador, caranguejos, duas águas-vivas e um lagarto. Esses registros trazem informações dessas espécies e mostram que a viajante conhecia publicações relacionadas a zoologia e a outros fenômenos da natureza. Graham também colecionou insetos, que posteriormente foram doados ao *British Museum*.

She also collected zoological specimens in Brazil; one visitor to her cottage outside Rio de Janeiro recorded seeing an extensive collection of “the skins of snakes and of other species of reptile”, and it was presumably during this trip that Graham acquired the Brazilian toucan she subsequently donated to the British Museum (THOMPSON, 2015, p. 51)<sup>149</sup>.

Para os registros da fauna, Graham seguia procedimentos semelhantes aos utilizados nos desenhos de plantas. Na representação de caranguejos que andam sobre uma erva, há a exata indicação do lugar onde os animais foram encontrados “Atlântico, Lat. 28°:56’, 14 de outubro de 1825”, além de notas sobre os elementos representados na imagem (Figura 68).

---

<sup>147</sup> “[...] antes que a experiência vivida da materialidade assegure notar. Os escritores, antiquarianistas e o público leitor mais amplo, que estavam fascinados por fósseis, círculos de pedras, singularidades geológicas de muitos tipos, espécies de pássaros, hábitos e habitats, bem como habitats florais, nomes e tribos, persistentemente, especulavam a respeito do que tal evidência poderia significar e que panorama da história humana e mundial essa evidência poderia revelar” (KELLEY, 2012, p. 18, tradução nossa).

<sup>148</sup> O conhecimento das propriedades medicinais das plantas pode ser observado no trecho de uma carta trocada entre Graham e Hooker: “ Não tive a intenção de escrever para você antes de retornar a Londres e receber minhas plantas secas de Portsmouth - mas faço isso hoje para perguntar se o Barão Langsdorff escreveu para você sobre seu vegetal recém-descoberto. Cura específica para hidropsia - acho que tem nome de raiz negra vermificante” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 20 nov. 1825, tradução nossa). Original: “I had not to intent to write to you myself until I return to London and receive my dried plants from Portsmouth – but I do so today to ask you if the Baron Langsdorff had written to you concerning his newly discovered vegetable? Specific cure for the dropsy – I think it has a name vermifying black root) (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 20 Nov. 1825).

<sup>149</sup> “Ela também coletava espécimes zoológicos no Brasil; um visitante de seu chalé, nas cercanias do Rio de Janeiro, registrou ter visto uma extensa coleção de “as peles de cobras e de outras espécies de répteis”, e foi presumivelmente durante essa viagem que Graham adquiriu o tucano brasileiro, que ela subsequentemente doou para o Museu Britânico” (THOMPSON, 2015, p. 51, tradução nossa).



**Figura 67.** DELANY, Mary. *Spirea Filipendula*. Collage of coloured papers, with bodycolour and watercolour, and with leaf sample, on black ink background, 1780 (esquerda). *Amaryllis Lutea* (*Hexandria Monogynia*). Collage of coloured papers, with bodycolour and watercolour, on black ink background, 1776 (direita). Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.



**Figura 68.** GRAHAM, Maria. *Sem título*, 1825. Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew.

Enquanto editava os escritos de Richard Bloxam para o livro *Voyage of HMS Blonde to the Sandwich Islands*, a viajante precisou cruzar referências entre diversas fontes escritas sobre geografia, zoologia, botânica e geologia. Além disso, Maria Graham foi a primeira mulher a publicar na *Transactions of the Geological Society* suas observações sobre o terremoto do Chile em 1824 (THOMPSON, 2015).

No livro *Botanical Miscellany*, William Hooker agradeceu formalmente a contribuição de Maria Graham para o enriquecimento de espécimes da flora da América do Sul recolhida no herbário do *Kew Gardens* (HOOKER, 1833). A presença de mulheres na coleta, conservação e registro visual da natureza durante o século XIX constitui um campo ainda a ser pesquisado. A formação intelectual e as pesquisas das mulheres viajantes se inserem às margens das instituições. Porém, elas produziram obras relevantes em termos científicos e artísticos que alcançaram público vasto e reconhecimento de figuras eruditas de destaque.

“As alternativas às academias estatais foram exploradas principalmente na Inglaterra, onde os salões nunca foram tão fortes quanto na França” (SCHIEBINGER, 1991, p. 32, tradução nossa). A inserção de mulheres como Maria Graham nos círculos eruditos na Europa e no Brasil se consolidou por meio de trocas de correspondências com personagens proeminentes nas ciências e nas artes, aspecto que será discutido no próximo Capítulo.

## Capítulo 4 – Os cadernos de viagem de Maria Graham e a rede de intercâmbio de conhecimento artístico-científico

A circulação de registros visuais realizados em viagens se firmou a partir da metade do século XVIII, mas é possível reconhecer nas práticas colecionistas do século XVI o estabelecimento de certos procedimentos associados à formação de repertórios visuais e escritos, além do intercâmbio de coleções naturais. A obra de Maria Graham produzida no Brasil revela aspectos da articulação e da circulação de elementos da cultura material associados à história natural e aos registros de terras estrangeiras no contexto britânico e brasileiro. Essas documentações realizadas em campo promoveram a divulgação da paisagem e da flora do Brasil entre círculos especializados. Naturalistas, editores, críticos de arte e intelectuais de um modo geral trocavam informações e imagens com correspondentes viajantes.

Daston (2017) afirma que o método empirista transformou os modos de se estudar a natureza no contexto europeu dos séculos XVIII e XIX. Essa virada epistemológica promoveu o que autora nomeia de “segunda natureza” – colecionada, categorizada, testada e explicada segundo uma ordem artificial – a qual seria produzida para além dos limites dos laboratórios. Um dos resultados diretos dessa produção empirista foi a criação de um “repositório das descobertas da segunda natureza selecionadas para durar” (DASTON, 2017, p.1, tradução nossa). Assim, os arquivos da ciência guardados em jardins botânicos ou em museus de história natural, por exemplo, constituiriam a “terceira natureza”.

Entre esses arquivos da ciência, encontram-se imagens produzidas por artistas, naturalistas e amadores. Um material arquivístico que vai além dos livros de viagem, dos álbuns ilustrados e dos compêndios de botânica, abarcando produções marginais como os cadernos de viagem. Os desenhos e os dados colhidos em campo circulavam entre os diversos agentes envolvidos na produção naturalista e deram suporte à produção editorial (BYNUM, 2017).

“Se você não o desenhou, você não o viu” disse Julius von Sachs (1832-1897), botânico alemão do século XIX. Bynum (2017) traz essa frase para tratar da relevância dos registros botânicos produzidos em campo por homens e mulheres artistas viajantes. São obras basilares para o estudo das produções às margens do circuito oficial de publicações porque, para além de servirem de esboços para ilustrações dos livros, os registros funcionavam como estudos da natureza e revelam aspectos dos procedimentos artísticos e científicos de artistas viajantes.

A observação empírica, a pesquisa dos objetos da cultura material, o estudo do mundo natural em seu contexto e as formas de descrever os fenômenos configuram algumas das

práticas dos antiquarianistas do século XVII. São metodologias precursoras do estudo da natureza difundidas nos séculos seguintes.

A partir do que foi discutido nos Capítulos anteriores, nota-se como a observação atenta dos fenômenos era essencial nas pesquisas de Graham. O papel do olhar e da observação proporcionou mudanças significativas nas formas de se estudar o mundo natural a partir do século XVII. Sobre essa questão, Miller (2005) afirma que Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) “colocou a visão no centro de suas atividades” seja para observar os corpos celestes, seja para observar os fenômenos que necessitavam da lente do microscópio<sup>150</sup>. Além disso, Peiresc participava de grupos de colecionadores que trocavam plantas, sementes e desenhos que retratavam coleções naturais. De modo semelhante, as referências literárias e visuais de Maria Graham revelam seu engajamento em redes de produção de informações sobre a natureza e os costumes do Brasil oitocentista.

A circulação e o intercâmbio de imagens e de coleções naturais também remonta às práticas antiquarianistas. Os arquivos de imagens provenientes de antiquarianistas, como Bernard de Montfoucon (1655-1741), revelam redes de trocas de imagens e de informações sobre os objetos das coleções. Nesse sentido, estudar a circulação dos objetos pode revelar como funcionavam as redes de informações e as relações estabelecidas entre colecionadores:

Antiquarians' drawings enabled scholarly dialogue about them and, subsequently, communication about the research to the wider public. The images circulated far and wide, first in letters, then in books, and, eventually, in journals—to such an extent, in fact, that a wordless history of antiquarianism could perhaps be compiled from these visual representations of objects (CESERANI, 2013, p. 237-238)<sup>151</sup>.

Até o momento, a tese tratou das coleções de imagens e das cartas de Graham acervadas em instituições que tradicionalmente recebiam materiais de artistas viajantes, caso do *British Museum* e do *Royal Botanic Gardens*. Em um primeiro momento, foram apresentadas descrições pormenorizadas do material colhido nas pesquisas em campo, objeto do Capítulo 1.

---

<sup>150</sup> Os procedimentos usados pelo astrônomo e naturalista francês Nicolas-Claude Fabri de Peiresc podem ser associados aos métodos adotados pelos naturalistas do século XIX. O caso de Peiresc é emblemático; ele se interessava pelo estudo das plantas e chegou a ter um dos maiores jardins botânicos da França setecentista, e é mencionado por Momigliano (1950) e Miller (2005) como um dos principais antiquarianistas desse período. Além disso, Miller (2005) observa nos procedimentos descritivos de Peiresc uma tentativa de captar os fenômenos da natureza que, em certa medida, podem ser associados aos métodos adotados pelos viajantes do século XIX. Posto isso, é possível relacionar os procedimentos adotados por Maria Graham com as práticas estabelecidas pelos antiquarianistas.

<sup>151</sup> “Desenhos de antiquários permitiram o diálogo acadêmico sobre eles e, subsequentemente, a comunicação sobre a pesquisa para o público mais amplo. As imagens circularam bastante, primeiro em cartas, depois em livros e, eventualmente, em diários – a tal ponto, de fato, que uma história sem palavras do antiquarianismo poderia talvez ser compilada a partir dessas representações visuais de objetos” (CESERANI, 2013, p. 237-238, tradução nossa).

Em seguida, nos Capítulos 2 e 3, as imagens de Graham produzidas no Brasil foram analisadas. Voltamos agora a um dos pilares desta tese que é a circulação de imagens produzidas por artistas viajantes que estiveram no Brasil durante o século XIX e as relações estabelecidas entre colecionadores de imagens e de coleções naturais. Levando em consideração, para tanto, a produção visual de Maria Graham como ponto de partida para a análise.

As instituições dedicadas ao colecionismo procuravam estabelecer contatos com viajantes a fim de promover crescimento e diversificação das coleções acervadas. Como já foi dito anteriormente, Graham manteve uma comunicação profícua com William Hooker e John Murray II. Além dessas personalidades, Maria Graham e seu marido Sir Augustus Callcott promoveram em seu lar encontros que contavam com a presença de intelectuais, naturalistas e artistas. Em paralelo ao circuito formal, certas casas da Grã-Bretanha se destacaram como detentoras de coleções e promotoras de debates científicos e artísticos. Nesses espaços, havia o trânsito de imagens e de coleções de arte (PALMER, 2019; THOMPSON, 2017).

Neste Capítulo, são abordadas as relações travadas entre a artista viajante, a partir da documentação visual e da troca de correspondências, com o objetivo de evidenciar aspectos das redes de conhecimento relacionadas à história natural, aos agentes promotores da literatura de viagem e à relação da viajante britânica com a crítica de arte e o colecionismo.

#### **4.1 As notações de campo de Maria Graham e a produção ilustrada da primeira metade do século XIX: as redes traçadas com editores, colecionadores, artistas e naturalistas**

Os desenhos de Maria Graham que hoje se encontram no acervo do *British Museum* foram produzidos com o propósito de registrar a paisagem tropical e para servir de estudos para as imagens que ilustram seu livro *Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823*. Cadernos de desenhos como os de Graham eram suportes materiais do intercâmbio de imagens sobre o Brasil durante a primeira metade do século XIX. Kury (2018, p. 11), em sua introdução ao livro *Cadernos de Viagem*, lembra que “nessas anotações e desenhos de viagem é possível vislumbrar as práticas e os métodos desses homens e mulheres que se dedicavam aos trabalhos científicos”. São cadernos de bolso ou folhas avulsas que, em geral, artistas levavam consigo durante os percursos e que apresentam desde registros rápidos até desenhos mais trabalhados. Obras como essas não se limitavam à complementação das publicações, mas circulavam entre um público vasto. Em razão disso, os cadernos de

viagem explicitam aspectos da produção visual trocada entre colecionadores, mercadores, nobres, artistas e intelectuais, isso só para citarmos alguns dos inúmeros personagens envolvidos na troca de imagens produzidas por viajantes.

Maria Graham, como uma viajante instruída, articulou sua primeira viagem ao Brasil de maneira a construir um material visual e escrito. Por tudo o que foi analisado até o momento, é evidente o planejamento das pesquisas de campo e dos registros visuais. O volume e o conteúdo da correspondência com John Murray II sinalizam o quanto as viagens de Graham se prestaram ao intercâmbio de imagens e de conhecimento sobre a natureza do Brasil.

A frequência com que Maria Graham escreveu para seu editor John Murray II evidencia a proximidade profissional entre os dois. Em alguns momentos das viagens, há registros do envio de mais de uma carta por semana. Além disso, todo o trajeto da primeira viagem foi registrado nas correspondências: desde a saída de Londres, passando pelas ilhas do Atlântico e por todos os portos em que o navio *Doris* ancorou. As cartas guardadas na *National Library of Scotland* revelam, entre outras informações, que a artista viajante aconselhava Murray II na edição de livros de viagem, além de indicar tradutores e de revelar, de maneira sistemática e constante, detalhes de sua trajetória durante suas duas primeiras viagens ao Brasil.

Em certo momento da correspondência escrita em 05 de agosto de 1823, Maria Graham expressou a intenção de publicar seu diário e mencionou que junto aos escritos havia uma série de desenhos que queria mostrar para Murray II:

I have a great quantity of journal which I hope either you or some of your brethren will not be sorry to print. I have a great many drawings too and I believe some of them to be interesting enough to be able by their means to make the widow's (cruise ?) a little fuller than it is otherwise likely to be. I am just recovered from a long and very dangerous illness which has hindered me in every way – and the consequences of it are keeping me more inactive than I like. However I have employed myself in arranging much that I had collected before and I think I have authentic materials for a mere interesting account of the countries men and things I have seen than any body as yet has given (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, Rio de Janeiro, 05 Aug. 1823)<sup>152</sup>.

É razoável supor que as obras do *BM* analisadas nesta tese façam parte dos desenhos mencionados pela viajante no excerto acima. Destaca-se, nas cartas destinadas a Murray II, como a produção de desenhos contribuía para tornar a viagem de Graham pela América do Sul

---

<sup>152</sup> “Eu tenho uma grande quantidade de diários que espero que você ou algum de seus confrades não se arrependam de imprimir. Eu tenho muitos desenhos também, e acredito que alguns deles são interessantes o suficiente para, por si só, fazer a viagem(?) da viúva um pouco mais plena do que seria de se esperar. Eu acabo de me recuperar de uma longa e muito perigosa doença, que me estorvou de todas as formas – e as consequências dela estão me mantendo mais inativa do que eu gostaria. Em todo caso, eu me empenhei em organizar muito do que eu tinha coletado antes e penso ter material autêntico para fazer um relato dos países, homens e coisas que eu vi mais interessante do que jamais foi feito” (CARTA DE MARIA GRAHAM PARA JOHN MURRAY, Rio de Janeiro, 05 ago. 1823, tradução nossa).

ainda mais vívida e como sua produção visual constituía parte significativa do trabalho como naturalista e escritora de literatura de viagem. O trecho menciona ainda as produções escrita e material. Nesse momento, a viajante posiciona sua obra como inédita, quando ela diz ter “materiais autênticos” ainda não descritos sobre o Brasil (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Rio de Janeiro, 05 Aug. 1823).

Quando Graham disse ter “muitos desenhos e acredito que alguns deles sejam interessantes o suficiente para poderem tornar a viagem de uma viúva um pouco mais plena” (*Ibid.*) do que se poderia supor, fica evidente uma retórica que destaca o trabalho intenso da viajante e a amplitude de seus registros visuais e escritos.

Evidências materiais da coleção de desenhos do *BM* indicam a configuração das imagens que ilustram os diários de viagem. Muitas vezes, é possível identificar a destinação das obras a partir dos dados colhidos nas correspondências e nos relatos dos diários de viagem.

A obra *The English burial ground Rio de Janeiro* (Figura 69) foi executada por Graham dois meses depois da carta reproduzida acima e está relacionada com uma das ilustrações do livro *Journal of Voyage to Brazil*. Como muitas das imagens analisadas, notações nas margens indicam a data (5/10/1823) e o local em que o desenho foi produzido, bem como o título e a assinatura da artista. Além desses dados, Graham traçou uma linha no desenho e escreveu: “Se isso deixar a gravura muito longa, pode ser deixado de fora da linha”<sup>153</sup>, se referindo ao fato de que o desenho do cemitério dos ingleses, por ter um formato alongado, poderia não se adequar às dimensões das gravuras que ilustrariam seu livro de viagem. Assim, caso fosse necessário, ela assinalou de antemão a parte do desenho a ser excluída (GRAHAM, 1824; THE BRITISH MUSEUM, 2019).

De fato, a ilustração *The english burial ground* (Figura 70), gravada por Edward Finden a partir do desenho de Graham, apresenta a configuração indicada pela viajante, sendo que a estampa possui um detalhamento da vegetação rasteira que se estende na parte inferior esquerda. Para além de traçar as diferenças composicionais e da configuração dos elementos presentes no desenho e na gravura, a obra de Graham indica o processo de construção das imagens, envolvendo a relação com seus editores na ilustração final dos textos de viagem.

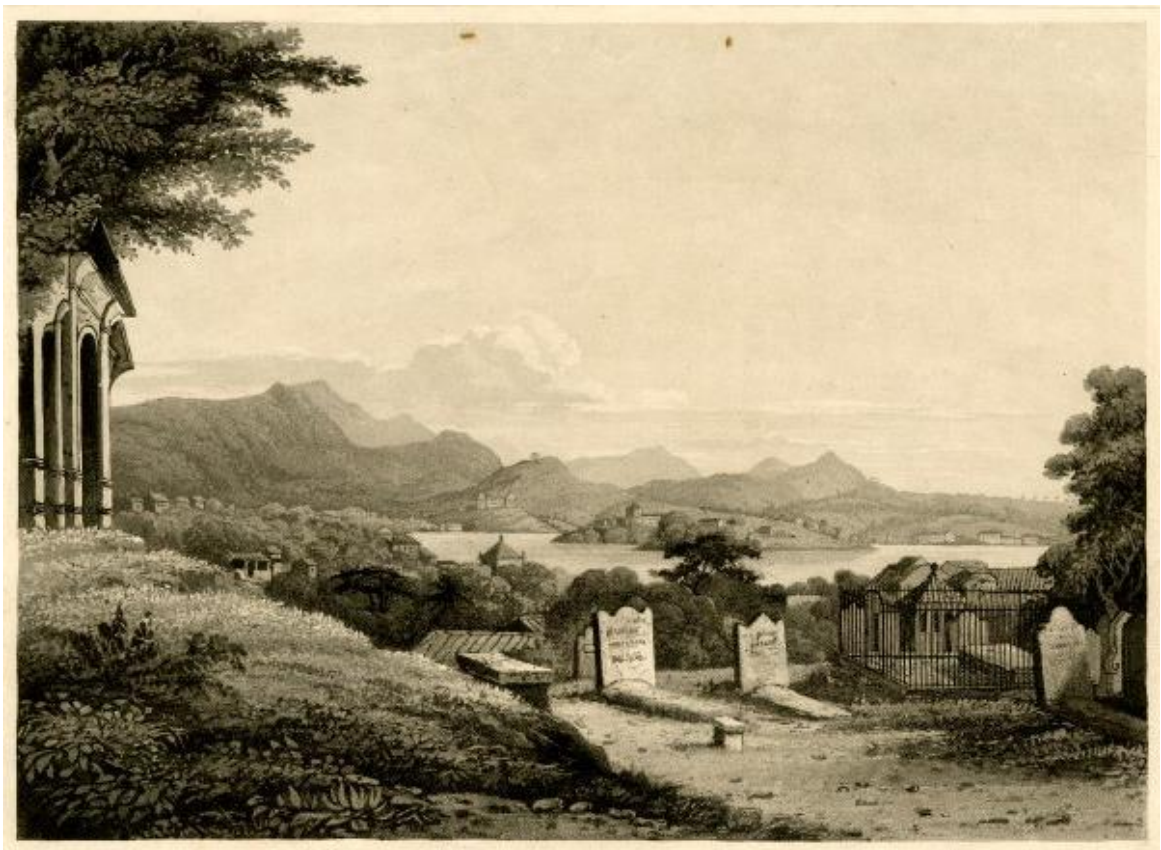
---

<sup>153</sup> Trecho original: “If this makes the engraving too long it may be left out from the line”.





**Figura 69.** GRAHAM, Maria. *The English burial ground Rio de Janeiro, 5th October 1823.* Brown wash with pen and black ink. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.



**Figura 70.** GRAHAM, Maria (desenho); FINDEN, Edward. *The English burial ground.* Gravura em metal, 1824. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

As produções escritas, visuais e trocas de coleções naturais constituíram formas de as mulheres participarem dos debates especializados de diversas disciplinas acadêmicas e dos assuntos que dominavam os círculos sociais construídos em torno da produção científica na primeira metade do século XIX. As temáticas que essa literatura abarcava eram diversas, contemplando áreas como estética, geografia, arte, economia, política, história, história natural, ou mesmo a prática antiquarianista. Para algumas mulheres como Maria Graham, a inserção

nos debates especializados significou um trânsito ativo em círculos sociais com personagens destacados, como vem sendo dito ao longo desta tese. De todo modo, faz-se necessário destacar que a oposição entre amador e profissional não pode ser aplicada aos agentes que participaram da produção ligada à história natural e à literatura de viagem (THOMPSON, 2017; ENDERSBY, 2010).

Estudos recentes sobre a história da ciência identificam que grande parte desses agentes não recebiam remuneração e que homens e mulheres entendiam a produção intelectual como um modo de inserção e de participação na sociedade:

This was, for example, an age of what has been dubbed “gentlemanly science”, when most leading figures were not paid professionals, but rather men of private means who undertook their intellectual enquiries for pleasure or from a sense of social responsibility, rather than for remuneration. Being “amateur” in this original sense of the word did not preclude great expertise and advanced specialist knowledge in specific areas (THOMPSON, 2017, p. 137)<sup>154</sup>.

A comunidade científica estabelecida em torno da pesquisa associada à viagem é apontada como uma forma de as mulheres travarem conhecimento com personalidades destacadas. Uma das comunidades estabelecidas em Londres no início do século XIX era ligada à Mary Somerville e à Jane Marcet<sup>155</sup> (1769-1858). Nas casas de Marcet e Somerville ocorriam encontros nos quais se travavam debates acerca dos mais diversos assuntos da história natural. Eram apresentados resultados de experimentos científicos, observações astronômicas e se acessavam coleções naturais (THOMPSON, 2017).

A respeito do período em que recebia a sociedade em sua residência, Mary Somerville disse que ela e seu marido eram “muito felizes quando morávamos na *Hanover Square*. Sempre estávamos envolvidos em alguma ocupação e tínhamos boas relações sociais. Naquela época, a sociedade em geral era brilhante pela inteligência e talento” (SOMERVILLE, 1874, p. 141, tradução nossa). Maria Graham participou durante toda sua idade adulta de círculos intelectuais como os chefiados por Somerville e Marcet e a presença constante da viajante nesses círculos

---

<sup>154</sup> “Essa foi, por exemplo, uma época do que se apelidou “ciência de cavalheiros”, quando a maioria das figuras de proa não era de profissionais pagos, mas de homens de recursos próprios, que levavam adiante suas investigações intelectuais por prazer ou pelo senso de responsabilidade social, e não por remuneração. Ser “amador”, nesse sentido original da palavra, não excluía ter grande expertise e conhecimento de especialista em áreas específicas” (THOMPSON, 2017, p. 137, tradução nossa).

<sup>155</sup> Jane Marcet foi uma escritora e cientista britânica que se notabilizou pela escrita de livros de ciência destinados à educação das mulheres, como é o caso da obra *Conversations on Chemistry*, editada em 1805. Marcet também escreveu livros como *Conversations on Natural Philosophy*, publicado em 1819, e *Conversations on Political Economy*, editado em 1816. A casa de Marcet se notabilizou como um dos lugares de reunião de intelectuais proeminentes do período (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Jane Marcet, english writer, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Jane-Marcet>, acesso em 01 abr. 2020).

sociais influenciaram sua carreira como artista e escritora<sup>156</sup> (PALMER, 2019; THOMPSON, 2017).

Mary Somerville, após seu segundo casamento, mudou da Escócia para Londres e construiu, junto com seu marido, um círculo intelectual em *Hanover Square*, avenida de Londres célebre por abrigar instituições científicas como a *Royal Instituton*<sup>157</sup> onde ocorriam aulas abertas ao público. Era também um centro onde a sociedade erudita se reunia em casas como as de Somerville para discutir as últimas descobertas, conhecer equipamentos e para fazer experimentos no campo da filosofia natural e da história natural. O nível dos debates e das publicações associadas a essas casas da alta sociedade se aproximava do que se podia encontrar em outros grupos formais ligados às instituições de renome do período<sup>158</sup> (PATTERSON, 1978).

Durante a preparação dos seus artigos e livros, Somerville costumava se corresponder com especialistas e essas correspondências foram essenciais para o desenvolvimento e promoção de sua obra nos círculos eruditos e nas grandes instituições da Europa.

In its preparation and revision, Mrs. Somerville had the collaboration of most of the premier scientists of her time. With each she discussed his scientific specialties, wrote clear, well-organized accounts of what she had learned, then submitted her paragraphs to these experts who returned them with their own corrections and comments. [...] Among this circle, with its continuing passion for science, promulgation of the subject was of a greater importance than self-aggrandizement, and men and women joined to disseminate the newest ideas (PATTERSON, 1978, p. 273)<sup>159</sup>.

Patterson (1978) sugere que os arquivos pessoais de Somerville são relevantes para o estudo de suas obras publicadas, pois eles elucidam como as relações travadas com eruditos da época contribuíram para a construção das pesquisas promovidas pela cientista. Os arquivos de Somerville e de Maria Graham revelam que o contato delas com outros pesquisadores envolvia constantes trocas de materiais e de coleções. Havia espaço para leitura atenta dos trabalhos por

---

<sup>156</sup> Outras mulheres que participaram do círculo de Graham foram: Maria Edgeworth, Harriet Martineau (1802-1876), Sarah Austin (1793-1867), Jane Marcet (1769-1858) e Charlotte Lockhart (1828-1858), filha de Sir Walter Scott (PALMER, 2015).

<sup>157</sup> Nesse endereço também funcionaram Instituições como: *Zoological Society*, *Royal Agricultural Society*, *Royal College of Chemistry*, entre outros locais ligados à promoção das ciências e das artes (WALFORD, 1878).

<sup>158</sup> Mary Somerville, por exemplo, mesmo sem estar oficialmente ligada a nenhuma instituição, publicou seu primeiro trabalho, *Philosophical Transactions*, em 1826, apresentado por seu marido na *Royal Society*. O segundo trabalho publicado pela cientista foi aceito pela Academia Francesa de Ciências. Já o terceiro artigo de Somerville foi, novamente, aceito pela *Royal Academy* e apresentado por Sir John Herschell (1792-1871) (PATTERSON, 1978).

<sup>159</sup> “Na sua preparação e revisão, a Sra. Somerville tinha a colaboração da maior parte dos cientistas de primeira categoria de sua época. Ela discutia com cada um suas especialidades científicas, escrevia relatos claros e bem organizados do que ela aprendera, então submetia seus parágrafos a esses especialistas, que os devolviam com suas próprias correções e comentários. [...] Nesse círculo, com sua paixão contínua pela ciência, a promulgação dos temas era de mais importância do que o enaltecimento próprio, e homens e mulheres juntavam-se para disseminar as ideias mais novas” (PATTERSON, 1978, p. 273, tradução nossa).

especialistas e, conseqüentemente, eram feitos apontamentos e sugestões de caminhos a serem traçados pelas pesquisas. Isso contribuiu com a inserção de algumas mulheres nos debates especializados, sem, contudo, infringir regras morais que restringiam o acesso delas em certas instituições.

Apart from writing, Maria interacted with well-known people of the social, political, and intellectual spheres. Her journal of 1826 records many tea and dinner parties and also visits to scientists to learn about plants and scientific experiments. In an entry for March of that year she describes Mary Somerville's studies and discoveries in polarity, and the next month she spends a whole day studying a method to distinguish male from female plants. According to her notes, the conversation at tea parties in London centred on past and present personalities, such as Oliver Cromwell's behaviour towards George Fox, Madame de Stael's merits as a conversationalist, or the quality of education in English universities. Her life appears to have been interesting and varied, combining work with socialising. She must have wanted more, however (AKEL, 2009, p. 222)<sup>160</sup>.

Esse circuito paralelo promovia o encontro entre homens e mulheres que se interessavam pela história natural. Evidências dessas trocas podem ser observadas nas correspondências e no modo como as obras visuais e coleções naturais eram trocadas. Maria Graham mencionou diversos aspectos da construção da imagem associadas à literatura de viagem nos desenhos do *BM* e nas cartas trocadas com Murray II. Em certo momento, a viajante entrou em contato com a esposa de Murray II para reclamar da demora de Finden em finalizar as gravuras de seu diário de viagem: “Eu não escrevo para o Sr. Murray porque estou tão brava com o seu amigo, Sr. Finden, a respeito do atraso de suas gravuras, que eu deveria talvez estar contrariada – ele deu ao livro da Bavária tempo e oportunidade de passar na minha frente, apesar das promessas”<sup>161</sup> (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO Ms. MURRAY, março, 1824, tradução nossa). Graham assinalou nessa carta o fato de que o gravador não cumprira o prazo estipulado em função de uma demanda relacionada com outro livro viagem.

No período em que a artista viajante tratou da edição do livro *Voyage of H. M. S. Blonde to the Sandwich Islands, in the Years 1824-1825*, de Edward Bloxam, é possível reconhecer em seu discurso a intenção de produzir ilustrações informativas para os livros de viagem. Durante o processo de produção das ilustrações feitas por Robert Dampier para o livro de Bloxam, o

---

<sup>160</sup> “Além de escrever, Maria interagiu com pessoas conhecidas das esferas social, política e intelectual. Seus diários de 1826 registram muitos jantares e chás e também visitas a cientistas, para aprender sobre plantas e experimentos científicos. Em uma entrada de março daquele ano, ela descreve os estudos e descobertas de Mary Somerville sobre polaridade e, no mês seguinte, ela passa um dia inteiro estudando um método para distinguir plantas macho de fêmeas. De acordo com as suas notas, a conversação nos chás em Londres centrava-se em personalidades do passado e do presente, como o comportamento de Oliver Cromwell em relação a George Fox, os méritos de Madame de Stael como uma prosadora ou a qualidade da educação nas universidades inglesas. Sua vida parece ter sido interessante e variada, combinando trabalho com socialização. Ela deve ter querido mais, contudo” (AKEL, 2009, p. 222, tradução nossa).

<sup>161</sup> “I don't write to Mr. Murray because I am so angry with his friend Mr. Finden about the delay of his plates that I should perhaps be cross – he has given the Bavarian book time & opportunity to march out before me in spite of promises” (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO Ms. MURRAY, March, 1824).

trabalho de edição foi intenso, e há muitos indícios de que Graham interveio de diferentes maneiras, seja para acrescentar dados da literatura especializada, como material auxiliar para o entendimento das imagens, seja para selecionar desenhos e propor mudanças de configuração nas ilustrações.

Em certo momento, durante a edição do livro de Bloxam, Graham disse a Murray II: “Eu gostaria que Finden me mandasse uma prova da planta dos Vulcões. Sobre essa vista, eu duvido muito que se possa torná-la efetiva (CARTA DE MARIA GRAHAM PARA JOHN MURRAY II, 29 out. 1826, tradução nossa)<sup>162</sup>. O trecho destacado se refere à construção da imagem de um vulcão que ocupa o frontispício da obra de Bloxam. A estampa intitulada *View of the great Volcano of Peli* traz a imagem do ativo vulcão Peli, exalando altas nuvens de fumaça da espessa camada de lava que cobre a cratera. Esse fenômeno é observado pelas figuras dos viajantes Lord Byron, Charles Malden e Robert Dampier, localizados na parte esquerda da estampa. Essas diminutas figuras contribuem para realçar a larga escala do vulcão (Figura 71).



**Figura 71.** DAMPIER, Robert (desenho); FINDEN, Edward (gravura). *Paley volcano*. 1826. Fonte: [https://www.auctionzip.com/auction-lot/Byron-s-Voyage-of-HMS-Blonde-to-Sandwich-Islands\\_7224105AA3](https://www.auctionzip.com/auction-lot/Byron-s-Voyage-of-HMS-Blonde-to-Sandwich-Islands_7224105AA3). Acesso em: 28 jun. 2020.

Durante 1826, a viajante tratou da edição do livro de Bloxam em suas cartas direcionadas a Murray II. Por esse motivo, Graham mencionou esperar que Finden enviasse a proposta para a representação do vulcão, muito embora ela tenha considerado de antemão que

---

<sup>162</sup> “I wish Finden would send me a proof of the plan of the Volcans. As to this view I doubt much if it can be made effective” (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 29 Oct. 1826).

a imagem não poderia estar a seu contento (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 29 Oct. 1826).

Nesses trechos em que Maria Graham citou Finden, é possível identificar mais uma vez o modo como ela costumava intervir na produção das ilustrações dos livros de viagem dos quais participou como autora ou como editora. Os desenhos de Graham do *BM* e as correspondências mostram que ela se ocupava com a configuração das imagens desde os registros feitos em campo até a instrução dos elementos que figurariam na estampa final.

Como discutido no Capítulo 2, os registros visuais de Luke Howard revelam seus estudos sobre as modificações das nuvens, os quais culminaram no desenvolvimento da meteorologia. De modo semelhante ao usado por Maria Graham em seus desenhos e na edição das imagens para a ilustração dos livros de viagem, os procedimentos de Howard elucidam como artistas se aproximaram e se relacionaram com os estudos dos fenômenos da natureza. São aquarelas que mostram as diferentes formações das nuvens por meio de registros rápidos, de estudos de cor, além do uso de notações para especificar o fenômeno observado (Figura 72).

Semelhante aos desenhos de Graham do acervo do *Kew Gardens*, os esboços de Howard conservados no *Royal Meteorological Society* mostram diferentes estágios de fatura. Algumas obras foram mais trabalhadas, são imagens em que Edward Kennion acrescentou vistas de paisagens às cenas de nuvens desenhadas pelo meteorologista. Outros desenhos de Howard sugerem um tempo de produção mais rápido, contendo notas explicativas do fenômeno observado. Nesses registros, é comum encontrar diagramas feitos para indicar as direções dos ventos e da chuva (JARDINE, 2014).

Jardine (2014) observa que os esboços de Howard revelam características das pesquisas visuais do artista que os distinguem das gravuras que ilustram seus livros. As diferenças técnicas entre os suportes de registro podem ser observadas em diversos momentos da produção da ilustração: primeiro, pelo fato de Howard ter trabalhado em parceria com Kennion, artista que modificava os registros originais; segundo, porque as técnicas de gravação transmitiam efeitos diferentes daqueles registrados por Howard. Essas modificações nos registros dos naturalistas mostram a importância de se estudar os esboços e as notas como documentos reveladores do processo de construção das imagens que ilustram as publicações científicas (JARDINE, 2014).

Nas correspondências trocadas com Murray II, Graham tratou das relações estabelecidas com outros artistas como Charles Eastlake. No trecho reproduzido da carta escrita no dia 24 de fevereiro de 1821, a viajante mencionou as qualidades de Eastlake como artista e como

cavalheiro, recomendando o pintor que a acompanhou durante sua viagem pela Itália ao editor de livros de viagem:

Now whether you publish the Carbonari or not I beseech your acquaintance for the translator, Mr. Eastlake. He will be but a short time in England & I want him to see the sort of thing that one only sees in your house at your many levees, the traffic of mind and literature if I may call it so. To a man who has lived most of his grown-up life out of England it is both curious and instructive & I wish for this advantage for my friend. And in return for what I want you to benefit him in by giving him entree to your room, I promise you great pleasure in knowing a gentleman of as much modesty as real accomplishment, & whose taste & talent as an artist must one day place him very high among our native geniuses. [...] I have told him that when he goes to London he must show you the beautiful pictures he has done for Lord Guildford – views taken in Greece. You will see that his pictures and Lord Byron's poetry tell the same story of the “land of the unforgotten brave(?)” (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, Plympton, 24 Feb. 1821)<sup>163</sup>.



---

<sup>163</sup> “Agora, quer você publique o Carbonari ou não, eu peço que você receba o tradutor, Sr. Eastlake. Ele ficará por pouco tempo na Inglaterra, e eu quero que ele veja o tipo de coisa que só se pode ver na sua casa, em seus muitos saraus, o comércio da mente e da literatura, se é que posso chamá-lo assim. Para um homem que viveu a maior parte da sua vida adulta fora da Inglaterra, é ao mesmo tempo curioso e instrutivo, e eu desejo essa vantagem para o meu amigo. E em troca daquilo com que quero que você o beneficie, dando-lhe entrada em seu cômodo, eu prometo a você a grande satisfação de ser apresentado a um cavalheiro de tanta modéstia quanto realização verdadeira, e cujo gosto e talento com artista deverá, um dia, colocá-lo bem alto entre os nosso gênios nativos. [...] Eu disse a ele que quando for a Londres deve mostrar a você as belas imagens que ele fez para Lord Guildford – vistas tomadas na Grécia. Você verá que as suas imagens e a poesia de Lord Byron contam a mesma história da “terra dos heróis(?) não esquecidos”” (CARTAS DE MARIA GRAHAM PARA JOHN MURRAY, Plympton, 24 fev. 1821, tradução nossa).



**Figura 72.** HOWARD, Luke. *A cloud study of cumulus and nimbus rainfall* (esq.). *Sem título* (dir.), 1803-1811. KENNION, Edward. *Rural landscape and cloud study*. Gravura em metal, s/d. Fonte: Royal Metereological Society, 2019.

Na primeira parte do fragmento da carta, Graham sugeriu a Murray II que convidasse Eastlake para seu círculo, pois, segundo ela, na casa do editor o artista entraria em contato com o que havia de mais elevado na sociedade britânica em termos de literatura e de pensamento. A forma elogiosa com que Graham se referiu ao círculo de Murray II é, em certa medida, uma estratégia discursiva para elevar o grupo que se reunia em torno do editor. Além do mais, o trecho evidencia o papel de Graham como articuladora na promoção de novos artistas para as ilustrações das obras publicadas pela *John Murray Press*. O que Graham pareceu sugerir foi que Eastlake, sendo também escritor, poderia ser contratado por Murray para traduzir a obra *Memoirs of the Secret Societies of the South of Italy, particularly the Carbonari*<sup>164</sup>. No decorrer da mencionada carta, a viajante realçou a relevância de uma edição em língua inglesa dessa obra, o que efetivamente ocorreu em 1821, porém sem a tradução de Eastlake<sup>165</sup>. De qualquer forma, mais tarde, em 1840, esse artista se notabilizou pela tradução da Teoria das Cores de Goethe, publicada pela *John Murray Press*.

Além do trabalho de tradução, Charles Eastlake foi apresentado como artista talentoso, cujas obras realizadas durante viagens à Itália e à Grécia comprovavam a qualidade de seu

<sup>164</sup> Efetivamente, a obra, *Memoirs of the Secret Societies of the South of Italy, particularly the Carbonari*, escrita por Jakob L. S. Bartholdy (1779-1825), foi editada pela *John Murray Press* em 1821.

<sup>165</sup> Embora não se saiba até que ponto os argumentos apresentados pela viajante tenham sido decisivos para a edição do livro de Bartholdy.



trabalho. No ano em que a carta foi escrita, Eastlake ainda era um artista relativamente jovem e só veio a se notabilizar como pintor a partir de 1827, ano de seu ingresso na *Royal Academy*. A carreira de Eastlake foi promissora. Ele foi eleito presidente da *Royal Academy* em 1850, além de ter sido diretor na *National Gallery* (THE NATIONAL GALLERY, *Sir Charles Lock Eastlake*, 2020).

Eastlake, como já tratado anteriormente, foi o desenhista responsável pelos desenhos usados na ilustração do terceiro diário de viagem de Graham, publicado em 1820. No acervo do *British Museum*, há um retrato de Graham feito por Eastlake, fato que evidencia a proximidade entre eles. O retrato, gravado em metal, possui uma inscrição que indica fatura em Roma no ano de 1818. Inscrições presentes na obra mencionam que Graham havia escrito um diário de viagem à Índia (THE BRITISH MUSEUM, 2020).

De acordo com Thompson (2017), além das relações próximas que Graham travou com Eastlake e Thomas Lawrence<sup>166</sup>, após o casamento com o artista Augustus Wall Callcott, ela se mudou para o centro de Londres e construiu em torno de sua casa um espaço de encontro da sociedade intelectual. A respeito dessa rede cultivada por Graham, Thompson (2017, p. 139) afirma:

Graham also had extensive knowledge of prior scholarship and current disciplinary debates in social and political history [...]. Again, this knowledge was generated both through wide reading and from close personal contact with leading figures in the field. The diverse strands of Graham's career, and the networks she developed around her various interests, reflect an intellectual culture that was more fluid and less stratified than modern critics often assume<sup>167</sup>.

O intercâmbio de imagens entre esses círculos eruditos britânicos pode ser identificado em inscrições feitas em algumas obras da viajante. As dedicatórias nos desenhos e nas gravuras destinadas a personagens associados à produção editorial de viagens e ao colecionismo de arte comprovam essa tese. A gravura *Tasso's Oak* (Figura 73) apresenta no canto direito da página a seguinte dedicatória: “Mr. Murray with Ms Graham compliments”. Essa litografia foi produzida, provavelmente, durante a viagem de Graham à Itália, entre 1818 e 1819. As inscrições confirmam ainda os modos usados por mulheres e homens viajantes para difundir as produções visuais feitas *in loco* como parte das correspondências trocadas com editores e mentores de suas viagens.

---

<sup>166</sup> Relação que será discutida mais adiante neste capítulo.

<sup>167</sup> “Graham também tinha extenso conhecimento da produção acadêmica anterior e do debate disciplinar corrente na história social e política [...]. Novamente, esse conhecimento foi gerado tanto pela extensa leitura quanto pelo contato próximo e pessoal com as figuras importantes da área. As diversas faixas da carreira de Graham, e as redes que ela desenvolveu ao redor de seus vários interesses, refletem uma cultura intelectual que era mais fluida e menos estratificada do que críticos modernos frequentemente presumem” (THOMPSON, 2017, p. 137, tradução nossa).



**Figura 73.** GRAHAM, Maria. *Tasso's Oak*. Litografia, s/d. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

No breve texto localizado na margem inferior da estampa, a viajante mencionou quais os elementos presentes na composição e falou sobre a história que se contava sobre o local retratado na imagem: “Essa árvore está no jardim que pertence ao monastério de Sr. Onuphrius, na capela na qual Tasso foi enterrado. Diz-se que, durante sua última convalescência, o poeta foi encontrado sentado de baixo do carvalho de onde há uma bela vista de Roma”<sup>168</sup>. Como explicitado no primeiro Capítulo desta tese, essa gravura foi adquirida pelo *BM* por meio da compra de obras originárias do colecionador Edward Daniel. Além disso, o Museu indica que a aquisição dessa gravura de Daniel se deu a partir do espólio de Hallam Murray, neto de Murray II<sup>169</sup>. Embora derivadas de outro acervo, essas gravuras, evidentemente, foram enviadas ao editor de Graham junto com as demais cartas que hoje se encontram na *National Library of Scotland*.

As notações feitas por Maria Graham em seus desenhos reforçam a relação de sua produção visual com a escrita dos diários. Por meio do formato epistolar, estratégia usada para

<sup>168</sup> “This tree is in the garden belonging to the monastery of the of St. Onuphrius in the chapel of which Tasso is buried. It is said that during his last illness the poet was found of sitting under the oak whence there is a fine view of Rome”.

<sup>169</sup> “A coleção completa doada por Hallam, entre 1922 e 1923, é formada por 84 obras. Segundo dados fornecidos pelo Museu, Hallam Murray “Gave a large collection of topographical prints to the BM, which was registered on November 1922 and 20 January 1923”. Esse conjunto apresenta páginas avulsas de livros ilustrados com gravuras originais que se referem às vistas de construções e de cidades, algumas obras produzidas por artistas viajantes e desenhos de teor científico. Grande parte das obras doadas por Hallam Murray datam do século XIX e algumas das folhas avulsas advêm de livros publicados pela John Murray Press” (SOUZA, 2017, p. 5).

se aproximar do destinatário, a viajante apresenta algum evento particular dos locais visitados e contextualiza os elementos representados na imagem. São recursos descritivos que trazem referências eruditas a partir do uso de uma linguagem que procura despertar no espectador a “visualização” do lugar representado.

Nos anos que antecederam a publicação do diário sobre o Brasil, Graham estava associada à *Constable and Longman* e não à *John Murray Press*. Esse período é marcado pelo contato incessante entre a viajante e John Murray II. Em vista disso, a gravura *Tasso's Oak* reforça as trocas materiais empreendidas durante a longa relação entre esses dois personagens. Essas extensas correspondências, entre as quais se pode incluir as imagens, são uma das que melhor documentam a relação entre escritores e editores da *John Murray Press* (NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, 2019; BELL; KEIGHREN; WITHERS, 2011).

A partir do que foi apresentado, conclui-se que as imagens eram parte relevante dessas correspondências e funcionavam como um dos recursos utilizados para a promoção dos artistas viajantes entre os círculos intelectuais na Europa.

#### **4.1.1 Os círculos intelectuais estabelecidos por Maria Graham em suas viagens pelo Brasil**

A respeito dos cadernos em que mulheres e homens viajantes registravam seus trabalhos, Kury (2018, p. 102) afirma: “Os manuscritos também permitem por vezes perscrutar como tecia suas redes de sociabilidade, pois muitos trajetos eram escolhidos em função das relações pessoais que foi capaz de estabelecer *in loco*”. Além das redes europeias das quais Maria Graham participou, sua estadia no Brasil promoveu um intercâmbio de conhecimento e de coleções com viajantes e naturalistas que se estabeleceram no país. Expressamente, é possível identificar a proximidade de Graham com a Imperatriz Maria Leopoldina, com quem trocou materiais e livros associados à história natural. Outro personagem citado pela viajante é o Barão de Langsdorff, além de outros naturalistas, intelectuais e artistas viajantes pontuados nos diários de viagem e nas correspondências de Graham.

A relação de Maria Graham com a imperatriz Maria Leopoldina consistiu na troca de conhecimento científico e de coleções naturais, além da prestação dos serviços relacionados com a educação da princesa Maria da Glória e da proximidade pessoal. Certos trechos das

correspondências trocadas entre essas duas mulheres, ou mesmo as citações no diário de viagem de Graham, comprovam a troca de materiais ligados aos registros visuais, de recentes publicações ligadas à história natural e de espécimes. Em uma dessas cartas, Maria Leopoldina informou ter recebido livros e mencionou ter encomendado a Graham uma série de espécies de conchas para completar sua coleção. Como retribuição por esses serviços, a Imperatriz enviou à sua correspondente outros exemplares que julgava relevantes:

Neste momento entregam-me os livros que me serão de grande utilidade para minha bem amada Maria. Tereis a bondade, em Londres, de me obter os gêneros e espécies que faltam no catálogo de conchas que vos envio, comunicando-me os exemplares de história natural do Brasil que quiserem, para permuta (CARTA DE MARIA LEOPOLDINA A MARIA GRAHAM, São Cristóvão, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1824, *In*: GRAHAM, 2010, p. 258).

Como membra da família Habsburgo da Áustria, a educação da Imperatriz Leopoldina incluiu lições de desenho e pintura, geometria, aritmética avançada e história natural. Leopoldina se dedicou especialmente aos estudos de mineralogia, como se pode notar pelas cartas trocadas com sua irmã Maria Luísa e com Maria Graham, correspondências nas quais a Imperatriz procurava, continuamente, cultivar sua coleção com espécimes enviados pelas duas correspondentes.

Nos registros finais do diário de viagem ao Brasil, Maria Graham narrou ocasiões em que teve contato com a Imperatriz por intermédio de José Bonifácio. Graham afirmou buscar na Imperatriz uma “protetora enquanto permanecesse no Império” (GRAHAM, 2010, p. 300). Finalmente, em 19 de maio de 1823, as duas se conheceram pessoalmente. A figura de Leopoldina é descrita com palavras de louvor à sua inteligência, delicadeza e polidez, descritas pela viajante como qualidades próprias de sua linhagem real. Nas ocasiões em que elas se encontraram, Graham mencionou que havia mostrado seus desenhos à Imperatriz, indicando haver interesse de sua interlocutora em conhecer essas obras. Em certo momento, a viajante britânica disse ter levado um esboço que fizera do Palácio de São Cristóvão (GRAHAM, 2010).

Há, pelo menos, duas aquarelas feitas por Graham, no Rio de Janeiro, que representam a planta *Helicônia*. A duplicação da imagem em duas pranchas mostra etapas de criação e pode estar associada com o hábito da viajante em se corresponder por meio de cartas e de ilustrações. A imagem à esquerda está atualmente no acervo do *Kew Gardens* e faz parte do álbum botânico de Graham. Já a *Helicônia* reproduzida à direita está na coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e constitui, provavelmente, uma das poucas ilustrações dessa Instituição que efetivamente podem ser atribuídas à Graham. Trata-se de uma imagem mais trabalhada, visto que a disposição da planta na paisagem forma uma composição equilibrada e que a aplicação

dos pigmentos e o detalhamento da espécie são mais evidentes. Ademais, nas duas aquarelas há informações relativas à identificação e à dimensão da planta (Figura 74).



**Figura 74.** GRAHAM, Maria. *Helicônia* (esq.). Aquarela, 1824. Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew. *Helicônia high eleven feet* (dir.). Aquarela, s/d. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ainda não foi possível identificar com precisão a origem desse desenho botânico de Graham e nem como ele chegou à Biblioteca Nacional, mas podemos cogitar se uma imagem como essa pode ter feito parte de algum álbum de desenhos botânicos apresentados por Graham à Imperatriz Leopoldina, como os mencionados no diário de viagem e nas cartas trocadas com a soberana.

Fato amplamente discutido é a relação da Imperatriz com o desenvolvimento da ciência e com a criação de instituições científicas no Brasil. Desde a sua chegada, acompanhada pela Missão Austríaca, até a construção do Museu Nacional do Rio de Janeiro, Maria Leopoldina construiu em torno de si uma estrutura e um corpo intelectual que a permitiram encabeçar empreendimentos de tais envergaduras no Brasil. A Missão Austríaca visava instituir em Viena um museu com obras e objetos (coleções naturais e etnográficas) relacionados ao Brasil. Para tanto, o corpo científico<sup>170</sup> selecionado para a Missão contava com especialistas em botânica,

<sup>170</sup> O corpo técnico que acompanhou a Missão Austríaca no momento da chegada da Imperatriz incluía: Johann Sebastian Mikan (1769-1844), botânico ligado à Universidade de Praga, Johann Emanuel Pohl (1782-1834), zoólogo, botânico e naturalista, Johann Natterer (1787-1843), botânico e jardineiro, Henrich Wilhelm Schott

mineralogia, zoologia, entre outras áreas, além da presença de artistas como Thomas Ender (1793-1875) (BELLUZZO, 1994; FEEST, 2012).

Esse corpo científico, assim como a própria Leopoldina, estava incumbido de enviar objetos para as coleções do Real e Imperial Gabinete de História Natural de Viena. As peças remetidas pela Imperatriz eram destinadas aos seus familiares e, a depender da classificação tipológica, seguiam para o referido Gabinete ou para outras instituições ligadas à história natural (FEEST, 2012).

O levantamento de coleções etnográficas feito por Leopoldina contou com a contribuição de Friedrich Sellow (1789-1831), artista e botânico que veio ao Brasil em 1814 a convite de Langsdorff (FEEST, 2012). Isso revela como o intercâmbio entre esses naturalistas propiciava a diversificação das coleções, além disso, essas trocas aconteciam como uma forma de cultivar relações com personalidades destacadas no mundo natural e na esfera política, como era o caso de Leopoldina<sup>171</sup>.

Para além dos assuntos pessoais e os recentes eventos políticos da Europa e do Brasil, o colecionismo de conchas e assuntos ligados à mineralogia foram temas tratados nas correspondências trocadas entre Graham e Leopoldina. Após a volta da viajante à Londres, ao longo de 1826, Leopoldina pediu à Graham que providenciasse uma balança e que remetesse o equipamento ao Brasil, pois intencionava pesar suas coleções de pedras e, dessa forma, classificar corretamente as peças nas classes correspondentes. As incumbências da Imperatriz incluíam, por exemplo, consultas aos especialistas sobre sua coleção de conchas: “Remeti a lista de conchas para que os professores saibam quais as que possuo, poupando-vos o incômodo de vo-las enviar uma segunda vez. Desejo principalmente as da Índia, Ilha de Ceilão, Nova Holanda e Molucas” (CARTA DE LEOPOLDINA À MARIA GRAHAM, São Cristóvão, 2 de fevereiro de 1826).

---

(1794-1865), botânico, Domenico Sochor (?), taxidermista, Johann Buchberger (?), artista botânico, Rochus Schüch (1788-1844), mineralogista e bibliotecário, entre outros cientistas (BELLUZZO, 1994; FEEST, 2012).

<sup>171</sup> Além das coleções naturais e dos registros visuais feitos sobre a natureza do Brasil, a Imperatriz Leopoldina enviou para Viena, em 1821, um casal de indígenas Botocudos: “Eles eram parte de um grupo de 50 prisioneiros que o comandante do 7º Distrito Militar de Minas Gerais, Juliao Fernandes Leao, presenteou ao rei português Dom Joao VI [...] O imperador os colocou sob sua “mais expressa e suprema proteção pessoal”, devido a “bondade e comportamento decente dos mesmos”, providenciando para que fossem alojados nas altas dependências dos jardins da cidade, onde desde então se ocupam da jardinagem e se mostram bem dispostos e assaz satisfeitos”. Em seu alojamento, os indígenas logo mereceram intensas visitas por parte de vienenses curiosos, que lhes traziam presentes, e também eram levados ao teatro e a bailes, e por fim ainda foram recriados como figuras de cera e expostos. Francesca, cuja primeira filha, Barbara, nascida em Mainz, faleceu logo depois da chegada a Viena, se negava obstinadamente a casar com Joao, e foi engravidada por um soldado, mas perdeu também o segundo filho logo depois do nascimento e morreu ela mesma pouco antes da viagem de volta ao Brasil, solicitada por ela junto ao imperador, depois de permanecer por dois anos em Viena. Joao, que jamais se sentiu realmente bem na cidade imperial, voltou sozinho a sua pátria em novembro de 1823” (FEEST, 2012, p. 24).

As cartas trocadas entre Maria Graham e a Imperatriz revelam aspectos das redes de intelectuais estabelecidas no Brasil durante a primeira metade do século XIX, redes que abrangiam relações complexas ainda pouco tratadas pela literatura especializada. Nesses escritos, alguns personagens do corpo diplomático britânico foram constantemente citados pela Imperatriz. Em trecho da carta escrita em julho de 1826, Leopoldina disse: “Espero com bastante impaciência que o Sr. Gordon arranje agora meu gabinete de mineralogia. Tenho uma coleção para a cunhada de Sir Charles Stuart e espero enviar pelo próximo pacote” (CARTA DE LEOPOLDINA À MARIA GRAHAM, São Cristóvão, 7 de julho de 1826). Aqui, aparece a participação do embaixador do Reino Unido no Brasil, Sir Robert Gordon (1791-1847), que foi acionado pela Imperatriz para organizar seu gabinete de mineralogia. Além disso, há a citação de uma parente de Sir Charles Stuart para a qual Leopoldina intencionava enviar coleções naturais. Essas duas figuras da diplomacia foram mencionadas em outros momentos das correspondências da Imperatriz (GRAHAM, 2010).

Maria Graham, como era de se supor, se correspondia com Charles Stuart e outras personalidades associadas ao corpo diplomático britânico a respeito de sua produção visual e das coleções naturais com as quais contribuiu. O diplomata escreveu para Graham, em 1825, mencionando a coleção de desenhos produzidos pela viajante: “Se desenhades pelo caminho, juntai a vista do Rio à vossa excelente coleção, que ficará completa” (CARTA DE SIR CHARLES STUART À MARIA GRAHAM, 8 de Set, 1825, *In*: GRAHAM, 2010, p. 268).

A contribuição de Maria Leopoldina com a criação de instituições científicas no Brasil, caso do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, do Jardim Zoológico de Santa Cruz e do Museu Nacional do Rio de Janeiro, corroboram com essa incessante busca por coleções naturais, por imagens e por bibliografia especializada através de sua relação com Maria Graham. Cabe ressaltar que essas instituições científicas brasileiras tomaram como modelo instituições de Viena: o Museu Nacional foi inspirado no Museu de História Natural de Viena e o Jardim Zoológico tomou como modelo o Palácio de Schönbrunn, onde se localiza o mais antigo parque zoológico do mundo (RAMIREZ, 1968).

Embora pouco explorado até o momento, dados biográficos atestam o hábito da Imperatriz de explorar as imediações de seu palácio para colher espécimes da Mata Atlântica, paralelamente ao constante estudo do material colhido e da produção de desenhos. Diários de Leopoldina mencionam ainda suas incursões por outras regiões do Brasil como Minas Gerais e São Paulo. Essa prática, entretanto, era interpretada com estranheza pelos que a cercavam no Palácio (REZZUTTI, 2017).

A arquiduquesa fazia planos de explorar o país e suas maravilhas tropicais, fazer caçadas e colecionar a seu gosto no Novo Mundo. Mas quando o tempo de partir para o distante e inexplorado Brasil começou a aproximar-se, o plano da expedição foi ao encontro de um dos seus mais ardentes desejos: permanecer em contato íntimo com sua pátria. Esperava que sua posição lhe possibilitasse dar apoio generoso aos exploradores austríacos fazendo progredir e enriquecendo as instituições científicas e as coleções de seu pai, que ela também amava. O consentimento de seu pai a esse plano não foi difícil de obter. Francisco I era muito interessado em coleções científicas, sendo ele próprio colecionador, e o desejo de D. Leopoldina coincidia com as tradições dos Habsburgos. (RAMIREZ, 1968, p. 126).

Nesses espaços de convivência social e intelectual se destacam as visitas de Maria Graham às coleções naturais organizadas no Brasil. Uma dessas visitas, que é descrita pela viajante com minúcia, foi para conhecer um museu no Rio de Janeiro. Embora ela não anuncie expressamente de qual museu se tratava, ela menciona as coleções de pedras, de insetos e de animais de grande porte, além de objetos etnográficos associados aos indígenas do Brasil e aos povos africanos. Todas essas coleções são acompanhadas por algum comentário crítico sobre as qualidades das peças e as ausências de objetos que a narradora julgava serem importantes para um museu no Brasil (GRAHAM, 1824).

Ademais, Maria Graham narrou em seu diário sobre o Brasil visitas ao Jardim Botânico do Rio de Janeiro e à Biblioteca Nacional. Das correspondências trocadas com personalidades como Murray II e a Imperatriz, nota-se a constante busca pelas recentes publicações relacionadas à história natural e outros destaques do mundo literário do período. No Brasil, ela usou dessa expertise para falar do acervo da Biblioteca Nacional: “Há alguns belos trabalhos de História Natural; mas, exceto esses, nada de moderno; raros livros foram comprados desde sessenta anos” (GRAHAM, 2010, p. 359). Nessa Biblioteca, Graham procurava estudar sobre a História do Brasil e de Portugal, conhecimento usado tanto para a produção de seu diário quanto para a educação da princesa, já acertada com a Imperatriz naquele momento.

Evidentemente, para além dos grandes centros de produção científica, colônias e ex-colônias como o Brasil concentraram reuniões e trocas significativas entre naturalistas, artistas e intelectuais, não só estrangeiros e viajantes, como também brasileiros natos. Graham, em diversos momentos, citou a figura de José Bonifácio em seu diário, trechos em que mencionou assuntos da política imperial e as visitas à Imperatriz (GRAHAM, 1824).

Para além dessas questões, a viajante destacou as qualidades intelectuais e a erudição de José Bonifácio, naturalista brasileiro a quem a viajante se referiu como “amigo e protetor” (GRAHAM, 2010, p. 360). Bonifácio pertenceu a uma geração de brasileiros que se formou em Coimbra. Patrocinados pelo Estado português, eles eram defensores dos ideais iluministas e se



dedicaram à carreira científica<sup>172</sup>. Esses intelectuais, para os quais a melhoria das atividades agrícolas das colônias foi uma das preocupações centrais, produziram e fomentaram a produção editorial nesse campo (KURY, 2015; DEAN, 1991).

Quando a viajante encontrou Bonifácio, ele havia retornado ao Brasil há poucos anos e já se dedicava aos serviços do Reino<sup>173</sup>. Os estudos de história natural e a leitura dos clássicos impulsionou o naturalista brasileiro a reunir uma coleção de livros considerável durante sua estadia na Europa. Além da coleção bibliográfica, ele também possuía uma coleção particular de minerais, posteriormente doada para o Museu Nacional do Rio de Janeiro (DOLHNIKOFF, 2012; FONSECA; LOPES; VARELA, 2004). Uma das bibliotecas visitadas por Maria Graham foi a de Bonifácio, descrita como “bem provida de livros de todas as línguas. A coleção de química e de mineração é particularmente extensa e rica em autores suecos e alemães. Estes são realmente assuntos de peculiar interesse para o Brasil e foram naturalmente de primeira plana para ele” (GRAHAM, 2010, p. 361).

Apreciador de viagens, tal qual Graham, José Bonifácio percorreu diversos países da Europa<sup>174</sup> após finalizar seus estudos em Coimbra e só retornou ao Brasil em 1819. Segundo Dolhnikoff (2012, p. 34), essas viagens foram essenciais para a “sua formação como mineralogista: estudou com grandes especialistas em centros de renome, visitou minas importantes, filiou-se a academias reconhecidas”<sup>175</sup>.

As viagens de Bonifácio foram descritas por Graham como proveitosas em termos de conhecimento prático para o Brasil, pois proporcionaram ao naturalista a realização de pesquisas relacionadas ao desenvolvimento da agricultura e dos estudos de mineralogia:

---

<sup>172</sup> Outros naturalistas brasileiros de destaque nesse período foram: José Francisco de Lacerda e Almeida (1753-1798), doutor em matemática pela Universidade de Coimbra, assumiu como astrônomo da Comissão de demarcação de limites da América Portuguesa e foi membro da Academia Real de Lisboa; Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) liderou a missão científica pelo interior do Brasil nas Capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá; Manoel Ferreira da Câmara (1762-1835), médico e naturalista formado em Coimbra, foi incumbido de pesquisar as propriedades e usos práticos das plantas, viajou pelas capitanias do Nordeste a pedido de d. Rodrigo de Sousa Coutinho (1755-1812), diplomata e político português; Frei Manoel da Costa Velloso (1742-1817) naturalista e botânico, escreveu obras como *Fazendeiro do Brasil e Florae Fluminensis*, além disso, esteve à frente da Tipografia Arco do Cego, empreendimento patrocinado pela Coroa portuguesa responsável por editar livros de história natural destinados à instrução da população (KURY, 2015; SOUZA, 2018).

<sup>173</sup> José Bonifácio atuou como ministro do Reino e dos Negócios Estrangeiros entre janeiro de 1822 e julho de 1823 (DOLHNIKOFF, 2012).

<sup>174</sup> José Bonifácio foi patrocinado pelo governo português e suas viagens compreenderam estadia em países como a França, Alemanha, Áustria, Itália, Holanda, Suécia, Noruega, Dinamarca e Inglaterra. Essas viagens duraram cerca de 10 anos (DOLHNIKOFF, 2012).

<sup>175</sup> Após retornar ao Brasil, José Bonifácio realiza um mapeamento mineralógico da província de São Paulo segundo uma noção de “caberia aos homens de ciência estudar profundamente essa natureza pródiga para descobrir as suas potencialidades, seus recursos naturais que ajudariam a Coroa portuguesa a promover a modernização econômica de todo o império.” (LOPES; VARELA, 2010, p. 230). Sobre o período em que José Bonifácio esteve em Portugal, ver: FONSECA; LOPES; VARELA, 2004.

[...] a sua estada na Europa não foi gasta em assuntos de guerra: viajou e ficou amigo de várias personalidades mais notáveis da Inglaterra, França e Itália e contraiu uma estima particular em relação a Alfieri. O objeto de suas viagens era antes ver e aprender o que pudesse ser útil à sua própria terra, do que o mero prazer de visitar as diversas partes do mundo. Estou informada de que se dedicou especialmente aos ramos da ciência que podem desenvolver a agricultura e a mineração no Brasil (GRAHAM, 2010, p. 229).

Outras personalidades menos conhecidas do grande público foram citadas por Graham durante sua estadia no Rio de Janeiro. A viajante britânica narrou encontros com algumas mulheres que possuíam certa erudição:

Visitei hoje a casa de uma senhora brasileira muito agradável, e vi, pela primeira vez na minha vida uma vulgar *bas bleu*<sup>176</sup> da terra, na pessoa da D. Maria Clara: lê bastante, especialmente filosofia e política; é passável botânica e pinta flores extremamente bem. Além disso, é nesta terra aquilo que Maria Edgeworth<sup>177</sup>, se não me engano, chama de “pesquisadora e carregadeira de louros”; é um elemento útil na sociedade, que sem se fazer mal, ou aos outros, faz circular necessárias novidades literárias (GRAHAM, 2010, p. 367).

No início do século XIX, cidades como o Rio de Janeiro passaram por modernizações dos espaços públicos<sup>178</sup>. As elites burguesas criaram em suas casas espaços aconchegantes mais aprazíveis para a vivência íntima das famílias. Na organização espacial do lar, lugares de convivências como amplas salas foram feitas para que famílias tradicionais recebessem convidados para saraus, leituras de poesias, recitações de piano, entre outras atividades (D’INCAO, 2017). Maria Graham frequentemente narra em seu diário ao Brasil visitas a casas de personagens da elite brasileira. A jovem Maria Clara, realçada no trecho acima, parece se destacar entre as demais mulheres que a viajante encontrou no país.

Na sociedade brasileira do período, a depender dos círculos sociais em que a mulher estivesse inserida, era recomendável uma instrução básica em literatura e escrita, por exemplo. Entretanto, a instrução visava a atender uma demanda da futura educação de seus filhos, como está expresso na lei de 1827, que trata da primeira instrução pública do Brasil (LOURO, 2017).

Além dos lares burgueses, Maria Graham percorreu e visitou círculos sociais do interior do Rio de Janeiro. Nessas localidades, ela registrou alguns engenhos e fazendas. São imagens

---

<sup>176</sup> Originalmente essa expressão designava uma mulher culta e instruída.

<sup>177</sup> Maria Edgeworth (1767-1849) foi uma escritora irlandesa famosa pela publicação de histórias voltadas para o público infantil. Além disso, foi assídua frequentadora de círculos eruditos e há indícios de que ela e Maria Graham se conheceram e participaram dos mesmos grupos (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, *Maria Edgeworth*, 2020; PALMER, 2019).

<sup>178</sup> “Até o início do século XIX não havia no Brasil leis públicas que regulamentassem a limpeza e o uso das cidades. Os espaços para o abate de animais domésticos e para a lavagem de roupas, as fontes centrais, bem como os terrenos para a criação de animais e locais para cortar lenha foram reduzidos ou transferidos do centro das cidades para a periferia. A arquitetura dos sobrados se desenvolveu fazendo da rua ‘uma serva da casa’; portas e janelas abriam-se diretamente para ela. Autoridades públicas limitaram o ‘mau uso’ da casa e tenderam a estabelecer uma nova atitude em relação às ruas, agora consideradas ‘lugares públicos’ e que por isso deveriam manter-se limpas. Com isso, o lugar público ganha, então, um significado oposto ao do uso particular” (D’INCAO, 2017, P. 224).

que podem ser associadas a um interesse pela organização do trabalho e da agricultura no Brasil. Esses registros, em conjunto com as descrições de diário de viagem, revelam uma aproximação com os ideais difundidos por figuras como o Barão de Langsdorff ou mesmo por Bonifácio<sup>179</sup>, que difundiam o saber científico para o desenvolvimento e a diversificação da agricultura no Brasil. Nessas descrições, a viajante destacou a problemática da mão de obra escravizada para a manutenção do lucro dessas propriedades (GRAHAM, 1824).

Maria Graham fez uma série de desenhos relacionados com a Fazenda dos Affonsos, cuja produção de cana de açúcar era a principal atividade, havendo, paralelamente o cultivo de outras mercadorias como feijão e milho (Figuras 75 e 76).

Há também desenhos da Fazenda Imperial de Santa Cruz (Figura 77), localizada na região oeste do Rio de Janeiro, uma propriedade dos jesuítas que passou a ser um bem de uso do Império, após a expulsão da ordem em 1759. Quando pertencia ao grupo religioso, a Fazenda se tornou uma das maiores produtoras de alimentos que abastecia a cidade. Após a chegada da família Real, em 1808, parte das terras da Fazenda foi doada a membros da corte. Nessas terras, estava localizado um palácio de veraneio da família real (COSTA, 2017).



**Figura 75.** GRAHAM, Maria. *Affonsos*. Pen and black ink with brown wash, s/d. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

<sup>179</sup> “Para Bonifácio, o mundo natural, como espaço de pesquisa científica, deveria ser racionalmente explorado pelo homem, e a ciência seria o instrumento que teria o papel de facilitar a exploração dessa natureza intocada” (LOPES; VARELA, 2010, p. 230).



**Figura 76.** GRAHAM, Maria. *Capella da Fazenda dos Affonsos*. Pen and black ink with brown wash, 1823. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.



**Figura 77.** GRAHAM, Maria. *View from raised ground of palace in centre, with hills in distance*. Brown wash, s/d. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

A Fazenda da Mandioca foi um empreendimento liderado por Langsdorff e se tornou um espaço de reuniões científicas semelhante às europeias frequentadas por Maria Graham. Embora a viajante não tenha narrado uma visita a essa Fazenda, é de se supor que ela tivesse conhecimento do lugar. Langsdorff adquiriu o terreno da Fazenda da Mandioca em 1816 e construiu um complexo que continha uma biblioteca de referência, coleções naturais e um jardim botânico. Lisboa (2018, p. 120) afirma que “Além de ponto de encontro de numerosos naturalistas e viajantes, a fazenda [da Mandioca] destinava-se a experiências agrônômicas e pesquisas naturalistas”.

A aproximação com Langsdorff, nem sempre amistosa, foi tratada em correspondências trocadas com William Hooker. Sobre o barão, Graham repreende a falta de apuro na nomeação das espécies e considera que, ante os incontáveis erros observados em Langsdorff, era de se admirar que ele tivesse alcançado tamanho destaque:

Many thanks for your prompt answer about Langsdorff and his *Chiococca* I saw him just before he set out on his adventurous journey. I am always surprised that a man so little ready with his knowledge should do so much. I had often occasion to consult him about plants and It was ten chances to one that he gave me wrong names. I suppose however that on having recourse to his books or notes he was more correct (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO WILLIAM HOOKER, Clevelandd Court, Nov. 28, 1825)<sup>180</sup>.

Em outro momento, entretanto, Graham comentou que Langsdorff havia encontrado uma planta da qual se supunha ser possível produzir medicamentos contra uma doença. Na carta, a viajante questionou se Langsdorff se correspondia com Hooker, além de ter mencionado que o naturalista acabara de partir para a expedição pelo interior do Brasil e que, em vista disso, seria difícil se corresponder com ele (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO WILLIAM HOOKER, Clevelandd Court, 1825).

As redes de sociabilidade científicas estabelecidas no Brasil, no início do século XIX, compreendiam complexas teias de intercâmbio intelectual e de produção material, majoritariamente, com os impérios francês e britânico. Kury (2004, p. 117) salienta que “a massa de informações sobre a natureza do país seria constituída efetivamente somente no século XIX”. As mulheres e os homens brasileiros ou estrangeiros que fizeram parte da consolidação dos estudos da natureza seguiam os preceitos filosóficos e científicos do Iluminismo e empreenderam profundas transformações no Brasil. A troca de conhecimento envolvia a

---

<sup>180</sup> “Muito obrigado por sua resposta rápida sobre Langsdorff e a sua *Chiococca*. Eu o vi logo antes de ele sair em sua jornada de aventuras. Sempre me surpreende que um homem tão pouco preparado em seus conhecimentos consiga fazer tanto. Eu, frequentemente, tive a ocasião de consultá-lo sobre plantas, e havia uma chance em dez para que ele me desse nomes errados. Suponho, contudo, que recorrendo aos seus livros e notas ele fosse mais acurado” (CARTA DE MARIA GRAHAM PARA WILLIAM HOOKER, Clevelandd Court, Nov. 28, 1825, tradução nossa).

circulação de textos impressos, a criação de instituições destinadas ao colecionismo de história natural, além disso, promoveu o conhecimento prático advindo das novas práticas agrícolas (KURY, 2004; LOPES; VARELA, 2010; DIAS, 1968).

#### **4.2 Os cadernos de desenho dos artistas viajantes e as correspondências artístico-científicas**

Esta manhã, ao raiar da aurora, meus olhos abriram-se diante de um dos mais belos espetáculos que jamais contemplei. Uma cidade, magnífica de aspecto, vista do mar, está colocada ao longo da cumeeira e na declividade de uma alta e íngreme montanha. Uma vegetação riquíssima surge entremeadada com as claras construções e além da cidade estende-se até o extremo da terra, onde fica a pitoresca igreja e até o convento de Santo Antônio da Barra. Aqui e ali o solo vermelho vivo harmoniza-se com o telhado das casas. O pitoresco das fortalezas, o movimento do embarque, os morros que se esfumam a distância, e a própria forma da baía, com suas ilhas e promontórios, tudo completa um panorama encantador; depois, há uma fresca brisa marítima que dá ânimo para apreciá-lo, não obstante o clima tropical (GRAHAM, 2010, p. 164).

A citação acima traz a descrição de uma paisagem da cidade de Salvador feita por Maria Graham em 17 outubro de 1821. Pelo menos duas imagens estão associadas com a estadia da artista nessa cidade. Na primeira, desenhada no mesmo dia em que a viajante avistou Salvador, observamos uma paisagem vista a partir do mar, com uma cadeia montanhosa imponente que se estende na composição e da qual se observa, no alto do desfiladeiro, o convento de Santo Antônio da Barra (Figura 78).

A paisagem de Salvador é retratada a partir de outra perspectiva no segundo panorama feito dias mais tarde, em 21 de outubro de 1821. Neste, a imagem é tomada a partir da encosta de um lago, de onde se observa a vegetação densa, cujos tons escuros, empregados pela artista, no primeiro plano da composição, colaboram para enfatizar a luz resplandecente da vista que se descortina ao fundo (Figura 78). Ambas as imagens se conectam com a temática pictórica da paisagem imponente e idealizada dos trópicos, disseminada pela obra de artistas viajantes. Essa forma de retratar a natureza pode ser identificada nos livros de viagem e nas as obras que circulavam entre as redes de sociabilidade com as quais Graham se correspondeu durante sua estadia no Brasil.

A artista viajante utilizou um pigmento diluído para as vistas de Salvador reproduzidas na Figura 78, técnica largamente empregada em outros registros. Ao contrário do que acontece nos desenhos de campo realizados por outros artistas viajantes como Rugendas, Graham não

costumava produzir diversos esboços de uma mesma paisagem<sup>181</sup>. Porém, dada a fatura mais cuidadosa de algumas obras, é provável que elas tenham sido esboçadas em campo e trabalhadas posteriormente no gabinete de Graham.



**Figura 78.** GRAHAM, Maria. *St Salvador Wednesday, 17th Octr 1821* (acima). *A View of Part of the Lake to the Northward & the Eastward of the Town of St Salvador in the Brazils - taken in Octr 1821* (abaixo). Brown wash with pen and black ink. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

<sup>181</sup> Caso se considere as imagens da artista no acervo do *British Museum*.

A partir da documentação analisada por esta pesquisa, é possível especular se as cartas de Graham eram acompanhadas pelas imagens produzidas em campo, uma vez que os materiais colhidos e a constante citação à elaboração de desenhos constituem assuntos frequentemente tratados. Além disso, o fato de a carreira como escritora de viagem se sobressair ante a produção visual promoveu maior liberdade aos registros de Graham em suas viagens ao Brasil.

A produção iconográfica de artistas viajantes que estiveram a serviço de expedições científicas não se restringe às ilustrações de livros e álbuns reunidos pelos chefes dos empreendimentos. Uma série de imagens provenientes de coleções particulares atestam produções extraoficiais ainda pouco conhecidas e estudadas pela literatura especializada.

O caso de J.M. Rugendas é representativo dos modos como artistas administraram suas produções. Em certos momentos, suas obras estiveram associadas a grandes empreendimentos científicos e a serviço das demandas dos naturalistas. Rugendas também foi aconselhado por figuras de renome no universo erudito europeu, além de ter seguido seu projeto particular em suas viagens pela América do Sul (DIENER, 1997).

Rugendas esteve no Brasil em duas ocasiões diferentes, como mencionado no Capítulo 2. Parte dos desenhos produzidos durante a primeira estadia do artista foi entregue a Langsdorff. A outra parte, bastante numerosa, Rugendas reteve consigo. Um total de 79 desenhos do artista consta na coleção visual da expedição russa hoje guardada na Academia de Ciências de São Petersburgo. No entanto, pesquisas apontam um número muito maior de obras: um total de 399 aquarelas e desenhos, além de 9 pinturas a óleo<sup>182</sup>, referentes à primeira estadia do artista no Brasil (DIENER, 1997).

A documentação do artista viajante mostra que logo após se assentar na Fazenda da Mandioca e estabelecer contato com o grupo de artistas franceses que estava no Brasil, ele se dedicou a construir um projeto artístico próprio, paralelo aos registros da expedição. Diener (1997, p. 78) pontua que o trabalho produzido por Rugendas “adquiriu uma forma definitiva em Paris, onde, em 1827, iniciou a publicação do *Voyage Pittoresque dans le Brésil*”.

Assim como Maria Graham, a produção iconográfica paralela de Rugendas, embora mais livre em referência aos paradigmas naturalistas, ambicionava esferas ligadas à edição de álbuns pitorescos. Para tanto, suas imagens foram apresentadas em círculos associados ao mercado editorial como material iconográfico particularmente valioso. Nesse sentido, há que

---

<sup>182</sup> Langsdorff, em uma carta escrita após a saída de Rugendas da expedição, comunica a um ministro russo que o artista não havia entregado os registros visuais produzidos durante a viagem e para os quais ele havia sido pago, sugerindo à autoridade que essa questão fosse levada à justiça para que a expedição tomasse posse das obras (DIENER, 1997).



se considerar a finalidade para a qual Rugendas engendrou sua produção. Seu projeto artístico se dirigia a um mercado mais afeito às cenas pitorescas, o artista “esmerou-se em atender a um público ávido pelo pitoresco. Temos, portanto, uma bela obra; longe, porém, de um livro de caráter documental. Uma boa parte do que se vê nestas páginas está baseada na imaginação romântica do jovem artista de Ausgsburgo” (COSTA; DIENER, 2012, p. 66).

No conjunto iconográfico pertencente ao litógrafo Godefroi Engelmann<sup>183</sup> (1788 - 1839), da casa *Engelmann's & Co.*, consta uma série de obras produzidas durante a excursão de Rugendas como registrador da expedição russa. Muitas obras datam de 1824 e mostram vistas de algumas regiões de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, bem como estudos de árvores e outras cenas. Uma dessas paisagens mostra a praia de Botafogo no Rio de Janeiro. Nos primeiros planos da imagem, traços gerais delineiam alguns elementos da composição; já nos planos subsequentes, a cadeia montanhosa e as construções na base dos morros foram mais detalhadas pelo artista. Caso se compare o desenho com a gravura construída a partir dele, uma série de elementos no primeiro plano foram acrescentados à composição da ilustração final que figura no álbum pitoresco. A gravura contém embarcações que se aproximam do porto, grandes casarões rentes ao morro e uma figura humana que observa a paisagem (Figuras 79) (COSTA; DIENER, 2012).



---

<sup>183</sup> Parte dessa coleção de desenhos autografados por Rugendas foi adquirida pela Biblioteca Guita e José Mindlin (COSTA; DIENER, 2012).



**Figura 79.** RUGENDAS, J. M. *Vista da praia de Botafogo, Rio de Janeiro*. Desenho, 1823. RUGENDAS, J. M. (des.). SEBASTIER, L. (Grav.) *Botafogo*. Litografia colorida à mão sobre papel, 1835. Fonte: Coleção Brasileira Itaú.

Como se nota nos conjuntos de desenhos de Maria Graham, a obra de Rugendas sobre o Brasil é formada por desenhos em diferentes estágios de acabamento. Alguns apresentam composições estruturadas e com tratamento detalhado dos elementos da composição. Outros esboçam traços gerais e indicam uma fatura mais rápida. O nível de acabamento de certos desenhos foi um problema apontado pelos editores e litógrafos que participaram na produção da *Viagem Pitoresca* de Rugendas. Isso porque as estampas finais do livro foram finalizadas pelos gravadores a partir de esboços rápidos do artista. Há correspondências de Engelmann que indicam sua insatisfação em relação a esse aspecto<sup>184</sup> (COSTA; DIENER, 2012).

De qualquer modo, o material associado às viagens de Rugendas mostra que se trata de um conjunto vasto de desenhos. Como exposto acima, algumas dessas obras possuem definições mais explícitas dos elementos da composição, além de apresentarem estudos de cor para uma posterior produção gráfica da imagem (COSTA; DIENER, 2012; DIENER, 1997).

Nas obras de Maria Graham sobre o Brasil, nota-se que os desenhos pouco diferem das estampas finalizadas. Evidentemente, as gravuras apresentam a delimitação de certos elementos

---

<sup>184</sup> Após uma crise financeira, o editor indicou “que venderia os desenhos originais de Rugendas quando fosse concluída a produção do livro” (COSTA; DIENER, 2012, p. 48).

e os efeitos atmosféricos são mais explícitos. Este é o caso da obra que retrata o cemitério dos ingleses (Figuras 69 e 70).

De modo sistemático, Rugendas, assim como Graham, incluía anotações de campo em seus desenhos, como a data de fatura e observações pessoais a respeito do que estava representado. Esses elementos visavam a oferecer a impressão de estar “diante de um diário de viagem ilustrado” (DIENER, 1997, p. 87).

Como forma de mostrar ao público europeu a paisagem tropical sob a ótica de quem a testemunhou verdadeiramente, as notações de viagem eram propositadamente registradas nos cadernos de desenho dos artistas. Provavelmente, essas imagens eram mostradas na sociedade erudita como forma de divulgação e promoção das obras desses artistas viajantes. Como resultado dessa propagação das imagens de campo, os autores estabeleciam contatos com editores, naturalistas, antiquarianistas e eruditos de um modo geral.

No caso de Rugendas, destacam-se as relações travadas com Humboldt e com Engelmann. O primeiro como mentor intelectual do artista e o segundo como editor de sua obra. Assim que retornou à Europa, Rugendas se dirigiu à Paris com o objetivo de publicar os desenhos produzidos em sua viagem pelo Brasil. Naquele período, Humboldt estava na cidade francesa e logo foi procurado por Rugendas, que levava consigo um conjunto de desenhos. A partir desse encontro, o naturalista prussiano identificou no artista um talento para o registro da flora tropical e os dois passaram a se corresponder constantemente, como se pode notar pelo arquivo do artista referente àquele período (COSTA; DIENER, 2012).

Ainda que Rugendas não tenha seguido estritamente as indicações dos locais a serem visitados e do que deveria ser registrado, sua aproximação com Humboldt foi determinante na segunda viagem pelas Américas. A concepção de paisagem do naturalista seguia “uma visão integradora da natureza. A topografia, a morfologia dos solos e a cobertura vegetal específica de cada região constituíam, em sua opinião, os elementos determinantes da fisionomia de uma paisagem” (COSTA; DIENER, 2012, p. 28). A articulação entre o artista e o naturalista evidencia como eram estabelecidos os percursos de viagem e como o ato de desenhar *in loco* constituía um procedimento determinante para validar os registros iconográficos.

Em busca de patrocínio para a segunda viagem ao Brasil, Rugendas procurou financiamento oficial, mas acabou usando recursos próprios resultantes da venda de algumas pinturas. Em uma dessas tratativas, o artista viajante escreveu ao editor alemão Stuttgart Johann Friedrich von Cotta (1764-1832) para anunciar que produziria uma coleção de imagens da

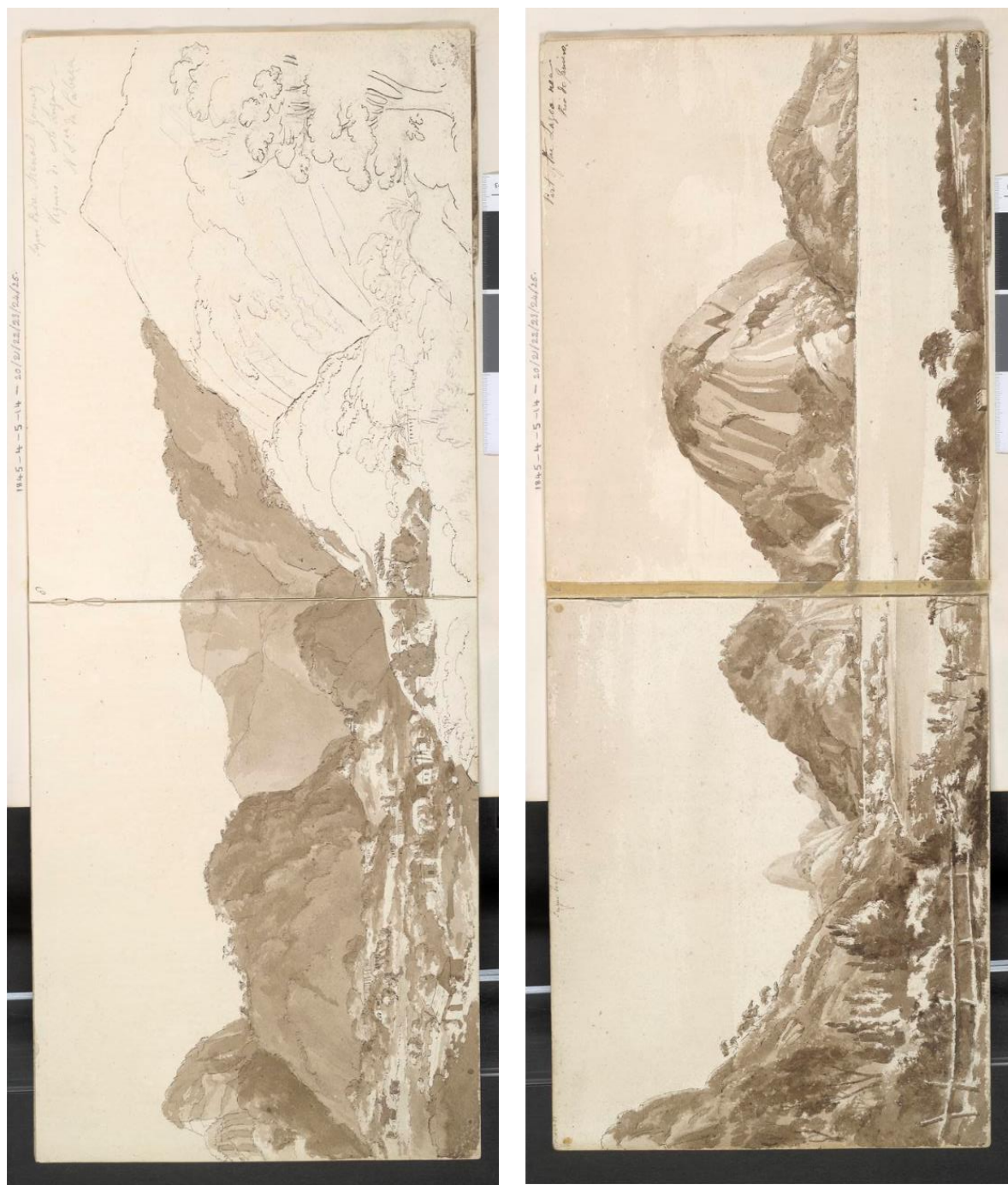
América contendo elementos da flora, fauna, etnografia e cenas históricas para mostrar a relevância de se empreender uma viagem ao continente (COSTA; DIENNER, 1997).

Maria Graham, como se vem tratando aqui, estabeleceu uma duradoura correspondência com Murray II. Nos escritos que antecederam a publicação do diário de viagem ao Brasil, Graham sinalizou a coleta de materiais inéditos e incluiu observações sobre os países sul-americanos, para atualizar o público europeu. Esse método de se corresponder promoveu a escrita de Graham e constituiu, junto aos manuscritos do diário sobre o Brasil, um tipo de diário paralelo, que contribuiu com a publicação de seu livro em 1824 (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 1821-1824).

Semelhante a Rugendas, Graham procurou apoio para sua viagem junto a um editor. Evidentemente, a tipologia das publicações visadas por esses dois viajantes é diferente. Álbuns pitorescos e livros de viagem, como já discutido, possuem configurações distintas no que se refere à relação entre imagem e texto.

Na relação de Graham com suas redes de sociabilidade na Europa e no Brasil, as imagens feitas em campo complementavam as cartas e os diários publicados. O propósito profissional de seu trabalho como artista e escritora era constantemente sinalizado nas correspondências. Muitos trechos mencionam a produção de álbuns de desenho durante o percurso pelas cidades do Brasil e sua narrativa de viagem menciona a elaboração de croquis tomados do natural (GRAHAM, 1824; LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 1821-1824).

As duas imagens destacadas na Figura 80, registradas por Graham no Rio de Janeiro em dezembro de 1821, pertencem a um conjunto de vistas nas quais se observa um detalhamento da topografia, a partir de um enquadramento semelhante ao dos prospectos militares, documentos auxiliares do mapeamento da costa. A configuração das imagens e as inscrições sugerem que as obras foram feitas com a finalidade de ilustrar o diário ou para a apreciação dos frequentadores da coleção particular que a artista reunia em sua casa.



**Figura 80.** GRAHAM, Maria. *Signor Padre Manoel Gomez Vigario do este Lugar N Sra da Cabeca* (esquerda). *Part of the Lagoa near Rio do Janeiro* (direita). Brown wash with pen. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

Até o momento, não se sabe ao certo se o percurso ou mesmo se algum aspecto da produção iconográfica de Graham foi sugerido por Murray II. De todo modo, é razoável supor ter havido alguma intervenção por parte do editor para os levantamentos de campo e para a seleção dos eventos que deveriam ser narrados. A viajante britânica narrou ao editor todo seu percurso. Até mesmo a viagem de navio pelo Atlântico a bordo do Navio *Doris*, como se nota

pela carta de 23 de maio de 1821, na qual ela sinalizou a predileção pela editora de John Murray II em detrimento da *Constable & Longmann*:

Now to speak a little of myself and my worthless books – if I had thought you would have cared about the *Three Months near Rome* I should have written to you about it from Italy. But as I had been a patient of Longman before, and as I had no reason to complain, and thought it might appear strange if I, without explanation, applied to you even before my return, and something that occurred in conversation when I did return introduced me to imagine that you would not listen to me after having once been in the hands of others – otherwise I do not think you could have a doubt that I prefer very much your ways to their ways and independently of the interest for my self and books which I know would be best consulted by being in your hands. The friendship I have felt and experienced from and for you and Mrs. Murray would have led me directly to you (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, HMI Doris, 31 May, 1821)<sup>185</sup>.

Como mencionado no Capítulo 2, ainda em 1821, ano em que Graham esteve na América do Sul, as tratativas envolvendo a escolha da *John Murray Press* para os diários já estavam em curso. No trecho acima, a viajante expressou ainda a vontade de ter escolhido a editora escocesa para a edição do livro de viagem à Itália, publicado dois anos antes.

O acervo material deixado por Maria Graham engloba, entre outros documentos, as cartas, os diários de viagem e os registros visuais, obras que oferecem um espectro de suas experiências em terras estrangeiras. Muitas vezes, como é o caso das paisagens reproduzidas na Figura 80, há uma concomitância de fatura dos diferentes suportes de registro. A datação dos documentos escritos e visuais sinaliza que mulheres e homens viajantes seriam testemunhas oculares dos acontecimentos narrados e validava suas imagens como documentações “confiáveis”.

Diversas formas foram usadas por artistas viajantes para atestar suas vivências no Brasil aos interlocutores na Europa. Se no caso de Graham as inscrições nos desenhos e nas cartas mostravam a fatura em campo, no caso de artistas como Rugendas, além dessas inscrições em seus álbuns de viagem, a presença da expressão *dessiné d’après nature* (desenhado a partir da natureza) em todas as pranchas de sua Viagem Pitoresca atribuem àquelas imagens uma carga de “veracidade”. Sabe-se, por outro lado, que esse tipo de expressão refletia mais um anseio dos editores e do público do que um fato propriamente dito. Isso porque a documentação complementar às publicações, caso dos cadernos de viagem e das cartas trocadas entre artistas

---

<sup>185</sup> “Agora, para falar um pouco de mim e de meus livros sem valor – se seu pensasse que você se importaria com *Três Meses perto de Roma* eu teria escrito para você a respeito, da Itália. Mas como eu tinha sido uma cliente de *Longman* antes, e como eu não tinha nenhuma razão para reclamar, e pensava que pudesse parecer estranho se eu, sem explicação, me dirigisse a você antes mesmo do meu regresso, e algo que se passou durante a conversa quando eu de fato voltei, me fez imaginar que você não iria me ouvir depois de ter estado nas mãos de outros – de outra forma eu não penso que você pudesse duvidar que eu prefiro muito as suas maneiras às deles, e independentemente do interesse por mim mesma e por livros que eu sei que seriam melhor consultados por estarem em suas mãos. A amizade que eu senti e experimentei de e por você e pela Sra. Murray teria me levado diretamente para você” (CARTA DE MARIA GRAHAM PARA JOHN MURRAY, HMI Doris, 31 May, 1821, tradução nossa).

e correspondentes, mostra diferenças entre os registros de campo e as pranchas finais que ilustram os livros. Além de tudo, a qualificação do desenho como resultado da observação direta dos fenômenos refletia uma forma de artistas viajantes legitimarem seus trabalhos. Evidentemente, como em diversos processos artísticos, a construção das ilustrações envolvia a reunião de diversos desenhos para a composição final de uma prancha (COSTA; DIENER, 2012).

Retomando o que foi expresso acima a respeito da falta de acabamento dos desenhos de Rugendas, observada por Engelmann e seus litógrafos, houve um momento em que o editor precisou exigir a presença do artista ante a dificuldade de identificar os elementos presentes nos registros feitos em campo. O pedido não foi inteiramente cumprido por Rugendas, pois ele acompanhou a fatura de poucas gravuras. Na verdade, o artista seguiu para as Américas logo após receber o pagamento de Engelmann. Essa postura do artista, segundo a crítica especializada do período, resultou em certas imprecisões nas litografias. Além disso, como as gravuras foram executadas por diversos gravadores, há variações na qualidade das estampas (COSTA; DIENER, 2012).

Paralelamente às estampas que ilustram a Viagem Pitoresca, os álbuns de desenhos de Rugendas fornecem subsídios para os estudos da documentação iconográfica do Brasil feita por viajantes durante a primeira metade do século XIX:

[...] demos especial atenção aos esboços prévios, nos quais o desenhista tomou seu apontamento gráfico, mais preocupado com um registro verossímil do que em elaborar construções estéticas. Encontramos uma boa quantidade de croquis e notas visuais que ajudaram na elaboração do conjunto de imagens do Viagem Pitoresca; às vezes, são apenas detalhes de figuras, outras, figuras completas e, excepcionalmente, complexas composições (COSTA; DIENER, 2012, p. 63).

No caso dos desenhos e aquarelas usadas para a Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, de Debret, nota-se um nível de acabamento mais elaborado, se comparado com o conjunto de desenhos de Rugendas. Ao contrário do artista alemão, Debret acompanhou a fatura das estampas de seu livro, orientando algumas das tiragens coloridas à mão por artistas profissionais. Até mesmo as dimensões dos esboços se aproximam às das estampas do livro de Debret (BANDEIRA; LAGO, 2010).

Um total de 31 aquarelas de Debret, algumas das quais associadas à Viagem Pitoresca, foi adquirido em 1992 pelo colecionador Ruy Sousa e Silva e, posteriormente compradas pelo Banco Itaú, em 2008<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> Para mais informações sobre as coleções de Debret relacionadas com sua residência no Brasil, ver: (BANDEIRA; LAGO, 2010).

Em muitos casos, os cadernos de viagem se tornaram os únicos registros de empreendimentos e constituem parte significativa da produção dos artistas. Esse é o caso de Aimé-Adrien Taunay, cujo trabalho na expedição de Langsdorff ainda é pouco conhecido, mas que, recentemente, vem sendo pesquisado<sup>187</sup>. Um dos cadernos de Taunay, referente ao seu percurso pelas cercanias do Rio de Janeiro, entre 1824 e 1825, mistura relatos escritos sobre a flora, fauna e costumes da sociedade. Há também transcrições de poesias, escritos filosóficos e textos ocultistas. Algumas paisagens esboçadas a grafite e registros de costumes foram identificadas nesse material. O artista deixou ainda aquarelas que mostram os costumes da população brasileira e estudos detalhados da fauna resultantes do período em que participou oficialmente da expedição chefiada por Langsdorff (Figura 81 e 82).



**Figura 81.** TAUNAY, Aimé-Adrien. *Famille de l'intérieur du Brésil en Voyage* (Família do interior do Brasil em viagem). 1818. Aquarela 24,8x31,8. Fotografia: Museus Castro Maya/IBRAM (esq.). Praia Grande e São Gonçalo. Grafite sobre papel, 1824. Fonte: <http://www.adrientaunay.org.br/> (dir.).

<sup>187</sup> O Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), em parceria com o Instituto Hercule Florence (IHF), promoveu a conservação, restauração e digitalização de um dos cadernos do artista Aimé-Adrien Taunay feitos durante sua viagem pelo Brasil (O CADERNO DE AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: histórias, descobertas e percursos, 2020).





**Figura 82.** TAUNAY, Aimé-Adrien. [*Pica-pau de cabeça vermelha*] *Dryocopus lineatus* Linnaeus, 1766. 1826. (esq.). [*Quero-quero*] *Vannelus chilensis* Molina, 1782. 1826 (dir.) Aquarela sobre papel. Arquivos da Academia de Ciências (São Petersburgo).

Artistas viajantes registravam suas experiências a partir de imagens do cotidiano do traslado. São desenhos que mostram cenas das viagens de navio, marinheiros repousando ou trabalhando e artistas desenhando em campo. Muitas dessas obras não foram produzidas com o propósito de ilustrar publicações, mas sim como material complementar para registrar um trajeto. O registro das intercorrências da viagem, tais como passagens turbulentas ou navegação por mares desconhecidos, tem valor para o estudo da produção de artistas viajantes, porque, assim como a troca de correspondências e o relato do percurso do navio, ele ajuda a marcar as datas e locais visitados.

O álbum de desenho de Charles Landseer, feito durante sua viagem ao Brasil a serviço da Missão Diplomática, contém inúmeros registros de cenas que retratam o percurso do navio *Wellesley* pelo Atlântico. Em certos desenhos, há figuras que descansam ou dormem displicentemente, outros mostram marinheiros absortos ou dedicados aos seus corriqueiros afazeres da embarcação (Figura 83) (BETHELL, 2010).



**Figura 83.** LANDSEER, Charles. *Seamen repousing*, Carvão e aguada sobre papel, 1825-26. Fonte: Instituto Moreira Salles, 2020.

Outro artista que registrou cenas intimistas foi C. F. P. Martius. Um de seus desenhos retrata um homem anônimo recolhido numa pequena cabine do navio. O desenho foi afixado em uma página do diário na qual Martius transcreveu um poema intitulado “O Trópico”, derivado do épico *Viagens de Suítram* (LISBOA In: KURY, 2018).

Esses detalhes dos percursos, semelhantes ao tipo de escrita adotada em diários de viagem, como o de Maria Graham sobre o Brasil, mostram que o ato de viajar e os registros produzidos nas primeiras décadas do século XIX abrangiam uma perspectiva vasta: desde um registro protocolar, controlado por naturalistas ou para ilustrar edições pitorescas e livros de viagem, até cenas que agregavam um caráter mais íntimo a esses cadernos.

### 4.3 As notações botânicas de Maria Graham e as publicações de história natural

[...] os cumes fantásticos da Serra dos Órgãos já brilhavam com muitas cores ao sol, e as ricas e escuras matas entre eles prometiam muitas árvores e arbustos novos para meu álbum de desenhos, se não para a coleção do Dr. Hooker (GRAHAM, 2010, p. 198).

[...] I have a number of drawings of flowers is there any chance of you being in the south If not I should be almost tempter to send to you some of them to book as I think that some of them have not been drawn before I mean those of two or three of the great forest trees and then I am in hoper that you will teach me what to call them ((LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Winpole, Nov. 20<sup>th</sup>, 1825)<sup>188</sup>.

Os cadernos de desenhos de viajantes que registraram a flora brasileira são fontes essenciais para a análise da produção visual e material. Como são obras originalmente colhidas para compor acervos de instituições ou de colecionadores particulares, parte significativa dessa produção transitou quase que exclusivamente entre as redes de agentes envolvidos com a história natural. Os desenhos botânicos de Maria Graham feitos no Brasil não foram publicados; a viajante editou somente um grupo dos desenhos que atualmente está no álbum do acervo do *British Museum*. De qualquer forma, são coleções que, antes de chegarem aos museus, circulavam entre os grupos da sociedade britânica com os quais a viajante se relacionou.

A cooperação entre Graham e outros naturalistas do período pode ser identificada nas cartas trocadas com William Hooker. Em uma correspondência de fevereiro de 1826, a viajante mencionou a coleta de um material botânico que julgava ser útil e disse tê-lo submetido à avaliação do botânico Robert Brown. Segundo o que se lê na carta, após Brown sinalizar a relevância do achado de Graham, ela o enviou a Hooker:

At length having received my goods from Portsmouth I have been able to collect all the dried plant seeds \_\_(?) for you When I saw their bulk(?) I began to doubt if they would be worth your paying carriage for. But as I was turning the matter in my mind Mr. Brown came to call on me and he having seen about half encouraged me to hope that you would be glad to have them he pronounces them to be in a usefull state and that some are very curious (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Cleveland Court, London, 05 Feb. 1826)<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> “[...] Eu tenho uma quantidade de desenhos de flores há alguma chance de você estar no Sul? Senão eu ficaria quase tentada a mandar para você alguns deles para guardar, pois eu penso que alguns deles nunca foram desenhados antes. Quero dizer aqueles de dois ou três das grandes árvores da floresta e então eu tenho esperança de que vai me ensinar como chamá-los” (CARTA DA SRA. MARIA GRAHAM PARA SIR. WILLIAM JACKSON HOOKER, Winpole Nov. 20, 1825, tradução nossa).

<sup>189</sup> “Enfim, depois de receber de Portnsmouth meus pertences, eu pude coletar todas as sementes de plantas secas\_\_ (?) para você quando eu vi o volume(?) delas eu comecei a duvidar de que valeria a pena você pagar pelo transporte delas. Mas, enquanto eu pensava sobre esse assunto, o Sr. Brown veio me visitar e, tendo visto cerca de metade, me encorajou a esperar que você ficaria feliz de tê-las, ele afirma que elas estão em um estado aproveitável e que algumas são muito curiosas” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Cleveland Court, Londres, 05 fev. 1826, tradução nossa).

Destaca-se mais uma vez a troca de coleções naturais e de desenhos botânicos após a volta de Graham à Inglaterra. A presença de um personagem como Robert Brown a cancelar sua coleção mostra como esses materiais foram selecionados de acordo com as orientações estabelecidas para a coleta de espécimes. O trabalho sistemático empreendido por Graham no Brasil seguia parâmetros que indicavam as partes das plantas a serem recolhidas e quais estágios eram significativos para o registro do crescimento das espécies.

[...] Mr. Brown's visit has made me doubly regret my ignorance when I begun to collect for you: had I known as much only one year ago as I do now I should have brought much more. I should not have thrown away things that I now regret for all your sakes – I say so for I see that these things are real object of interest. – I have been vexed by having received a letter from Mr. de Candolle [rasgo, presumivelmente “written”] July 1824 and only delivered yesterday – besides some [rasgo, presumivelmente “valuable”] instructions he has asked for what I could have done easily – However I had still a few seed (rasgo) the duplicates of [sobrescrito: “some of”] your packets – these I am sending [rasgo] and that is all I can do (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Cleveland Court, London, 05 Feb. 1826)<sup>190</sup>.

Como se nota a partir do trecho acima, além de mencionar a avaliação de Brown sobre a sua coleção, há um modo cortês de Graham colocar-se como uma “aprendiz” ante William Hooker. Ao dizer que, só em 1826, após retornar a Londres, conseguiu estimar com clareza os materiais que deveriam ter sido colhidos no Brasil, ela sinalizou sua diligência em conhecer as principais demandas de colecionadores e naturalistas em referência à flora brasileira.

Graham também mencionou o atraso de quase dois anos no recebimento de uma carta do botânico Suíço Augustin Pyrame de Candolle (1778-1841)<sup>191</sup>. Ela lamentou o ocorrido e mostrou-se decepcionada por não ter atendido às demandas do botânico. A correspondência com De Candolle mostra como a rede de conhecimento auxiliava Graham em suas pesquisas, por meio de orientações, trocas de conhecimento e de coleções naturais.

Para o estudo do acervo coletado no Rio de Janeiro, a viajante procurou a coleção de Joseph Banks, a fim de entender e identificar seu vasto material colhido a partir dos manuais

---

<sup>190</sup> “[...] A visita do Sr. Brown me fez lamentar a minha ignorância quando eu comecei a coletar para você: se, há apenas um ano atrás, eu soubesse o quanto sei agora, teria trazido muito mais. Eu não teria jogado fora coisas de que agora eu me arrependo pelo bem de vocês todos – Eu digo isso pois vejo que essas coisas são objetos de verdadeiro interesse. – Eu me vexei por ter recebido uma carta do Sr. Candolle [rasgado, presumivelmente “written”] escrita em Julho de 1824 e que só foi entregue ontem – além de [rasgado, presumivelmente “valuable”] valiosas instruções, ele pediu algo que eu poderia ter feito facilmente – Contudo, eu ainda tinha algumas sementes [rasgado] as duplicatas de alguns de seus pacotes – esses eu estou mandado [rasgado] e isso é tudo o que posso fazer” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Cleveland Court, Londres, 05 fev. 1826, tradução nossa).

<sup>191</sup> Augustin Pyrame de Candolle é conhecido por ter introduzido um método de classificação das plantas utilizado durante parte do século XIX e que serviu de base para o desenvolvimento de outros modelos. Contribuiu com cientistas como Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829) e foi professor de botânica na Universidade de Montpellier. Promoveu estudos pioneiros relacionados à fitogeografia e a biogeografia das plantas a partir de pesquisas realizadas no Brasil, leste da Índia e norte da China (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2020).

ilustrados de botânica, dos desenhos reunidos pelo naturalista e do extenso catálogo de espécimes.

I am going this week to see Sir Joseph Bank's Collection of books and to carry my flower sketch books to compare and after that I shall be able to give you a more natural account of what I have. – 14<sup>th</sup> now I have been there and have seen many things but am still farther than ever from being satisfied and more over I find my list are(?) left here – I will endeavor to copy then in small compass and send them in a \_\_\_\_\_(?) – There is a plant of which I have no specimen but a drawing precisely the one of Banks and Solanders in Brazil (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Cleveland Court, London, 05 Feb. 1826)<sup>192</sup>.

Na Figura 84 encontra-se a reprodução da ilustração e de uma exsicata da planta *Banksia serrata*, cujo nome dado ao gênero homenageia Joseph Banks. Materiais como esses foram os que Maria Graham acessou para suas pesquisas. O procedimento de consulta a essas coleções remontava à prática de ensino de botânica, que recomendava um conhecimento do mundo natural a partir da cópia das ilustrações de outros botânicos tidos como referência para o conhecimento da natureza (ENDERSBY, 2010).

A expedição do Capitão Cook<sup>193</sup> contou com a participação do naturalista Joseph Banks, o botânico Daniel Solander e os artistas Sydney Parkinson e Alexander Buchan. Embora tenha sido barrada a visita da expedição ao Rio de Janeiro, Banks e Parkinson produziram material científico que nunca foi completamente editado. Parte considerável dos desenhos botânicos de Parkinson até foi gravada em metal, sem, contudo, ser efetivamente publicada (KURY, 2018).

Os desenhos e plantas secas de Daniel Solander (1733-1882), da coleção associada à viagem do Capitão James Cook, também foram citados como possíveis fontes para o reconhecimento das espécies da coleção de Graham. Há momentos em que ela anuncia a comparação entre seus registros e os do artista. A coleção de Banks foi instalada em sua casa, no bairro *Soho Square*, em Londres, onde se podia encontrar, além dos materiais das viagens do naturalista, uma das maiores bibliotecas de referência em história natural. Rapidamente, a residência de Banks se tornou um centro visitado pela sociedade erudita. Essas imagens

---

<sup>192</sup> “Eu estou indo, nesta semana, ver a coleção de livros de Sir Joseph Banks e levarei meu livro de desenhos de flores para comparar e, depois disso, eu serei capaz de te fornecer um relato mais natural do que eu tenho. – Dia 14, agora. Eu estive lá e vi muitas coisas, mas ainda estou mais longe do que nunca de estar satisfeita e, além disso, acho que a minha lista...(?) deixada lá – Eu vou me esforçar para copiá-las em pequeno compasso (?) e mandá-las em um \_\_\_\_\_(?) – Há uma planta da qual eu não tenho nenhum espécime, salvo um desenho, precisamente aquela de Banks e Solanders, no Brasil” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Cleveland Court, Londres, 05 fev. 1826, tradução nossa).

<sup>193</sup> As viagens de circunavegação empreendidas pelo Capitão inglês James Cook procuravam estabelecer relações comerciais ao mesmo tempo em que havia o interesse em promover a produção científica advindas das novas descobertas. Nesse sentido, a viagem do capitão Cook é emblemática porque constitui um marco para as viagens empreendidas pelos europeus no final do século XVIII e início do XIX, nas quais há um interesse marcante pelo desenvolvimento científico e conseqüentemente o crescimento de instituições museológicas que abrigam coleções de objetos etnográficos e relacionados à botânica, zoologia e cartografia. Por isso a importância de uma equipe que contemplasse botânicos, pintores, e naturalistas nas viagens (BELLUZZO, 1994).

encontradas nas coleções dos proeminentes naturalistas, mesmo não alcançando um vasto público, já que muitas não foram editadas, eram usadas como materiais de apoio e, conseqüentemente, como fontes visuais (ENDERSBY, 2010; NATURAL HISTORY MUSEUM, 2020).

[...] Banks made science central to the British culture. His Soho Square house became the hub an international scientific empire. Here Banks gathered together his countless natural history specimens, which later formed the basis of the British Museum's collection, and invited colleagues like Solander to his famous breakfasts, where scientific men could discuss their latest acquisitions. He also corresponded with men all over the world: the 20,000 letters that survive (out of an estimated 100,000) are striking evidence of how hard Banks worked (FARA, 2017, p. 57)<sup>194</sup>.

William Hooker, por exemplo, fazia reproduções de seus desenhos como material didático para suas lições de botânica, pois entendia as imagens como recursos auxiliares, capazes de evidenciar as informações necessárias para o estudo da flora. Assim, estudantes deveriam copiar os modelos disponíveis e examinar as exsicatas durante sua formação botânica. O papel das imagens na formação de naturalista amadores e profissionais foi fomentado por coleções como as de Joseph Banks e por esse tipo de material produzido por Hooker para seus alunos. Isso significa que a prática de consultar a coleção de Banks foi um modo eficaz encontrado por Graham para identificar e analisar as plantas coletadas no Brasil (ENDERSBY, 2010; NATURAL HISTORY MUSEUM, 2020).

---

<sup>194</sup> “[...] Banks tornou a ciência central para a cultura britânica. A sua casa em *Soho Square* tornou-se um eixo de um império internacional científico. Aqui Banks juntou seus incontáveis espécimes de história natural, que mais tarde formaram a base da coleção do Museu Britânico, e convidou colegas como Solander para os seus famosos cafés da manhã, nos quais homens de ciências podiam discutir suas últimas aquisições. Ele também se correspondia com homens de todo o mundo: as 20.000 cartas que sobreviveram (de um total estimado em 100.000) são uma evidência contundente de quão duro Banks trabalhou” (FARA, 2017, p. 57, tradução nossa).



**Figura 84.** PARKINSON, Sydney. *Banksia serrata*. Aquarela, s/d. Fonte: Natural History Museum, 2020.

Mesmo proibidos pelos portugueses de desembarcar do *HMS Endeavour*, na costa do Rio de Janeiro, Solander e Banks coletaram uma quantidade significativa de espécimes da flora e da fauna da cidade. Grande parte dos desenhos referentes a essa herborização foi feita por Sydney Parkinson. Ademais, o material não foi editado integralmente em álbum de viagens, mas algumas obras foram reproduzidas em gravuras<sup>195</sup>.

A qualidade das imagens produzidas pela expedição do Capitão Cook pode ser observada pelas obras de Sydney Parkinson, cujo método de desenhar consistia em observar diretamente a natureza e fazer traçados gerais, além de acrescentar notas para possibilitar a finalização da obra por outros artistas (BELLUZZO, 1994).

A aproximação estilística entre as ilustrações botânicas de Graham e Parkinson, como se pode observar pelas correspondências endereçadas a Hooker, mostra que as imagens

<sup>195</sup> Sobre a edição em gravura da produção visual da viagem comandada por James Cook, Belluzzo afirmou: “As gravuras mobilizaram uma equipe de dezoito gravadores, sob a orientação de Banks, tendo sido impressas *à la poupée*, com mais de dez cores trabalhadas sobre uma única prancha e detalhes adicionais em aquarela. Apesar de Banks ter concluído o trabalho, não chaga a reunir e publicar o *Florilegium*. Os cuidados com a edição das gravuras evidenciam a atribuição de valor aos fatos da natureza, que possam, daqui para frente, a merecer excepcional tratamento artístico” (BELLUZZO, 1994, p. 82).

produzidas por artistas viajantes foram construídas segundo modelos fornecidos por grandes empreendimentos que agregaram um vasto material botânico na Inglaterra (Figura 85).

Embora a publicação de livros e artigos fosse uma forma de propagação de conhecimento, e apesar de Maria Graham ter se notabilizado por ser uma das poucas mulheres a construir uma carreira como escritora, outros meios não impressos foram usados por pesquisadores ligados à história natural para a construção de seus legados. Além de circularem nos meios eruditos, os cadernos de viagem também eram uma oportunidade para artistas viajantes manterem contato com algum personagem de destaque, no campo das ciências ou da edição de livros. Esses correspondentes cumpriam o papel de tutores dos viajantes, em um tipo de orientação que poderia se mostrar de várias formas, seja por meio do aconselhamento sobre as melhores rotas a serem seguidas, seja a respeito daquilo que deveria ser coletado e registrado, tendo em vista os interesses da comunidade científica no período (ENDERSBY, 2010).

Para uma orientação efetiva, os naturalistas costumavam enviar publicações recentes e materiais para auxiliar seus correspondentes em campo, pois era essencial garantir a qualidade da informação coletada:

Os agentes da metrópole precisavam de coletores especializados para evitar serem bombardeados com plantas mal identificadas, duplicatas sem valor e materiais mal preservados. Uma forma de aperfeiçoar seus colecionadores era enviá-los presentes, especialmente livros de botânica, revistas e outras ferramentas (ENDERSBY, 2010, p. 17, tradução nossa).







**Figura 85.** GRAHAM, Maria. *Mimosa tergemina*, aquarela, s/d. (dir.). Fonte: Library, Art & Archives, Royal Botanic Gardens, Kew, 2019. PARKINSON, Sydney. *Metrosideros excelsa*. Gravura em metal colorida, s/d. *Bromelia bracteata*. Aquarela, 1768 (esq.). Fonte: Natural History Museum, 2020.

É nesse sentido que precisam ser contextualizados as constantes solicitações feitas por Maria Graham a Hooker e a Murray II:

I envy you your morning visitors – if you are so good as to send me any “Provisions fresh from Murray’s shambles” as Mr. Rose says, address it to me – care of Mr. Eastlake [...] I am really hungry for a new book (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Plympton, Febr. 24<sup>th</sup>, 1821)<sup>196</sup>.

I am in all this supposing that you will not dislike to correspond with me occasionally when in Brazil – and that from time to time you will let me know how the botanical world goes on and what is most wanted at home (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, April 11<sup>th</sup>, 1824)<sup>197</sup>.

Como se pode notar a partir dos trechos reproduzidos acima, a estadia de Graham no Brasil foi articulada para fornecer informações e objetos aos seus correspondentes na Inglaterra,

<sup>196</sup> “Eu te invejo por seus visitantes matutinos – se você puder me fazer a gentileza de mandar algumas “Provisões recentes das bagunças do Murray”, como diz o Sr. Rose, enderece-os para mim – aos cuidados do Sr. Eastlake [...] Eu estou realmente faminta por um livro novo” (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Plympton, 24 fev. 1821, tradução nossa).

<sup>197</sup> “Eu estou, supondo, nisso tudo que que você não vai desgostar de se corresponder comigo ocasionalmente, quando no Brasil – e que, de tempos em tempos, você vai me informar como anda o mundo da botânica e o que é mais procurado em casa” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 11 abr. 1824, tradução nossa).

e é evidente que ela esperava trocar materiais periodicamente. Em retribuição, a viajante enviava coleções e informações ao botânico e ao editor. Em um dos muitos momentos em que a viajante expressou o recebimento de alguns dos livros enviados por Murray II, na carta de julho de 1821, antes de partir rumo à América do Sul, Graham disse “muito obrigada por seus livros e por sua carta. Sim, enviarei tal contribuição para sua nova revista e estou feliz por poder fazer qualquer coisa que seja de seu agrado” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, July 31<sup>th</sup>, 1821).

#### 4.4 A recepção da obra de Maria Graham nos periódicos especializados

As correspondências de Maria Graham mostram que, desde o início de sua viagem ao Brasil, ela enviou continuamente dados para o *Quarterly Review*. De todo modo, não foram encontrados artigos assinados pela viajante para o mencionado periódico, mas podemos supor que sua contribuição pode ter sido de modo mais difuso, fornecendo ao seu editor informações frequentes sobre os acontecimentos vivenciados na América do Sul. A *Quarterly Review* foi fundada por Murray II em 1809 e se notabilizou como umas das principais publicações britânicas a tratar da crítica literária e das publicações científicas durante grande parte do século XIX. Era consumida pela classe média e teve entre seus colaboradores frequentes literatos como: John Wilson Croker (1780-1857), Robert Southey (1774-1843), John Barrow (1764-1848), Henry Hart Millman (1791-1868), John Wilson Croker (1780-1857), Samuel Smiles (1812-1904) and Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893)<sup>198</sup> (THE JOHN MURRAY ARCHIVE, *The Quarterly Review*, 2020).

Inúmeras críticas dos livros editados pela *John Murray Press* foram publicadas pela *Quarterly Review*. Sobre os diários de Maria Graham pela América do Sul, dois artigos foram escritos em 1824, logo após a edição de seus livros. O primeiro, publicado em janeiro, traz a avaliação do livro *Journal of a Residence in Chile During the Year 1822*. A *Quarterly Review* apresentou o livro de Graham junto às obras de outros dois autores editadas em 1824,<sup>1</sup> Peter

---

<sup>198</sup> Elizabeth Rigby Eastlake foi uma jornalista e historiadora de arte. No início de sua carreira, ela produziu literatura de viagem (*A Residence on the Shores of the Baltic*) e traduziu para a língua inglesa livros em alemão. Mais tarde, passou a contribuir de modo sistemático com a *Quarterly Review*, produzindo críticas literárias. Nesse periódico, se destaca um texto de Lady Eastlake, escrito em 1857, que trata da fotografia. Em 1849, ela casou-se com Sir Charles Eastlake, amigo de Maria Graham e diretor da *National Gallery* (PALMER, 2015).

Schmidtmeyer (1772-1829) e Basil Hall (1788-1844)<sup>199</sup>. A autoria do texto crítico é atribuída a William Jacob (1761-1851), em parceria com John Wilson Croker (1780-1857). Essa primeira crítica compara as informações sobre o Chile coletadas pelos três autores. É possível identificar em certos momentos a predileção por Schmidtmeyer, cujos dados foram considerados como como fruto de observações acuradas (THE QUARTERLY REVIEW, Vol XXX, Jan. 1824).

A crítica da *Quarterly Review* do *Journal of a Voyage to Brazil* foi publicada em abril de 1824 e apresenta uma avaliação rigorosa do escrito de Graham. A autoria do texto é atribuída a William Jacob, que traçou paralelos entre o diário da viajante e o livro de Spix e Martius, *Travels in Brazil in the Years 1817 to 1820, undertaken by Command of his Majesty the King of Bavaria*, publicado em 1824, pela *Longmann & Co.* O trecho transcrito abaixo constitui uma das partes mais contundentes da crítica:

If Mrs. Graham had copied nothing from the newspapers, and had been sensible that, with her slight knowledge of the characters with whom she mixed, her ignorance of the language in which they conversed, and her imperfect acquaintance with the customs and manners of the people, she was unqualified to write political disquisitions on Brazil, she might have presented to the public a small volume that would have been read with a considerable degree of interest. Her descriptions of the parties to which she was introduced are probably accurate, and in general characteristic. One of the most interesting events, however unusual with female adventurers, was an excursion from the city of Pernambuco, then in a state of siege, to the camp of the insurgents who had invested it; and is extremely well told (THE QUARTERLY REVIEW, Vol. 31, Apr. 1824, p. 14)<sup>200</sup>.

Mencionada como uma “woman of genius”<sup>201</sup> pela *Monthly Magazine*, em artigo escrito em 1821, as críticas aos diários da América do Sul, como se pode notar, realçaram a falta de conhecimento de Graham sobre assuntos ligados à política e aos costumes observados no Brasil. Uma ressalva foi feita aos acontecimentos narrados pela viajante em Pernambuco. Logo que recebeu, no Rio de Janeiro, o texto da *Quarterly Review*, após insistentemente pedi-lo para Murray II, Graham expressou indignação ante o comentário que considerou superficial e próprio de um autor que sequer havia lido seu livro de viagem:

---

<sup>199</sup> Peter Schmidtmeyerz escreveu *Travels to Chile, over the Andes, in the Years 1820 and 1821* e Basil Hall autor de *Extracts from a Journal written on the Coasts of Chile, Peru, and Mexico, in the Years 1820, 1821 and 1822* (THE QUARTERLY REVIEW, Vol. 30, Jan. 1824).

<sup>200</sup> “Se a Sra. Graham não tivesse copiado nada dos jornais, e tivesse se atentado para o fato de que, com o seu pouco conhecimento das pessoas com quem ela se misturou, sua ignorância da língua na qual eles conversavam e seu conhecimento imperfeito dos costumes e maneiras das pessoas, ela era desqualificada para escrever discussões políticas sobre o Brasil, ela poderia ter apresentado ao público um pequeno volume que teria sido lido com um considerável grau de interesse. A sua descrição dos grupos aos quais ela foi apresentada é provavelmente acurada e característica, de modo geral. Um dos eventos mais interessantes, posto que pouco usuais com mulheres aventureiras, foi uma excursão da cidade de Pernambuco, então em estado de sítio, para o campo dos insurgentes, que haviam investido nela; e é extremamente bem contado” (THE QUARTERLY REVIEW, Vol. 31, abr. 1824, p. 14, tradução nossa).

<sup>201</sup> Maria Graham foi considerada “woman of genius” junto a outras vinte e quatro mulheres. Nessa lista da *Monthly Magazine* aparecem escritoras como: Hannah More (1745-1833), Anne Radcliffe (1764-1823), Maria Edgeworth, Joanna Baillie (1762-1851) e Helen Maria Williams (1759-1827) (THOMPSON, 2017).

It is quite evident the reviewer has not read me. That however no woman need be surprised at. Till we have been dead fifty or a hundred years men never find out that we are entitled to think or speak our minds – and then the only chance we have is, if we have been profligate mistresses to coarse princes – Then indeed there's a chance of having our character whitewashed and our talents admired in the *Quarterly Review*. I protest the vulgarity of the *Literary Gazette* is more tolerable: indeed the greater part of the article I am concerned in, is quite of a piece with it, and I should not wonder if the same person had written both (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Dec. 19<sup>th</sup>, 1824)<sup>202</sup>.

Notemos que a crítica de William Jacob foi publicada em abril e, segundo o trecho acima, Graham só teve acesso ao texto em dezembro de 1824. Além disso, o tom usado nessa carta particular não é usual às demais cartas trocadas com Murray II. Normalmente, Graham costumava ser cordial e procurava se colocar a serviço do editor. Porém, é importante notar que embora Murray II tenha criado a *Quarterly Review*, ele não estava à frente como editor chefe. Quem ocupava esse cargo desde 1809 era William Gifford (1756-1826). De toda forma, essas análises hostis aos diários de Graham costumavam ser adotadas pelos críticos quando os livros de viagens escritos por mulheres tratavam de temas ligados à política, economia e história. Como se sabe, esses conteúdos estão presentes em muitos trechos dos diários de Graham (THOMPSON, 2017).

Mais tarde, em 1845, o artigo *Lady travelers*, escrito por Lady Elizabeth Eastlake e publicado de maneira anônima na *Quarterly Review*, tratou de 12 escritoras de viagem com livros editados entre 1842 e 1845<sup>203</sup>. A autora traçou as particularidades da escrita das mulheres em terras estrangeiras. Após o fim das Guerras Napoleônicas, em 1815, visitar o continente europeu ficou mais fácil para os ingleses, o que contribuiu para disseminar as narrativas de viagem. Parte do texto de Lady Eastlake tratou das viajantes britânicas pioneiras que permaneceram longos períodos fora do país e das que estiveram em locais mais distantes da Europa. É nesse momento que ela citou os diários de viagem de Maria Graham ao Brasil:

There is no part of the world, however remote, from which she does not send forth a voice of cheerful intelligence. We pass over a number of older works of great value and attraction, from

---

<sup>202</sup> “É perfeitamente evidente que o crítico não me leu. Contudo, isso não é algo com que as mulheres devam se surpreender. Até que nós estejamos mortas por cinquenta ou cem anos, homens nunca acham que nós temos direito de pensar ou falar a nossa opinião – e então a única chance que nós temos é termos sido amantes devassas de príncipes rudes – Aí, sim, há uma chance de dourarem nosso caráter e admirarem o nosso talento na *Quarterly Review*. Eu protesto que a vulgaridade da *Literary Gazette* é mais tolerável: com efeito, a maior parte do artigo que eu estou envolvida é da mesma laia e eu não me admiraria se a mesma pessoa escreveu ambos” (LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 19 dez. 1824, tradução nossa).

<sup>203</sup> O artigo de Lady Eastlake trata mais especificamente de obras das seguintes autoras: Louisa Anne Meredith (1812-1895), Sophia Lane Poole (1804–1891), Julia Maitland (1808-1864), Madame Calderon de la Barca (1804-1882), Isabella Frances Romer (1898-1852), Lady Francis Egerton (1800-1857), Elizabeth Mary Grosvenor Westminster (1797-1891), Mrs. Houston (?), Mary Georgiana Emma Dawson Damer (1798-1848), Frances Anne Vane (1800-1865), Ida von Hahn-Hahn (1805-1880) e Therese von Bacheracht (1804–1852).

Lady Callcott's 'Residence in the Brazils' down to the 'Letters from the Shores of the Baltic'<sup>204</sup>; (RIGBY EASTLAKE, Lady Elizabeth, 1845)<sup>205</sup>.

“Energia, diligência, coragem e independência” são atributos das viajantes britânicas que as tornavam mais aptas à escrita de livros de viagem segundo Lady Eastlake.

Conforme já discutido, durante os anos de 1820, a *John Murray Press* passou a editar mais relatos de viajantes que estiveram na América do Sul. Essa predileção da linha editorial foi mencionada em alguns dos textos críticos do diário de Graham ao Brasil:

We have been long kept in the dark as to the state of South American colonies, Spanish as well as Portuguese, during their interesting struggle with the mother country; but light is now breaking in upon us from various quarters.

[...] To conclude, this works by Mrs Graham is amusing and popular; and it certainly fills up a blank in our knowledge of these countries, giving us not only more precise notions of what has taken place there, but of the characters of those by whom the result has been accomplished (CALEDONIAN MERCURY, 3 May 1824)<sup>206</sup>.

Esse excerto foi retirado do periódico *Caledonian Mercury* e atribuí à narrativa da viajante britânica uma fonte de informação sobre aspectos econômicos, políticos e sobre a natureza tropical. Grande parte da crítica se concentra nos eventos associados à Independência do Brasil e no regime escravista do país, citando dados do tráfico de escravos fornecido pelo livro de Graham. Há também menções à abundante e diversa natureza do país, no qual o solo fértil e as fontes generosas de água são fatores que contribuía com a geração de riquezas por meio do cultivo da terra. Além dos dados fornecidos pelo diário de viagem ao Brasil serem considerados como “confiáveis”, a grande capacidade de observação da autora é uma qualidade digna de nota. O artigo menciona ainda que Maria Graham já era uma escritora conhecida do público naquele momento (CALEDONIAN MERCURY, 1824).

---

<sup>204</sup> *A Residence on the Shores of the Baltic* foi escrito por Lady Elizabeth Eastlake e publicado pela *John Murray Press*, em 1841.

<sup>205</sup> “Não há nenhuma parte do mundo, não importando o quão remota seja, da qual ela não projete uma voz de alegre inteligência. Nós repassamos uma quantidade de trabalhos mais antigos de grande valor e atratividade, de ‘Residence in the Brazils’ de Lady Callcott, até ‘Letters from the Shores of the Baltic’” (RIGBY EASTLAKE, Lady Elizabeth, 1845, tradução nossa).

<sup>206</sup> “Nós fomos mantidos no escuro há tempos em relação à situação das colônias na América do Sul, tanto hispânicas quanto portuguesas, durante a sua interessante luta com a metrópole; mas a luz está chegando até nós, proveniente de vários cantos.

[...] Para concluir, esses trabalhos da Sra. Graham são divertidos e populares; e certamente preenchem uma lacuna em nosso conhecimento desses países, dando-nos não só noções mais precisas do que aconteceu lá, mas dos personagens pelos quais o resultado foi atingido” (CALEDONIAN MERCURY, 3 mai. 1824, tradução nossa).

#### 4.5 As correspondências trocadas entre Maria Graham e Thomas Lawrence: a crítica de arte e o colecionismo dos antigos mestres renascentistas italianos e alemães

Maria Graham conheceu destacados artistas e colecionadores de seu tempo. Dados biográficos apontam sua proximidade com J. M. W. Turner (1775-1851), John Linnell (1792–1882) e com o retratista Sir Thomas Lawrence. Além disso, pesquisas recentes apontam que Graham e seu segundo marido Augustus Callcott foram representantes de colecionadores britânicos como William Young Ottley (1771-1836)<sup>207</sup>, Sir David Wilkie (1785-1841)<sup>208</sup>, William Hilton (1786-1839)<sup>209</sup>, Thomas Phillips (1770-1845)<sup>210</sup> e Dawson Turner (1775-1858)<sup>211</sup>. Segundo Palmer (2019, p. 6, tradução nossa), a missão do casal Callcott era “estudar em primeira mão as obras dos artistas dos séculos XIV e XV e trazer de volta as notícias das mais recentes 'descobertas' do Continente para seus amigos”, além de observar a técnica construtiva empregada nos afrescos de Roma feitos pelos Nazarenos, grupo de jovens artistas germânicos do início do século XIX que resgataram um método de pintura medieval<sup>212</sup>.

A viajante britânica conheceu Lawrence ainda adolescente e foi retratada pelo pintor em 1819, no ateliê de Eastlake em Roma (Figura 86) (PALMER, 2019). Uma série de documentos da *Royal Academy of Arts* comprova essa relação. Além de ter sido um dos maiores retratistas britânicos de seu tempo, Thomas Lawrence colecionou desenhos dos antigos mestres renascentistas italianos, e a prática colecionista de obras de arte foi marcante em sua carreira. Além disso, Lawrence assumiu a presidência da *Royal Academy*, entre 1820 e 1830, e fundou a *National Gallery*, em 1824 (ROYAL ACADEMY OF ARTS, 2020).

---

<sup>207</sup> William Young Ottley foi um artista e colecionador de desenhos e gravuras de artistas italianos. Foi responsável pela conservação da Seção de Desenhos e Gravuras do *British Museum*, entre 1833 e 1836 (THE BRITISH MUSEUM, *William Young Ottley*, 2020).

<sup>208</sup> Sir David Wilkie foi um retratista e colecionador. Em 1830, sucedeu a Lawrence como pintor oficial do rei e foi condecorado cavaleiro, em 1836 (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, *Sir David Wilkie*, 2020).

<sup>209</sup> William Hilton foi pintor e gravador. Ingressou na *Royal Academy* em 1806, onde se dedicou ao gênero da pintura de história. Trabalhou como conservador da *Royal Academy* (THE BRITISH MUSEUM, *William Hilton*, 2020).

<sup>210</sup> Thomas Phillips foi um retratista. Ingressou na *Royal Academy* em 1808, onde mais tarde, entre 1825 e 1832, atuaria como professor de pintura. Produziu muitas obras, entre as quais inúmeros retratos de homens e mulheres associados às ciências (NATIONAL PORTRAIT GALLERY, *Thomas Phillips*, 2020).

<sup>211</sup> Dawson Turner foi um banqueiro, antiquarianista, botânico e colecionador de gravuras, pinturas e manuscritos. Foi sogro de William Hooker (ROYAL ACADEMY OF ARTS, *Dawson Turner*, 2020).

<sup>212</sup> O grupo dos chamados Nazarenos era formado por jovens artistas germânicos que se opuseram à Academia e ao Neoclassicismo. Apreciadores da arte medieval e de obras dos antigos mestres renascentistas italianos, alguns artistas desse grupo se mudaram para Roma em 1810 com o propósito de estudar e praticar a pintura de afrescos segundo a técnica antiga. Fizeram parte desse grupo Friedrich Overbeck (1789-1869), Franz Pforr (1788-1812), Ludwig Vogel (1788-1879) e Johann Konrad Hottinger (1788-1827) (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, *Nazarene German art society*, 2020).

As cartas e documentos de Graham enviados para Lawrence compreendem um período entre 1824 e 1836. Grande parte se refere ao momento em que o pintor esteve à frente da *Royal Academy*. Nas correspondências há citações de assuntos relacionados à aquisição de obras e à formação de coleções de artistas italianos da Renascença, como Michelangelo (1475-1564) e Rafael (1483-1520). Graham também mencionou coleções de arte de galerias de Dresden e de diversas regiões da Itália, além de ter citado coleções relevantes como as do Conde de Egremont<sup>213</sup>, Lord Bute<sup>214</sup>, Mr. Holwell Carr<sup>215</sup>, entre outros colecionadores.

Em uma de suas estadias na Itália, Graham se correspondeu com Lawrence para informá-lo das recentes aquisições do Rei da Baviera, Ludwig I (1786-1868)<sup>216</sup>, que acabara de negociar uma obra de Rafael:

The king of Bavaria has had his usual good fortune in the purchase of the best Raffael, that exist in Florence, out of the Grand Dukes collections for £ 4000 (or £ 400) sterling. It had remained untouched or unremoved least for centuries – this agent have also succeed bribing churches out of good specimens of the early masters, so when his new Pinacotheca does open it will most probably? contain a perfect series of the works of both Italian and German artists from the earliest times. This country near Perugia has been advantageous to him in this of (ilegível) – but here is and end of my paper and kings and pictures must aside to have soon for Mr. Callcott's kind compliments (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, 3 Apr. 1828)<sup>217</sup>.

---

<sup>213</sup> George O'Brien Wyndham (1751-1837), terceiro Conde de Egremont, foi um eminente patrono das artes. Sua principal contribuição com o acervo da *Petworth House*, residência de sua família, foi a aquisição de obras de artistas britânicas do século XVIII e XIX. William Turner foi um dos pintores comissionados pelo Conde (NATIONAL TRUST, 3th Earl of Egremont, Disponível em: <https://www.nationaltrust.org.uk/petworth-house-and-park>, acesso em: 17 abr. 2020).

<sup>214</sup> Provavelmente, trata-se da aclamada coleção da família Bute, notável pelas pinturas dos grandes mestres renascentistas, além das peças mobiliários, joalheria, porcelanas, livros e arquivos históricos. Outros destaques da coleção da família Bute são obras de artistas flamengos e holandeses, tais como: Jacob van Ruisdael (1628-1682), Peter Paul Rubens (1577-1640), Pieter de Hooch (1629-1684) e Aert van der Neer (1603-1677). Bute também possuía obras de artistas dos séculos XVIII e XIX como Reynolds, Thomas Gainsborough (1727-1788) e Lawrence (THE BUTE COLLECTION, disponível em: <http://www.butefamily.com/our-story/the-bute-collection/> Acesso em: 16 abr. 2020).

<sup>215</sup> Reverendo Holwell Carr (1758–1830) foi um colecionador de obras de Arte. Iniciou sua coleção em 1780 e, após sua morte, 35 pinturas do acervo do Reverendo foram adquiridas pela *National Gallery* em 24 de dezembro de 1830 (NATIONAL GALLERY, Reverend Holwell Carr, Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/collectors-and-benefactors/reverend-william-holwell-carr>, acesso em 17 abr. 2020).

<sup>216</sup> Possivelmente, Graham se refere a Ludwig I, rei da Baviera, considerado patrono das artes e colecionador de arte da Grécia antiga, arte italiana e germânica, entre outras coleções. Entre 1826 e 1836, Ludwig I promoveu a construção da Pinacoteca de Munique, cuja arquitetura e coleções serviram como modelo para instituições como o Museu do Hermitage (ALTE PINAKOTHEK, About us, disponível em: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/>, acesso em: 18 abr. 2020).

<sup>217</sup> “O rei da Bavária teve sua usual boa sorte ao comprar o melhor Rafael existente em Florença, das coleções do Gran-Duque, por £ 4000 (ou £ 400) libras esterlinas. Ele permanecera intocado ou não removido por séculos, no mínimo – esse agente também foi bem sucedido em subornar igrejas para comprar espécimes de mestres primitivos, de forma que, quando a sua nova Pinacoteca abrir, ela conterà, mais provavelmente(?), uma série perfeita dos trabalhos de artistas italianos e germânicos dos mais recuados tempos. Essa região próxima à Perúgia tem sido vantajosa para ele, nisso de (ilegível) – mas aqui eu chego ao final do meu papel e reis e pinturas devem dar lugar aos cumprimentos gentis do Sr. Callcott” (LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, 3 abr. 1828, tradução nossa).

Como se nota a partir do trecho da carta escrita por Graham direto de Florença, a autora avalia uma recente aquisição de obras de Rafael pelo Rei da Baviera. As pinturas foram tidas como as mais relevantes da cidade. A Pinacoteca idealizada pelo Rei conteria, quando ficasse pronta, coleções relevantes do Renascimento italiano e germânico. De fato, anos mais tarde, em 1836, o Rei abriu uma Pinacoteca em Munique, cujo acervo contava com as coleções dos artistas italianos e germânicos mencionados por Maria Graham. Uma das obras de Rafael, por exemplo, que hoje se encontra nessa Pinacoteca, remete à aquisição mencionada na carta. Trata-se da pintura de uma *Madona* que estava em Florença e que foi adquirida por Ludwig I em 1829 (ALTE PINAKOTHEK, *Rafael*, disponível em: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/>, acesso em: 18 abr. 2020).



**Figura 86.** LAWRENCE, Thomas, *Portrait of Maria, Lady Callcott*, 1819, oil on canvas, 59.7 × 49.5 cm, National Portrait Gallery, London.



Durante o ano de 1827, pouco depois do casamento com Augustus Callcott, Graham viajou por alguns países da Europa. Ela esteve na Alemanha e na Áustria e há evidências de que ela pretendia lançar outro livro de viagem, que não veio a ser editado, mas do qual se tem registros em cadernos e em cartas trocadas com John Murray II. Sobre esse material, Akel (2009, p. 224, tradução nossa) avalia que “sua aparência, certamente, sugere que ela pretendia publicá-lo, por causa das exclusões e adições cuidadosamente escritas no texto em tiras finas de papel, além do roteiro ordenado e da observação cuidadosa”. Destacam-se nessas notas não publicadas de Graham a presença de catálogos de pinturas e de galerias, além da constante citação de coleções das igrejas e palácios daqueles países (*Ibidem*).

Segundo Akel (2009), nos cadernos de viagem de Graham referentes à sua estadia na Alemanha<sup>218</sup> e Itália há descrições pormenorizadas das coleções, as exatas localizações dos itens, bem como a autoria ou atribuição das obras que estavam expostas nas igrejas e em palácios. A narrativa desses manuscritos segue uma linha mais descritiva e minuciosa das coleções.

A viagem pela Alemanha e Áustria se estendeu para a Itália, de modo que Graham e seu marido passaram pouco mais de um ano fora da Inglaterra, entre 15 de maio de 1827 e junho de 1828. A carta destacada acima foi escrita durante essa viagem, em abril de 1828, e revela a atenção da viajante voltada para o colecionismo de obras de arte europeia e para a História da Arte, o que está em conformidade com os manuscritos não publicados do diário de viagem à Alemanha e, possivelmente, de outro diário de viagem à Itália. Graham informa sobre as recentes negociações de obras de arte e sobre as coleções expostas nas galerias e nas igrejas visitadas. Sendo Lawrence colecionador e fundador da *National Gallery*, esse tipo de informação pode ter sido relevante para a formação das coleções dessa Instituição (ROYAL ACADEMY OF ARTS, 2019).

As cartas de Maria Graham estão guardadas com correspondências trocadas entre Lawrence e diversos artistas e colecionadores. Essa documentação abrange o período em que ele esteve na direção da *Royal Academy of Arts* e o momento em que ele articulava a criação da

---

<sup>218</sup> O conhecimento da cultura germânica contribuiu com a carreira de algumas mulheres. Isso ocorreu porque essa tradição firmou-se como um cânone para as artes ao longo do século XIX. Anna Jameson (1794-1860), entusiasta da cultura germânica, escreveu um livro/ romance com elementos de crítica de arte, obras sobre coleções de arte britânicas, bem como biografias dos antigos mestres italianos renascentistas. Contribuiu com a difusão do interesse pelos antigos mestres germânicos e é considerada uma das mais importantes mulheres a escrever sobre arte no contexto britânico do século XIX. Elisabeth Eastlake também foi entusiasta da cultura germânica. Conhecedora de diversas línguas, traduziu para a língua inglesa diversos textos de arte escritos em alemão (PALMER, 2015).

*National Gallery*. Os documentos incluem manuscritos de Graham sobre a história de artistas italianos renascentistas, além de um manuscrito inédito do pintor florentino Cenni di Petro Cimabue (1240-1302), entre outros arquivos ainda não acessados por esta pesquisa. Ademais, esse arquivo mostra que a relação entre Lawrence e a viajante se intensificou a partir de sua recente união com Augustus Callcott (ROYAL ACADEMY OF ARTS, 2019).

Nos últimos anos de vida, Maria Graham publicou duas obras ligadas à História da Arte. O livro *Description of the chapel of the Annunziata dell'Arena, or Giotto's Chapel, in Pádua*, de 1835, está associado com as pesquisas de Graham sobre os antigos mestres italianos da pintura renascentista. Como tratado acima, esse tema fora discutido com Lawrence durante sua viagem à Itália em 1827. Além disso, Graham mencionou que a produção do texto se refere a novembro de 1827, como se nota a partir do trecho reproduzido abaixo:

The following short description of the Chapel of the Annunziata dell' Arena, at Padua, is drawn up from notes made on the spot, in November 1827. It is now printed, because I am anxious that a memorial of the state of this interesting relic should be preserved. The Chapel itself, from its situation, and the neglect into which it has fallen, being likely to perish in a very few years. I regret that the task of describing it did not fall into abler hands. It will be seen that no criticism has been attempted, beyond what a just description necessarily brought along with it. I shall be happy if others, whether more or less capable than myself of appreciating its beauties and its merits, shall find in these few pages wherewith to recall the admiration with which they cannot fail to have contemplated this monument of one of the greatest geniuses of an age fertile in great men (CALLCOTT, 1835, Advertisement)<sup>219</sup>.

Como se nota, Graham destacou a importância de preservar a obra de Giotto e as descrições eram ferramentas essenciais ante a iminente perda de parte tão significativa da carreira do artista. As ilustrações do volume foram produzidas a partir dos desenhos de Augustus Wall Callcott, sendo que a imagem do frontispício, uma vista da capela que abriga as obras de Giotto, foi feita por Graham. Ademais, sendo Giotto discípulo de Cimabue, torna-se patente o engajamento de Maria Graham em editar livros segundo uma nascente tendência da crítica de arte britânica que culminaria com a obra de John Ruskin (1819-1900), décadas mais tarde<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup>“A seguinte descrição rápida da Capela da Annunziata dell' Arena, em Pádua, foi composta de notas tomadas *in loco*, em novembro de 1827. Ela [a descrição] agora está impressa, pois eu estou ansiosa para que um memorial do estado dessa relíquia interessante seja preservado. A capela, em si, por sua localização e pela negligência em que ela tombou, pode muito bem perecer em muito poucos anos. Eu lamento que a tarefa de descrevê-la não tenha caído em mãos mais hábeis. Verificar-se-á que não se tentou fazer nenhuma crítica, além do que uma descrição precisa necessariamente traz consigo. Eu ficarei feliz se outros, mais ou menos capazes do que eu de apreciar as suas belezas e méritos, encontrem nessas poucas páginas algo com o que relembrar a admiração com a qual eles não puderam deixar de contemplar esse monumento de um dos maiores gênios, de uma era fértil em grandes homens” (CALLCOTT, 1835, Advertisement, tradução nossa).

<sup>220</sup> “This gives her the authority to confront traditional prejudices against "Primitive" art, encouraging her readers to broaden their notions of acceptable style by considering the work of artists who preceded Raphael, such as Memling, Van Eyck, Giotto and Lorenzetti. The complex simultaneous narrative of medieval painting are praised, even though she is well aware that stickles for the rules will object to their departure for the Unities of the

A circulação do livro de Graham sobre Giotto se restringiu a grupos na Inglaterra e em outras partes da Europa. A seleção dos correspondentes que receberam cópias do livro contribuiu com uma certa disseminação entre um público especializado, formado, basicamente, por colecionadores, artistas e escritores. Da pequena tiragem, a viajante enviou cópias para Karl Christian Vogel (1788-1868), Johann Frenzel (1782-1855), Johann David Passavant (1787-1861) e Gustav Waagen (1794-1868), na Alemanha. Cópias também foram enviadas para Carlo Lasinio (1759-1838) e August Kestner (1777-1853), que estavam na Itália, e para o escultor dinamarquês Bertel Thorvaldsen (1770-1844), como se observa na carta de 1835 reproduzida abaixo:

Como estive em Pádua com meu marido, fomos ver as grandes obras de Giotto na Capela da Anunciação e, enquanto ele fazia alguns esboços, trabalhei para fazer a descrição da Capela e de cada uma das pinturas e dos temas retratados ali. Esses desenhos e descrições permaneceram comigo até agora. [...] tomando as anotações que fiz em Pádua [...] coloquei essas pequenas notas em ordem para que elas fiquem um pouco mais claras e sirvam para acompanhar os esboços feitos por meu marido na Capela e que agora estão gravados em madeira. Espero que você os encontre ao seu gosto - pelo menos pense neles (CARTA DE MARIA CALLCOTT A BERTEL THORVALDSEN, 5 jul. 1835, tradução nossa. Fonte: THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES, 2020).

No livro *Essays towards the history of painting*, editado em 1836, Maria Graham apresenta seis ensaios sobre a história da arte, a partir dos primeiros registros materiais em diferentes contextos e lugares. A narrativa segue uma perspectiva adquirida durante suas viagens pelos continentes e utiliza o recurso da comparação entre obras originárias do México, do Chile e da Índia, em paralelo com os pilares da arte Ocidental: Egito, Roma e Grécia<sup>221</sup>. Outro foco dos estudos de Graham foram os materiais e as técnicas empregadas por artistas, objeto do Ensaio VI, intitulado *on the material used by painters*. A perspectiva histórica dos materiais da arte foi um tema de estudo para os críticos do período, que partiam de métodos científicos para entender os usos e as substâncias empregadas nas pinturas de grandes mestres da História da Arte como Van Eyck, por exemplo (CALLCOTT, 1836; PALMER, 2015).

---

composition. Callcott's bold comments reflect the breaking down of Academic conventions based on neo-classical models, and an increased Romantic openness to a to a broader canon of a great "art" (PALMER, 2015, p. 261). ("Isso lhe confere autoridade para confrontar prejuízos tradicionais contra arte "Primitiva", encorajando seus leitores a alargar suas noções de estilo aceitável ao considerar os trabalhos dos artistas que precederam Rafael, tais como Memling, Van Eyck, Giotto e Lorenzetti. A narrativa complexa e simultânea da pintura medieval é louvada, apesar de ela estar bem consciente de que defensores das normas vão se opor ao seu afastamento em nome das unidades da composição. Os comentários corajosos de Callcott refletem a ruína das convenções Acadêmicas baseadas em modelos neoclássicos, e um aumento da abertura romântica a um cânone mais amplo da grande "arte" (PALMER, 2015, p. 261, tradução nossa).

<sup>221</sup> Além dos remanescentes dessas culturas, o livro de Graham trata de obras de outras localidades. Os ensaios cruzam informações de diversos aspectos da arte, englobando também as práticas religiosas e os costumes associados à produção artística (CALLCOTT, 1836).

A produção de Maria Graham associada à História da Arte e ao colecionismo ainda está por ser estudada. Poucas pesquisas, especialmente as publicadas em periódicos de língua portuguesa, se referem a esta faceta de sua carreira intelectual. Palmer (2015) discute como escritoras viajantes britânicas se inseriram na produção especializada em teoria e crítica de arte nos séculos XVIII e XIX. Essas mulheres<sup>222</sup>, incluindo Graham, se aproveitaram da experiência de viagem para firmar seus pontos de vistas nos debates ainda dominados por homens<sup>223</sup>. A particularidade da participação dessas mulheres é identificada por Palmer (2015) como resultado de uma mudança operada na produção crítica do período. Se antes havia o pressuposto de que o gosto mais refinado era inerente aos homens, a partir da disseminação de livros de viagem escritos por mulheres, com descrições de coleções europeias, elas puderam provar seus conhecimentos no campo das artes.

the model of the connoisseur as wealth, aristocrat a male was eroded as travel to Continent became more common after the end of The Seven Years War in 1763. It was no longer simply the privileged elite who were travelling to Europe, but also the educated middle classes - including women who wished to save money, to improve their health, or to train as artist (PALMER, 2015, p. 250)<sup>224</sup>.

A experiência de viagem agregou aos textos das mulheres a credibilidade atribuída às análises feitas a partir de experiências diretas com as obras. Dentre essas mulheres que escreveram sobre o assunto, “Maria Callcott foi talvez a menos conhecida entre as críticas de arte em seus dias e, no entanto, ela foi a mais perspicaz e a mais aventureira em sua abrangência transcultural” (PALMER, 2015, p. 258, tradução nossa). Eram escritoras que mostravam seus conhecimentos por meio de catálogos e de descrições minuciosas das obras de arte e de avaliações de importantes coleções da Europa. Como observado acima, esse método foi usado por Graham, em suas notas de 1827, sobre as coleções italianas e germânicas.

A difusão da cultura impressa contribuiu com a inserção das mulheres como críticas e historiadoras de arte. Além disso, a mudança operada no modo de se escrever sobre arte foi um

---

<sup>222</sup> Apesar de se colocarem como vozes não especializadas em arte, mulheres como Anna Miller (1741-1781), Mariane Starke (1762-1838), Maria Graham, Anna Jameson (1794-1860), Mary Philadelphia Merrifield (1804-1889) e Lady Elizabeth Eastlake demonstraram conhecimento refinado pelo teor de seus textos. Críticos do período identificaram em suas obras perspectivas relevantes e que mereciam ser consideradas pelo público. Uma das formas de as mulheres atuarem com a escrita sobre arte foi a tradução de obras consagradas como, por exemplo o clássico livro de Giorgio Vasari, traduzido para a língua inglesa por Eliza Vere Foster (1802-1870) (PALMER, 2015).

<sup>223</sup> No início do século XIX, havia um discurso que imputava às mulheres a falta de maturidade e críticas baseadas no sentimento, e não na razão (PALMER, 2015).

<sup>224</sup> “o modelo do *connoisseur* como um homem rico e aristocrático erodiu-se à medida que as viagens para o continente se tornaram cada vez mais comuns, após o final da Guerra dos Sete Anos, em 1763. Não era mais apenas a elite privilegiada que viajava para Europa, mas também as classes médias esclarecidas – inclusive mulheres, que desejavam economizar dinheiro, para melhorar sua saúde ou treinar para serem artistas” (PALMER, 2015, p. 250, tradução nossa).

dos trunfos para as autoras firmarem suas carreiras. As viagens de Maria Graham pela Alemanha e a Itália, após seu casamento com Augustus Callcott, contribuíram para que ela se engajasse na rede intelectual ligada à escrita de arte. Entretanto, a ligação de Graham com a arte antecede seu casamento com Callcott, pois na década de 1820, a viajante britânica já havia começado a escrever sobre o tema. Primeiramente, impulsionada por Charles Eastlake e Turner e, posteriormente, por Lawrence. Palmer (2015, p. 260, tradução nossa) nota que a viajante “quando menina, visitou a maravilhosa coleção de arte de Horace Walpole em sua casa *Strawberry Hill*, admirando sua coleção de Holbein e assistindo a escultora Anne Damer (1749-1828) trabalhando em seu estúdio”. Nos diários de viagem de Graham também se pode encontrar notas que tratam da produção artística dos locais visitados. Essas experiências de viagem proporcionaram a Graham um repertório que foi usado para cruzar diferentes referências visuais e culturais em seus textos de arte (CALLCOTT, 1836; PALMER, 2015).

Mesmo frente à pequena tiragem dos livros ligados à arte, Maria Graham, na década de 1830, como em outros momentos de sua carreira, construiu sua reputação e influência em um amplo e articulado grupo de intelectuais. Palmer (2019) atribui uma “influência informal” da viajante britânica, exercida em uma espécie de “salão” que ela criou em sua residência, onde intelectuais se reuniam para debater assuntos ligados à estética, à ciência e ao colecionismo. O historiador de arte alemão Gustav Waagen (1794-1868)<sup>225</sup> descreveu uma de suas visitas ao casal Callcott:

She was deeply impressed with the noble and pure spirit which, in the productions of Italian art of the fourteenth and fifteenth centuries, appears through the yet coarse veil, and presented me with a description, lately published by her, of the paintings by Giotto, in the Chapel dell' Annunziata dell' Arena, at Padua, in which her ingenious observations are illustrated and confirmed by admirable wood-cuts of the finest figures and most striking parts, after drawings by Mr. Callcott (WAAGEN, 1838, p. 155)<sup>226</sup>.

Na prática colecionista dos frequentadores do círculo de Graham, é possível identificar o gosto pelas obras de arte dos antigos mestres renascentistas e por manuscritos medievais. Além disso, o grupo trocava obras gráficas: “Na Inglaterra, Maria (Graham) manteve uma rede

---

<sup>225</sup> Gustav Waagen produziu catálogos de coleções públicas e privadas de diversos países da Europa. além disso, ocupou o cargo de diretor da *Royal Gallery of Pictures* de Berlim. Seu livro *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated* (1854) foi editado pela *John Murray Press* e contou com a tradução de Lady Elisabeth Eastlake (OXFORD REFERENCE, *Gustav Waagen*, 2020. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120307607>. Acesso em 20 jul. 2020).

<sup>226</sup> “Ela estava profundamente impressionada com o espírito nobre e puro que, na produção da arte italiana dos séculos XIV e XV, transparece através do véu rústico, e me mostrou uma descrição, recentemente publicada por ela das pinturas de Giotto na Capela dell' Annunziata dell' Arena, em Pádua, na qual suas engenhosas observações são ilustradas e confirmadas por xilogravuras admiráveis das mais belas figuras e das partes mais impressionantes, feitas a partir de desenhos do Sr. Callcott” (WAAGEN, 1838, p. 155, tradução nossa).

de contatos com aqueles que dividiam sua fascinação pela gravura primitiva e iluminação de manuscritos, trocando livros e portfólios de gravuras – com (John) Linnell, John Flaxman, Dawson Turner e Francis Palgrave” (PALMER, 2019, p. 11)<sup>227</sup>. Cartas trocadas com correspondentes em Frankfurt e Roma comprovam que nessas reuniões havia espaço para críticas das exposições da *Royal Academy* e da produção de artistas contemporâneos<sup>228</sup>. Além do mais, há evidência de que Graham tenha se correspondido com a Rainha Vitória (1819-1901) a respeito de impressos e coleções de artistas medievais e de antigos mestres renascentistas<sup>229</sup> (PALMER, 2015; 2019; COLLIER, 2016).

Um registro do gabinete da casa dos Callcott (Figura 87) feito por John Callcott Horsley (1817-1903), sobrinho-neto de Augustus, mostra inúmeras obras da coleção particular do casal. Não trata de um lugar amplo, mas aconchegante, no qual as inúmeras obras dividem espaço com uma mobília comum dos lares de classes abastadas de Londres. Um cômodo onde parece ser possível descansar, ler e apreciar a coleção de arte. Após a morte de Sir Augustus Callcott, em 1844, as coleções se dispersaram, sendo que, o leilão com as obras mais significativas ocorreu em maio de 1845:

[...] (Filippo) Lippi was one of sixteen lots of early paintings, then attributed to Giunta Pisano, Giotto, Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio, and Fra Angelico, listed in the Christie and Manson sale catalogue of the Callcott collection on 8 May 1845. Many of these were probably fragments of dismembered altarpieces acquired through Carlo Lasinio in Pisa (PALMER, 2019, p. 13)<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> “Within England, Maria maintained a web of contacts with those who shared her fascination with early printmaking and manuscript illumination, swapping books and portfolios of prints — with (John) Linnell, John Flaxman, Dawson Turner, and Francis Palgrave” (PALMER, 2019, p. 11).

<sup>228</sup> Em Frankfurt, a viajante britânica manteve contato com Johann David Passavant, pintor, gravador e crítico de arte. Passavant teve seu livro *Tour of a German artist in England* traduzido para o inglês em 1833 por Lady Eastlake. O contato de Graham em Roma era o colecionador e diplomata alemão August Kestner. As cartas trocadas com Passavant e Kestner tratam dos seguintes artistas: William Mulready (1786-1863), Charles R. Leslie (1794-1859), David Wilkie (1785-1841) e Linnell (PALMER, 2015).

<sup>229</sup> Para mais informações sobre a relação entre Maria Graham e a Rainha Vitória, ver: COLLIER, Carly. *‘Maria Callcott, Queen Victoria and the “Primitives”*’, *Visual Resources*, 33, 27–47 (pp. 35–36), 2016.

<sup>230</sup> “[...] (Filippo) Lippi era um dos dezesseis lotes de pintura primitiva, então atribuídos a Giunta Pisano, Giotto, Benozzo Gozzoli, Ghirlandaio e Fra Angelico, listados no catálogo de vendas da Christie e Manson, da coleção dos Callcott, em 8 de maio de 1845. Muitos desses eram, provavelmente, fragmentos de retábulos desmontados, adquiridos por meio de Carlo Lasinio, em Pisa” (PALMER, 2019, p. 13, tradução nossa).



**Figura 87.** HORSLEY, John Callcott, *The Book Room*, pen and brown ink and wash, 1833. Fonte: The Bodleian Libraries, University of Oxford, 2020.

Registros visuais também foram mencionados pela viajante em sua viagem à Itália em 1827/28, parte dos quais, possivelmente, são as obras localizadas no acervo do *British Museum* e do *Victorian & Albert Museum*, uma vez que se trata de litografias que retratam paisagens italianas e que foram assinadas com o sobrenome do segundo casamento, M. Callcott. Na litografia *Tasso's Oak* (Figura 88), Graham representa uma árvore nas cercanias de Roma, que era associada ao poeta Tasso. A artista retomou o mesmo tema de uma gravura feita anos antes e da qual uma das cópias fora enviada a Murray II (Figura 5).

Embora similares, essas duas gravuras evidenciam mudanças na produção visual de Maria Graham. Provavelmente, a diferença temporal entre essas obras pode chegar a quase quinze anos. Na gravura mais recente foram acrescentadas figuras contemplando a vista para a cidade de Roma, que é mostrada na parte direita da imagem. O carvalho aparece monumental e com uma copa mais detalhada em relação à gravura anterior. Esses elementos contribuem para que a composição adquira maior complexidade, e a execução da estampa denota um apuro técnico maior, evidenciado pelo equilíbrio de cinzas e pretos e na criação de planos a partir dessa diferença tonal.



**Figura 88.** GRAHAM, Maria. *Tasso's Oak, Rome. In the Garden of St. Onufrio.* Litografia, s/d. Fonte: Victoria & Albert Museum, 2020.

Quatro gravuras que registram paisagens da Itália estão associadas ao colecionador William Wells. As obras provêm de um envelope com as seguintes inscrições: “The gift of Mrs. M. Callcott to William Wells July 1834”<sup>231</sup>. Os dados biográficos de Wells são escassos, no entanto, sabe-se que ele foi um negociante associado a casas de leilões britânicas e que esteve ativo entre 1834 e 1857. Os demais objetos e imagens associados a William Wells, no acervo do *BM*, indicam que ele produziu e publicou gravuras satíricas. Esse correspondente que recebeu as litografias parece ser um dos personagens das redes de socialização das quais Graham participou. Novamente, temos o uso da produção visual associada à viagem como material trocado nesses grupos de intelectuais (THE BRITISH MUSEUM, 2020).

Assim como ocorreu com os escritos de arte não publicados, a circulação dos cadernos de desenhos e das gravuras de Maria Graham atestam o papel da imagem como uma das articuladoras dessas redes de sociabilidade. Esse circuito de arte paralelo ao das grandes instituições contribuiu com a promoção das mulheres artistas.

Em uma curta passagem das memórias do pintor britânico Thomas Stothard (1755-1834), foram citados os cadernos de desenhos de Maria Graham como obras encontradas em

---

<sup>231</sup> As seguintes obras de Maria Graham pertenceram à coleção de William Wells: *Garden of the Villa Albani*, *Sistine Bridge from the Farnesina Garden*, *Entrance to Syracuse Bay from the mouth of the Anapus* e *Circus of Sallust* (THE BRITISH MUSEUM, 2020).



coleções particulares, que causavam deleite dos apreciadores de registros dos grandes cenários estrangeiros.

He took a great interest in looking at the sketches of private persons; I have seen him dwell over the pages of the sketch book of a friend, with an attention that would have been refused to it by a more ordinary mind. But his was ever observant—Always collecting and storing images and ideas; so that the slightest sketches of scenery, or what not, conveyed to him either actual knowledge or food for reflection. He took a more particular interest in looking over sketches of foreign scenery, &c. and amongst those executed by private persons, I remember he mentioned the drawings of Mrs Callcott (late Maria Graham, the authoress), and Mr Nesfield of the Royal Engineers, as having afforded him very great pleasure; he spoke of both in terms of the most sincere commendation (BLACKWOODS EDINBURGH MAGAZINE, vol. XXXIX, January – June, 1836, p. 676)<sup>232</sup>.

Stothard foi um colecionador de obras de arte, com foco de interesse em gravuras e desenhos. Além disso, ele possuía coleções naturais e um gabinete de curiosidades, elementos esses que fizeram de sua casa um ponto de encontro para intelectuais e artistas. O apreço por obras de grandes nomes do passado, como Rafael e Rubens, ocorria em paralelo com a exaltação de pinturas de contemporâneos como Lawrence, Turner e Reynolds. Semelhante reverência de Stothard pode ser identificada quando ele se refere a coleções privadas, e seus elogios “não se limitavam àqueles que seguiam as artes como profissão” (BLACKWOODS EDINBURGH MAGAZINE, 1836, p. 676, tradução nossa). Como se nota a partir de relatos como esses, as obras que circulavam entre colecionadores, antiquários, artistas, críticos de arte e até mesmo cientistas, ocupavam espaços significativos na sociedade britânica da primeira metade do século XIX. Eram coleções que suscitavam debates especializados a respeito das representações visuais de países distantes e ainda pouco conhecidos do público europeu.

A atenção de Stothard para com as obras da coleção particular de Graham revela o alcance dos desenhos, quando eles ainda se restringiam a um ambiente doméstico da artista viajante, antes mesmo dessas obras terem sido adquiridas por diferentes donatários, de terem passado por coleções particulares e chegado a acervos de grandes instituições como o *British Musuem*, o *Royal Botanic Gardens*, o *Victoria & Albert Museum* e o *Museu de Arte de São Paulo*, como foi o caso da coleção de obras de Maria Graham estudadas nesta tese.

---

<sup>232</sup> “Ele se interessou em olhar para os desenhos de pessoas particulares; eu o vi demorar-se sobre as páginas de um caderno de desenhos de um amigo, com uma atenção que lhe seria negada [ao caderno] por uma mente mais comum. Mas a dele era sempre observadora – sempre colecionando e armazenando imagens e ideias, de forma que os menores esboços de cenários ou do que quer que fosse lhe transmitiam conhecimento real ou algo para refletir. Ele se interessava particularmente em olhar esquetes de cenas estrangeiras etc., e, entre as executadas por pessoas particulares, lembro-me de ele mencionar os desenhos da Sra. Callcott (anteriormente Maria Graham, a autora), e do Sr. Nesfield, dos Engenheiro Reais, como tendo lhe causado grande prazer; ele falava de ambos nos termos do mais sincero elogio” (BLACKWOODS EDINBURGH MAGAZINE, vol. XXXIX, January – June, 1836, p. 676, tradução nossa).

## Considerações finais

A produção visual de Maria Graham a partir dos acervos do *British Museum*, do *Royal Botanic Gardens* e do Museu de Arte de São Paulo possibilita abordagens interdisciplinares e múltiplas. As relações entre a produção editorial britânica associada à história natural, em seus mais diversos campos de circulação, revelou aspectos da obra da viajante britânica ainda pouco explorados pela literatura especializada. Essa abordagem possibilita investigações sobre a circulação das imagens de artistas viajantes segundo as demandas do público e dos editores, e da relação entre as imagens produzidas em campo e os usos e apropriações das estampas de livros e de impressos em geral. Além disso, as relações entre arte e ciência como um campo de análise para a produção de Graham mostrou-se relevante e constituiu uma das perspectivas exploradas nesta tese. Isso porque Maria Graham construiu sua obra a partir de pesquisas botânicas e de estudos da paisagem baseados na representação descritiva da natureza e nas concepções de pitoresco que circulavam na primeira metade do século XIX.

Essencial para esta pesquisa da produção visual de Graham foi estudar os modos de inserção das obras realizadas em campo como práticas materiais cruciais para a articulação das carreiras dos artistas viajantes. Essa tese foi baseada na análise da materialidade dos acervos associados à Graham e a partir da relação estabelecida entre as imagens, as remessas de coleções naturais e a constante escrita de cartas destinadas a figuras chave para a disseminação da obra dos viajantes que estiveram no Brasil. Perspectiva ainda pouco explorada pela literatura especializada, mas que configura uma tendência nos estudos internacionais, como discutido ao longo dos capítulos.

Os períodos em que fixou residência no Brasil possibilitaram a Maria Graham registrar o país em diferentes suportes, seja por meio da escrita ou por imagens. Suas impressões sobre a natureza tropical, tantas vezes citadas no diário de viagem e nas cartas trocadas com seus correspondentes na Europa e no Brasil, foram feitas em um momento em que pouco se conhecia da América Latina e no qual a presença desses estrangeiros contribuiu com a disseminação de informações.

Se no início desta pesquisa, há quatro anos, a escassez de bibliografia especializada que tratasse da produção iconográfica de Maria Graham foi umas das justificativas da tese e um dos problemas sinalizados. Até agora, essas obras ainda são pouco exploradas pela literatura e poucas pesquisas em língua portuguesa foram identificadas. Grande parte da crítica analisa uma

parte restrita das obras de Graham e se limita a tratar das ilustrações presentes nos diários de viagem.

Embora outras mulheres viajantes tenham produzido obras significativas, Maria Graham surge como um caso singular, pois ela transitou por espaços onde poucas mulheres conseguiram se firmar, caso de sua consolidada carreira como escritora de livros de viagem e de suas pesquisas em botânica. De qualquer modo, Hagglund (2011) cita pesquisas botânicas de mulheres que acompanharam seus maridos em missões diplomáticas. Georgiana Molloy (1805-1843), Lady Henrietta Clive (1758-1830) e Annabella Telfair (? -1832) são algumas britânicas contemporâneas a Graham que pesquisaram botânica, coletaram espécimes e contribuíram com o intercâmbio de plantas. Georgiana Molloy, por exemplo, viajou para a costa sul da Austrália com seu marido e lá promoveu uma intensa pesquisa botânica, estabelecendo correspondência com eruditos britânicos sobre as novas descobertas e herborizações realizadas na região. Sua coleção de exsicatas foi adquirida por instituições como o *Kew Gardens* e pela Universidade de Cambridge (HAGGLUND, 2011; Geogiana Molloy, disponível em: [www.georgianamolloy.com/georgiana-molloy/](http://www.georgianamolloy.com/georgiana-molloy/), acesso em 04 set. 20).

Como tratado no último capítulo da tese, Elizabeth Eastlake destacou algumas mulheres britânicas que construíram suas carreiras na literatura de viagem. Nomes como os de Louisa Anne Meredith, Sophia Lane Poole, Julia Maitland, Madame Calderon de la Barca, Isabella Frances Romer, Elizabeth Mary Grosvenor e Mary Georgiana Emma Dawson Damer<sup>233</sup> aparecem como promissoras escritoras de diários de viagem. Algumas mulheres como Anne Meredith e Madame Calderon de la Barca efetivamente construíram carreiras notáveis como artistas e escritoras<sup>234</sup>. Porém, em geral, as demais autoras citadas por Lady Eastlake publicaram após os anos de 1840 e tiveram uma carreira menos proeminente que a de Graham.

Enquanto mulher, Maria Graham se destaca como precursora em diversos campos da produção intelectual britânica durante as primeiras décadas do século XIX. Suas pesquisas e

---

<sup>233</sup> Louisa Anne Meredith publicou livros como: *My Home in Tasmania, during a Residence of Nine Years* (1852), *Notes and sketches of New South Wales During a Residence in that Colony from 1839 to 1844* (1844) e *The Romance of Nature, Or, The Flower-seasons Illustrated* (1839). Essa autora publicou pela *John Murray Press*, sendo uma das poucas mulheres a ter seus livros editados por essa empresa. Sophia Lane Poole publicou *The Englishwoman in Egypt: letters from Cairo* (1844). Julia Maitland publicou *Letters from Madras During the Years 1836-1839* (1843). Madame Calderon de la Barca publicou *Life in Mexico* (1843). Isabela Frances Romer publicou livros como: *A Pilgrimage to the Temples and Tombs of Egypt, Nubia, and Palestine, in 1845-6* (1846) e *The Bird of Passage, or, Flying Glimpses of Many Lands* (1849) e *The Rhone, the Darro, and the Guadalquivir: A Summer Ramble in 1842* (1843). Elizabeth Mary Grosvenor publicou livros como: *Diary of a Tour Sweden, Norway and Russia in 1827 with letters* (1879) e *Narrative of a Yacht in the Mediterranean (1840-41)* (1842). Mary Georgiana Emma Dawson Damer escreveu o livro *Diary of a Tour in Greece, Turkey, Egypt, and the Holy Land* (1843).

<sup>234</sup> No final do século XVIII, em 1796, Mary Wollstonecraft (1759-1798) publicou o livro *Letters Written in Sweden, Norway, and Denmark*. Obra que narra em formato epistolar a estadia da autora na Suécia, Noruega e Dinamarca. Para mais informações, ver: HUST, 1996 e SØRENSEN, 1996.

coleções botânicas, a relevância de seus diários de viagem e de seus escritos sobre arte constituem um legado amplo e revelam as formas de inserção das mulheres artistas e cientistas daquele período. Como Thompson (2017a; 2017b) enfatiza, Graham produziu livros de viagem que, em termos de quantidade e qualidade, se destacam em relação às demais autoras. O fato de Graham ter viajado a lugares distantes – como o Brasil, Índia e Chile – conferiu a ela um repertório extenso de registros dos mais diversos aspectos da sociedade e da natureza que tanto eram valorizados em autores de livros de viagem. Do mesmo modo, como esta tese demonstrou, as imagens produzidas por Graham tiveram um papel essencial para sua articulação e inserção nos círculos eruditos e, conseqüentemente, para sua projeção como uma figura eminente na sociedade intelectual britânica. Além disso, os registros visuais realizados no Brasil constituem uma das partes mais relevantes da carreira dessa artista viajante.

Esta tese foi dividida em quatro Capítulos organizados em torno das coleções de Maria Graham identificadas em instituições do Brasil e da Grã-Bretanha. O objetivo foi estudar aspectos da circulação das obras da viajante nas redes de sociabilidade e a relação entre a produção realizada em campo e a edição das imagens para os livros de viagem. Um dos primeiros passos consistiu em mapear esses acervos visando trazer essas imagens ao debate da produção de artistas viajantes que estiveram no Brasil durante a primeira metade do século XIX. Quando necessário, a condição de Graham como mulher foi discutida. As condições disponíveis para as mulheres construírem suas carreiras como artistas e cientistas foram tratadas sempre que a análise da obra da viajante britânica suscitou o aprofundamento desses pontos.

A materialidade das coleções selecionadas para esta tese, abordada no Capítulo 1, deu subsídio para as análises desenvolvidas nos capítulos seguintes. Muitos aspectos foram identificados a partir de dados fornecidos pelas instituições e pelas características formais identificadas nos desenhos de Maria Graham. A dificuldade para acessar os principais conjuntos iconográficos da viajante, ainda não disponibilizados remotamente, justifica a importância de se caracterizar essas coleções. De todo modo, o mapeamento da produção iconográfica de Maria Graham não se esgotou. Recentemente, no início de 2020, o *British Museum* incluiu em sua base de dados uma série de seis litografias atribuídas à Graham<sup>235</sup>. Essas estampas foram adquiridas a partir da coleção de Miss C F D'Oyly, em 1940, e se destacam pela fatura apurada da litografia e pelo detalhamento da paisagem<sup>236</sup>. É preciso mencionar o fato de Graham ter

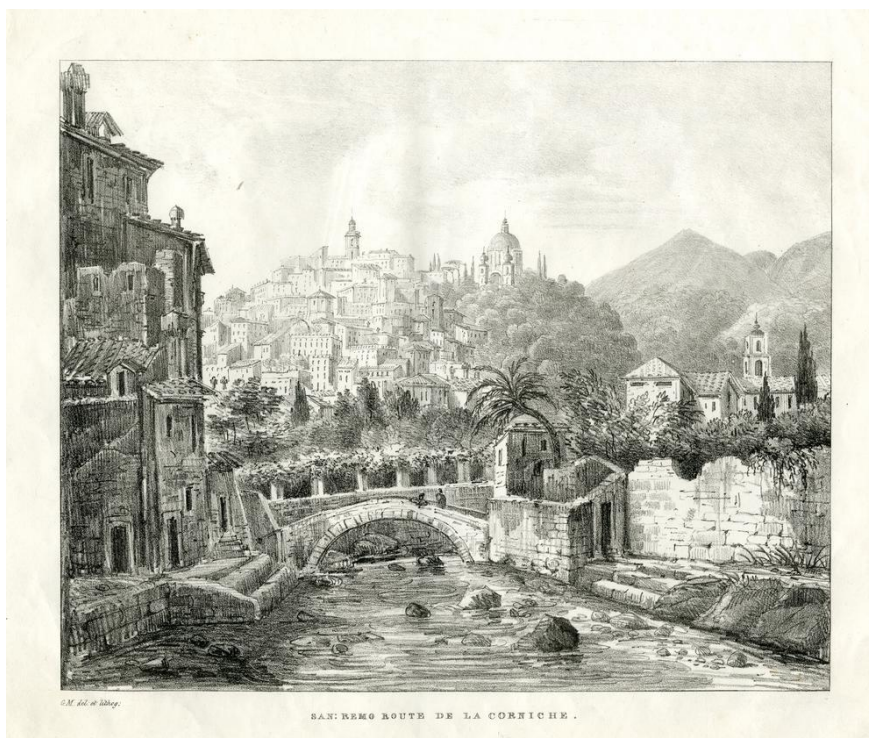
---

<sup>235</sup> Títulos das estampas litográficas: *Genoa; Convent of San Francesco di Paola, Genoa; Recco - Riviera di Genoa; Alassio - Route de la Corniche; San: Remo route de la Corniche e Villa near Voltri* (THE BRITISH MUSEUM, 2020).

<sup>236</sup> Essas litografias de 1826 não foram acessadas por esta pesquisa durante a visita técnica ao acervo de Maria Graham do *British Museum*, em 2019.

produzido litografias a partir da segunda metade da década de 1820, as estampas anteriores foram gravadas em metal. O emprego da litografia para a reprodução de imagens se popularizou na Inglaterra justamente no período de fatura dessas últimas estampas da viajante britânica<sup>237</sup> (Figura 89) (HARTHAN, 1997).

Essas litografias de Graham não foram incluídas na caracterização da coleção do *BM* e tampouco na análise das gravuras relacionadas com a viagem de Graham pela Itália. Isso porque essas estampas não constituem o escopo principal da tese e, além disso, elas apresentam marcações que suscitam dúvidas quanto à autoria. Caso se compare as inscrições de *Remo route de la Corniche* e *Sistine Bridge from the Farnesina Garden* (Figura 89), nota-se nesta última o uso do sobrenome adquirido no segundo casamento da artista: M. Callcott. É dessa forma que ela assinou as obras realizadas a partir de 1826. As estampas atribuídas a Graham incluídas no repositório do *BM* em 2020 foram feitas em 1826 e trazem representações de paisagens e de construções italianas, além de apresentarem a assinatura da artista por meio do anagrama GM, não usual para as gravuras de Graham. Nas margens dessas estampas, observa-se a seguinte inscrição: "G.M. del et lithog.". A abreviação "del." se refere à fatura do desenho e "lithog." à gravação da estampa (Figura 90).



**Figura 89.** GRAHAM, Maria (atribuição). *Remo route de la Corniche*. Litografia, 1826. Fonte: The British Museum, 2020.

<sup>237</sup> A litografia foi introduzida na Inglaterra nos primeiros anos do século XIX, pouco tempo após ter sido inventada por Alois Senefelder (1771-1834). Porém a popularização dessa técnica ocorreu a partir de 1819 com a publicação em inglês do livro *A complete course of Lithography* (HARTHAN, 1997).



**Figura 90.** GRAHAM, Maria (atribuição). *Remo route de la Corniche* (detalhe). Litografia, 1826. Fonte: The British Museum, 2020 (acima). GRAHAM, Maria. *Entrance to Syracuse Bay from the mouth of the Anapus* (detalhe). Litografia, s/d. Fonte: The British Museum, 2019 (abaixo).

Algumas questões sobre as imagens relacionadas com as viagens de Maria Graham pela Índia, Itália e América do Sul foram desenvolvidas no Capítulo 2. A análise destacou os paralelos entre as ruínas retratadas no oriente e na Itália. Muitas outras questões podem ser desenvolvidas a partir das numerosas obras de Graham relacionadas com sua passagem pela Índia, tendo em vista que não foi identificada nenhuma pesquisa que aborde as correntes orientalistas na produção iconográfica da viajante britânica. De todo modo, já é possível identificar nessas primeiras viagens a articulação de Graham para estabelecer contatos, pesquisar sistematicamente os costumes e as floras dos países visitados, bem como a utilização da imagem como um meio de inserção nos grupos de sociabilidades estabelecidos na Europa.

A maior parte das obras de Maria Graham traz representações de paisagens. No Brasil, a mata tropical é organizada nas composições para mostrar as numerosas espécies. São obras resultantes de pesquisas que consistiram no levantamento de informações da flora e na

comparação desses dados com o vasto repertório intelectual da viajante. O acesso aos livros de história natural e às coleções plantas secas e herbanários subsidiaram o trabalho da artista. Esses materiais eram acessados por Graham a partir da consulta a coleções particulares e pela troca de informações com personagens relacionados ao mercado editorial e à história natural. Evidenciando, assim, sua busca por entender os fenômenos a partir da produção visual e uma consistente pesquisa inserida nos debates de seus pares contemporâneos.

Outra característica identificada na obra de Graham é a ligação com a tradição da jardinagem e com certas acepções de pitoresco. A representação dos elementos característicos da flora do Brasil salientava o formato da copa e das folhas das árvores e as características dos troncos. A construção descritiva da paisagem também está associada com os preceitos difundidos Humboldt.

Como se trata de uma pesquisa centralizada em obras associadas aos livros, foram discutidas questões sobre a montagem das imagens, as relações entre o registro *in loco* e a complexa cadeia de produção da gravura.

Maria Graham enviava constantemente cartas ao editor a fim de negociar questões relacionadas com a publicação de seus livros. Essas correspondências, que fazem parte do *John Murray Archive* da *National Library of Scotland* revelam aspectos do processo de produção das imagens que ilustram os diários de Graham. De qualquer forma, nesse arquivo, ainda há muitas cartas a serem analisadas. A maior parte dessas correspondências não foi transcrita e poucos pesquisadores investigaram esse material.

Estudar a cultura material resultante da difusão dos impressos relacionados com a literatura de viagem contribui com a análise das imagens associadas aos mais diversos tipos de produções editoriais, pois abarca, entre outras questões, o gosto do público, as questões relacionadas à editoração, os modelos de escrita e as referências visuais adotadas por viajantes. Essa perspectiva mostrou-se válida para a análise da produção iconográfica de Maria Graham, pois ela se associou a grandes editoras britânicas como a *John Murray Press*, a *Longsman and Company* e a *Constable and Company*. Conforme apresentado neste texto, a *John Murray Press* foi um dos estabelecimentos mais importantes da Inglaterra a publicar diários de viagem, sendo que, durante os anos de 1820, essa editora estava interessada nos relatos dos viajantes que estiveram na América do Sul. Na Inglaterra, havia uma busca por relatos sobre os países sul-americanos, visto que pouco se conhecia a respeito desses países naquele momento.

Maria Graham estava engajada em redes editoriais de grande prestígio de sua época. Sendo assim, a perspectiva da cultura material adotada nesta tese contribui para o estudo da

obra de artistas viajantes segundo a demanda do público pelos relatos pessoais e pelas ilustrações dos livros de viagem. Em relação às ilustrações, o público preferia estampas que apelavam para efeitos grandiosos, enquanto artistas como Graham procuravam registrar os fenômenos segundo os postulados da documentação científica.

Inicialmente, a relação entre arte e ciência identificada nas imagens feitas pela viajante britânica indicam um campo de estudo vasto, especialmente em referência a participação de artistas no mapeamento da flora do Brasil. Em referência a esse aspecto, os modos de observação e registro da natureza e das paisagens se inserem na mudança operada pelo saber científico ocorrida nas primeiras décadas do século XIX no contexto europeu. A observação dos fenômenos promoveu a circulação de imagens associadas às viagens. Como já exposto ao longo dos Capítulos desta tese, embora não se possa tomar as imagens de viajantes como documentos “fiéis” do Brasil oitocentista, a legitimidade dos registros *in loco* constituía pressuposto e expectativa para os agentes envolvidos na produção, consumo e circulação dessas obras.

As observações escritas presentes nos desenhos botânicos de Maria Graham sinalizam o que Daston e Galison (2007) consideram como “imagens para pensar”, obras cujo objetivo era estudar a natureza. Para além dessa interpretação, a coleção botânica do *Kew Gardens* evidencia como as correspondências com pares intelectuais constituíam intercâmbio de conhecimento e meios de interações entre pesquisadores. Esses registros visuais e escritos sobre a flora do Brasil revelam estudos para além das obras publicadas acessadas pelo grande público. Dessa forma, o estudo de uma coleção como a de Graham é essencial para que conheça as formas e as articulações das produções que subsidiavam as publicações botânicas, além de evidenciar como se davam os estudos dos materiais colhidos no Brasil.

A botânica estava de tal modo imersa na sociedade britânica que o estudo dos grupos de colecionadores é essencial para compreender a produção de imagens para a ciência. No caso das mulheres, o acesso às coleções particulares estabelecidas em casas de naturalistas e amadores se mostrava uma possibilidade de interação, de certo modo, aceita pela sociedade e que, em consequência disso, firmava a produção intelectual dessas pesquisadoras nos mais variados campos sem, contudo, desafiar a “ordem” estabelecida.

A frequente produção de registros visuais por Graham no Brasil evidencia o uso da imagem como testemunho de uma viagem dinâmica por um local que despertava interesse dos europeus. Esses registros também se prestavam como complemento da escrita, pois, embora os desenhos não tenham sido publicados, eles foram trocados entre colecionadores,



antiquarianistas, viajantes, naturalistas e intelectuais de um modo geral. O Capítulo 4 apresentou um panorama amplo da carreira de Maria Graham como artista e correspondente de figuras centrais das artes, das ciências e da política na Europa e no Brasil.

Para o estudo da presença de mulheres nas artes e na ciência, durante a primeira metade do século XIX, é relevante considerar os modos como as produções circulavam nas redes de sociabilidade intelectuais. Em certa medida, a difusão dos trabalhos das mulheres britânicas ocorreu em espaços às margens e/ou associados às grandes instituições. Nas casas de intelectuais como Maria Graham e Mary Somerville aconteciam debates científicos e tratativas relacionadas ao colecionismo de arte. Muitas vezes, as mulheres utilizaram coleções naturais, herbanários, bibliotecas e coleções particulares como materiais auxiliares para suas pesquisas.

Embora relevantes trabalhos tenham se ocupado com a obra de Graham, ainda há alguns manuscritos não foram publicados e muitos arquivos relacionados com sua produção visual e escrita que precisam ser estudados. São obras como o manuscrito sobre Cimabue do acervo da *Royal Academy of Arts* e documentos associados com avaliação e crítica de obras de arte. Palmer (2019, p. 3, tradução nossa) reforça que “Eastlake e Lawrence trocaram cartas sugerindo que Maria (Graham) deveria abordar uma biografia de Ticiano [...] Em uma carta de 29 de novembro de 1826, Maria (Graham) sugeriu a Murray uma tradução de Lanzi, depois de ter feito uma revisão da vida de Rafael escrita por Richard Duppa [...]”.

Atualmente, as pesquisas internacionais tendem a investigar as produções de Maria Graham como colecionadora e historiadora da arte. Isso porque muitas mulheres britânicas construíram suas carreiras nessas áreas durante o século XIX. A viagem proporcionava a oportunidade para as intelectuais se posicionarem a respeito da trajetória de artistas e sobre obras de arte relevantes para a cultura ocidental. Na Grã-Bretanha, as mulheres participaram da disseminação do gosto pelo medievalismo e pelas obras do Renascimento primitivo, e Maria Graham realizou importantes contribuições com esses estudos (COLLIER, 2017).

Esta tese mostrou que as constantes correspondências com destacadas figuras do contexto editorial, da crítica de arte e das pesquisas botânicas eram formas de Graham divulgar seus livros e de firmar sua carreira nesses variados campos da intelectualidade britânica.

O estudo das redes construídas em torno da obra iconográfica e escrita de artistas viajantes foi um dos principais focos desta pesquisa. Maria Graham promoveu sua obra nesses espaços e a numerosa documentação indica se tratar de um caminho relevante para o estudo de sua obra. A bibliografia internacional, especialmente pesquisadores britânicos como Caroline Palmer (professora do Departamento de Artes da Universidade de Oxford), Betty Hagglund

(pesquisadora do *Quaker Studies*) e Carl Thompson (professor da Universidade de Surrey), apresenta amplas perspectivas para o estudo de Maria Graham. Todos eles mostraram o quanto a viajante se articulou entre redes de sociabilidade para construir sua carreira como artista, escritora, colecionadora e como correspondente internacional especializada em de obras de arte. Esta tese considerou os caminhos apontados por essa literatura internacional, trazendo para o debate a produção visual de Maria Graham, com especial destaque para suas obras produzidas no Brasil.

## Referências Bibliográficas

- ACCARDO FILHO, Marco Antonio Palomares; FORZZA, Rafaela Campostrini. *O herbário de von Martius*. In: ORMINDO, Paulo; HEIZER, Alda. *Natureza, ciência e arte na viagem pelo Brasil de Spix e Martius 1817-1820*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2018.
- AKEL, Regina. *Maria Graham: a literary biography*. New York: Cambria Press, 2009.
- ALBERTI, Samuel J. M. M. *Objects and the Museum*. Isis, Vol. 96, No. 4, December 2005, pp. 559-571.
- ALPERS, S. *Arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. [s. l.]: EdUSP, 2002.
- ARNOLD, Dana. “*Facts or Fragments? Visual histories in the age of mechanical reproduction*”, in: Dana Arnold/Stephen Bending. *Tracing Architecture. The Aesthetics of Antiquarianism*. Malden: Blackwell, 2003.
- ASSIS JÚNIOR, H.. *Litografias e obras artísticas na Flora Brasiliensis*. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA, v. 15, p. 95-110, 2011.
- BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Correa do. *Debret e o Brasil: Obra Completa – 1816-1831*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2010.
- BARBUY, Heloisa. *Dos gabinetes de curiosidades aos museus do século XIX*. In: *Ciência, história e historiografia* [S.l.: s.n.], 2008.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- BESLER, Basilius. *Hortus Eystettensis*. 1613. Disponível em: <http://imgbase-scd-ulp.u-strasbg.fr/imgbase/displayimage.php?pos=-19706>. Acesso em 03 fev. 2018.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Salvador: Fundação Emilio Odebrecht, 1994.
- \_\_\_\_\_, *O viajante e a paisagem brasileira*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 15, Nº 25, Novembro, 2008.
- BELL, Bill; KEIGHREN, Innes M.; WITHERS, W.J. *Travels into Print: Exploration, Writing, and publishing with John Murray, 1773-1859*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015.
- BEWELL, Alan. *Natures in Translation: Romanticism and Colonial Natural History*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2017.
- BETHELL, Leslie. *Charles Landseer. Desenhos e Aquarelas de Portugal e do Brasil, 1825-1826*. Bilingue-Ing./Port. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles, 2010.
- BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO, *Lady Maria Callcott*. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em 13 jan. 2019.

BLACKWOODS EDINBURGH MAGAZINE, vol. XXXIX, January – June, 1836. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b5227760&view=1up&seq=1>. Acesso em: 25 ago. 2020.

BLOEMBERGEN, Marieke; EICKHOFF, Martijn. *A wind of change on Java's ruined temples: archaeological activities, imperial circuits and heritage awareness in Java and the Netherlands (1800-1850)*. BMGN - Low Countries Historical Review, Vol. 128-1, 2013.

BLOXAM, Richard; GRAHAM, Maria. *Voyage of HMS Blonde to the Sandwich Islands*. London: John Murray, 1826.

BYNUM, William & Helen. *Botanical Sketchbooks*. London: Thames & Rudson, 2017.

CALEDONIAN MERCURY, Monday 03 May 1824. Midlothian, Scotland. Disponível em: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results?basicsearch=maria%20graham&retrievecountrycounts=false>. Acesso em: 14 abr. 2018.

CALLCOTT, Lady Maria. *Description of the chapel of the Annunziata dell'Arena, or Giotto's Chapel, in Pádua* London: Printed For The Author, By Thomas Brettell, Rupert Street, Haymarket, 1835.

\_\_\_\_\_, *Essays towards the history of painting*. London: Edward Moxon, 1836.

CARLSON, Olivia. *Microcosms: An Examination of Insects in 17<sup>th</sup> Century Dutch Still Lifes. Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal: Vol. 6, Iss. 2, Article 1*, 2019.

CATÁLOGO 150 ANOS DE PINTURA DE MARINHA NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA, Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

CATÁLOGO O BRASIL PINTADO POR MESTRES NACIONAIS E ESTRANGEIROS (séculos XVII-XX), Apresentação de P. M. Bardi. Texto curatorial de Luiz Marques. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1987.

CATÁLOGO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Arte da Península Ibérica, do centro e do Norte da Europa. São Paulo: MASP, 2019.

CATÁLOGO HISTÓRIAS DAS MULHERES, HISTÓRIAS FEMINISTAS, São Paulo: MASP, 2019.

CERDAN, Marcelo Alves. *Maria Graham e a escravidão no Brasil: Entre o olhar e o bico de pena e os leitores do diário de uma viajante inglesa do século XIX*. História Social, São Paulo, Campinas, 2003.

CESERANI, Giovanna. *Antiquarian Transformations in Eighteenth-Century Europe*. In: Alain Schnapp (Ed.). *World Antiquarianism. Comparative Perspectives*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2013, p. 317-342.

CHAMBERLAIN, Henry. *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil*. London: Columbia Press, 1822.

CHAPMAN, Caroline. *Eighteenth-Century women artists: Their trials, tribulations & triumphs*. London: Unicorn, 2017.

CHÂTEL, Laurent. "Getting the Picture" of the Picturesque: Some Thoughts on the Greatest British Aesthetic Muddle of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. In: XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°51, 2000. pp. 229-248.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *A pintura de histórica no Brasil do século XIX*: Panorama introdutório, *Arbor* (Madrid), vol. CLXXXV, 2009.

COLLIER, Carly. *Maria Callcott, Queen Victoria and the Primitives*. Visual Resources: an international journal on images and their uses. Vol. 33, 2017.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *A Arte de Viajantes*: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero, *Revista Porto Arte*: 76 Porto Alegre, V. 15, N° 25, novembro, 2008.

\_\_\_\_\_, *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2012.

COSTA, Maria de Fátima. *Aimé-Adrien Taunay*: um artista romântico no interior de uma expedição científica. *Revista de História e estudos culturais*. Vol. 4, ano IV, n° 4, 2007. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE\\_%20ARTIGO\\_03-Maria\\_de\\_Fatima\\_Costa.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_03-Maria_de_Fatima_Costa.pdf). Acesso em: 11 fev. 2017.

COZENS, Alexander. *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees*, London, 1786. Disponível em: <https://archive.org/details/shapeskeletonfo00Coze/page/3/mode/1up>. Acesso em: 12 ago. 2020.

COSTA, Edite Moraes. *Os donos da Fazenda de Santa Cruz*: uma breve história fundiária. XXIX Simpósio Nacional de História. Universidade de Brasília, 2017.

CRAMER, Charles A. *Alexander Cozen's 'New Method'*: the blot and general nature. *The Art Bulletin*. March, Vol. 79, Taylor & Francis Ltd, 1997.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. October, Vol. 45, MIT Press, 1988.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *O acervo Iconográfico da Biblioteca Nacional*: Estudos de Lygia Fonseca Fernandes da Cunha. SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcos Venicio Ribeiro; LYRA, Maria de Lourdes Vianna. (Orgs.). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2010.

CUST, Lionel; COLVIN, Sir Sidney. *History of the Society of the Dilettanti*. London: MacMillan, 1898. Disponível em: <https://archive.org/details/historyofsociety00custrich>. Acesso em: 08 ago. 2020.

CONSTABLE, Thomas. *Archibald Constable and his literary correspondents & Memorial*. Vol. II. Edinburgh Edmonston and Douglas, 1873.

CURTI'S BOTANICAL MAGAZINE, London; New York: Academic Press, 1807. Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/706#/summary>. Acesso em: 10 mar. 2018.

DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007.

DARWIN CORRESPONDENCE PROJECT, University of Cambridge. Disponível em: <https://www.darwinproject.ac.uk/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

DEAN, W. *A Botânica e a política imperial: a introdução e a domesticação de plantas no Brasil*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, Vol. 8, (8), pp. 216-228, 1991.

DIAS, Elaine. *El Panorama de Rio de Janeiro de 1824: Entre la Exaltación de la Nación y la verdad historica*. In: Rinke, Stefan (ed). AHILA - Actas del XVII Congreso Internacional de AHILA. Berlin: Freie Universität, 2016. v.1. p.2373 - 2380.

\_\_\_\_\_, *Félix-Émile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil, 2005.

DIAS, Maria Odila da Silva. *Aspectos da Ilustração no Brasil*, Revista do IHGB, primeiro trimestre: 105-70, 1968.

DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1950. Fonte: Arquivo Museu de Arte de São Paulo, 2019.

DIENER, Pablo. *Rugendas.1802-1858*. Catálogo de la obra. Augsburg: Wissner Verlag, 1997.

DIÁRIO DE LANGSDORFF, 03 jul. 1826. In: SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.); NASCIMENTO, Márcia Lyra Et al (trad.); KOMISSAROV, Boris N. Et al (Ed.). *Os Diários de Langsdorff*. Campinas, Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997. 3 Vol.

DOLHNIKOFF, Miriam. *José Bonifácio*. Série Perfis Brasileiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EGMOND, Florike. *Precious Nature: Rare Naturalia as Collector's Items and Gifts in Early Modern Europe*. In: *Luxury in the low countries: Miscellaneous Reflections on Netherlandish Material Culture, 1500 to the Present*, Amsterdã: Pharo publishing, 2010.

ENDERSBY, Jim. *Imperial Nature: Joseph Hooker and the Practices of Victorian Science*. London: The University of Chicago Press, 2010.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Sir David Wilkie. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/David-Wilkie>. Acesso em: 25 ago. 2020.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, Nazarene German art society. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Nazarene-Brotherhood>. Acesso em: 25 ago. 2020.

EULALIO, Alexandre. *Tempo reencontrado: Ensaio sobre arte e literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Editora 34, 2012.

EXPOSIÇÃO SESQUICENTENÁRIO do Banco do Brasil, São Paulo, 16 mai.1972. Fonte: Arquivo Museu de Arte de São Paulo, 2019.

FARA, Patricia. *Sex, Botany & Empire: The Story of Carl Linnaeus and Joseph Banks*. London: IconScience, 2017.

FETZ, Marcelo. *Expedições científicas no século XIX: o universo da ciência e a diversidade cultural*. Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais, 2011.

FEEST, Christian. *Johann Natterer e as coleções etnográficas dos naturalistas austríacos no Brasil*. In book: *Além do Brasil. Johann Natterer e as coleções etnográficas de expedição austríaca de 1817 a 1835 ao Brasil*. Claudia Augustat (org.). Museun für Völkerkunde, Viena, 2012.

FONSECA, M. R. F.; LOPES, M. M.; VARELA, A. G.. *As atividades do naturalista José Bonifácio de Andrada e Silva em sua 'fase portuguesa' (1780-1819)*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 11, n.3, p. 685-711, 2004.

FORD, Brian J. *Scientific Illustration in the eighteenth century*. Ed: Roy Porter: Cambridge, 2000.

GRAHAM, Maria. *Journal of a Voyage to Brazil, and residence there, during the years 1821, 1822, 1823*. London: John Murray Press, 1824a.

\_\_\_\_\_, *Journal of a residence in Chile, during the year 1822: and a voyage from Chile to Brazil in 1823*. London: John Murray Press, 1824b.

\_\_\_\_\_, *Escorço biográfico de Dom Pedro I*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

\_\_\_\_\_, *Three months passed in the mountains east of Rome, during the year 1819* / (London : Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown; Edinburgh : A. Constable and Co., 1820.

\_\_\_\_\_, *Letters on India Journal of a Residence in India*, second edition; Edinburgh: A. Constable and Co.; London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1814.

\_\_\_\_\_, *Journal of a Residence in India*, second edition; Edinburgh: A. Constable and Co.; London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1813.

\_\_\_\_\_, *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_, *A Scripture Herbal*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1842.

GILPIN, William. *Three essays: on picturesque beauty*. London: R. Blamire, 1768.

GLEADHILL, Emma. *Performing Travel: Lady Holland's Grand Tour Souvenirs and the house of all Europe*. EMAJ Special Issue. Cosmopolitan Moments: Instances of exchange in the long eighteenth century, December, 2017.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Arte da Paisagem e viagem Pitoresca: Romantismos entre Academia e Mercado*. Revista Brasileira de Ciências Sociais - Vol. 27 N° 79, 2012.

GONÇALVES, Margaret de Almeida. *Subjetividade e viagem em Maria Graham*. ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História, Paraná, 2005. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1384.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2017.

\_\_\_\_\_, *Livros de viagem do Oitocentos e a fabricação do Oriente: a Índia e a escrita em Maria Graham*. Topoi, v. 12, n. 22, jan.-jun, 2011.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HAGGLUND, Betty. *The Botanical Writings of Maria Graham*. Journal of Literature and Science, Volume 4, N° 1, 2011. Disponível em: [http://www.literatureandscience.org/issues/JLS\\_4\\_1/JLS\\_vol\\_4\\_no\\_1\\_Hagglund.pdf](http://www.literatureandscience.org/issues/JLS_4_1/JLS_vol_4_no_1_Hagglund.pdf). Acesso em: 21 abr. 2017.

HERMANN, Carla. *Experimentando o “real” nos panoramas oitocentistas*. In: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 de outubro de 2016.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre dois Panoramas Viajantes do Rio de Janeiro no Século XIX*. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n.7, p.105-117, 2013.

HOOKER, William. *Exotic Flora*. Edinburgh: Printed for W. Blackwood, Edinburgh, and T. Cadell, London, 1823-1827.

\_\_\_\_\_, *Botanical Miscelany*. London: John Murray Press, 1833.

HUMBOLDT, A. *Views of nature: or contemplations on the sublime phenomena of creation*. London: Henry G. Bohn, 1850.

HUST, Karen. *In Suspect Terrain: Mary Wollstonecraft confronts mother nature in Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*. Women's Studies, Volume 25, 1996.

JARDINE, Boris. *Made real: artifice and accuracy in Nineteenth-Century scientific illustration*. Science Museum Group Journal, 2014.

JOHN MURRAY ARCHIVE UNWRAPPED, 28 mar. 2006. Disponível em: <https://www2.gov.scot/News/Releases/2006/03/28092520>, acesso em: 14 nov. 2019.

JOHN MURRAY ARCHIVE, The Quarterly Review. Disponível em: <https://digital.nls.uk/jma/topics/publishing/quarterly-review.html>. Acesso em: 26 ago. 2020.

KALTNER, Leonardo F. *Anotações sobre a biografia do naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius*. Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 139/18, 2012. Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/139/Kaltner-Von-Martius>. Acesso em: 02 abr. 2016.

KELLEY, Theresa M. *Romantic Exemplarity Botany and “Material” Culture Theresa*. In: HERINGMAN, Noah (Org.). *Romantic science: the literary forms of natural history (SUNY series, studies in the long nineteenth century)*, State University of New York Press, Albany, 2003.

\_\_\_\_\_, *Clandestine Marriage: Botany and Romantic Culture*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2012.

KEW HERBARIUM CATALOGUE, *Maria Graham Collector*. Disponível em: [http://apps.kew.org/herbcat/getSearchPageResults.do?typeSpecimen=false&imageSpecimen=false&currentName=true&typeOfCollection=all\\_collection&familySel=&family=&collector=graham&collectingNumber=&genus=&country=&species=&barcode=&infraspecificName=&x=43&y=8&nameOfSearchPage=search\\_page](http://apps.kew.org/herbcat/getSearchPageResults.do?typeSpecimen=false&imageSpecimen=false&currentName=true&typeOfCollection=all_collection&familySel=&family=&collector=graham&collectingNumber=&genus=&country=&species=&barcode=&infraspecificName=&x=43&y=8&nameOfSearchPage=search_page). Acesso em: 24. jul. 2018.

KENNION, Edward. *An Essay on Trees in Landscape: or, an attempt to shew the propriety and importance of characteristic expression in this branch of art and the means of producing it: with examples*. London: T. Bensley, 1815.



KURY, Lorelai. *O naturalista Veloso*. Rev. hist. (São Paulo), n. 172, p. 243-277, jan.-jun., 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.98752>. Acesso em: 27 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. *Homens de ciência no Brasil: impérios coloniais e circulação de informações (1780-1810)*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, v. 11, supl. 1, p. 109-129, 2004.

KURY, Lorelai (org.). *Cadernos de Viagens*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio Editorial, 2018.

LETTERS FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 1810-1837, National Library of Scotland, 2020.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Mulheres viajantes no século XIX*. Cadernos Pagu (15), 2000.

LEENHARDT, Jacques. *Jean-Baptiste Debret: um olhar francês sobre os primórdios do Império brasileiro*. SOCIOLOGIA&ANTROPOLOGIA, Rio de Janeiro, v.03.06: 509 – 523, novembro, 2013.

LEENHARDT, Jacques (préface). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

LISBOA, Karen Mackanow. *Johann Baptist von Spix & Carl Friedrich Philipp von Martius*. In: KURY, Lorelai (org.). *Cadernos de Viagens*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson Estúdio Editorial, 2018.

LOUDON, John Claudius. *Arboretum Et Fruticetum Britannicum*. Volume 3. Longman, Orme, Brown, Green and Longman's, 1838. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=NaErAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=NaErAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 28 out. 2019.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *A água como paisagem: um ponto de vista antropológico* (Texto curatorial). In: 150 Anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira (Catálogo), Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

LOPES, M. M.; VARELA, A. G. . *Viagens, tremores e conchas: aspectos da natureza da América em escritos de José Bonifácio de Andrada e Silva, José Hipólito Unanúe e Dámaso Antonio Larrañaga*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 5, p. 227-242, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. *Mulheres na sala de aula*. In: PRIORE, Mary del (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

MARIA GRAHAM'S PROJECT, Nottingham Trent University, 2019. Disponível em: <https://www.ntu.ac.uk/research/search-our-research?sort=title&query=&research-type=Group&research-type=Centre&research-type=Project>. Acesso em: 04 ago. 2017.

MARTINS, Luciana. *O Rio de Janeiro dos viajantes: O olhar Britânico, 1800-1850*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARQUES, Luiz (coord.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa*. São Paulo: MASP, 1998.

MATTOS, Claudia Valladão de. *A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt*. TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 10, 2004. Disponível em: [http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero10/NUM10\\_2004.pdf#page=152](http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero10/NUM10_2004.pdf#page=152). Acesso em: 28 abr. 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual*. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882003000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002). Acesso em: 05 mai. 2017.

MATTOS, Claudia Valladão. Winckelmann e o meio antiquário de seu tempo » in Revista de História da Arte e Arqueologia no. 9, Jan-Jun 2008, pp. 69-79. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%209%20-%20artigo%204.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2020.

MIALL, David S. Representing the Picturesque: William Gilpin and the Laws of Nature. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 12, no. 2, 2005, pp. 75-93. Disponível em: *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/44086430](http://www.jstor.org/stable/44086430). Acesso em: 2 fev. 2020.

MILLER, Peter N. *History & Its Objects*. Antiquarianism and Material Culture since 1500. Ithaca/London: Cornell University Press, 2017.

MORAES, Rubem Borba de (prefácio) In: CHAMBERLAIN, Henry. *Vistas e Costumes da Cidade do Rio de Janeiro em 1819-1820*. Rio de Janeiro e São Paulo: Livraria Kosmos, 1947.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, *Maria Graham*. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/busca?author=maria+graham>. Acesso em 21 set. 2019.

NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, *Letters from John Murray II to Maria Callcott*. Disponível em: <https://manuscripts.nls.uk/repositories/2/resources/3836>. Acesso em: 24 jul. 2019.

NATURAL HISTORY MUSEUM. Disponível em: <https://nhm.org/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY, Thomas Phillips. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp03550/thomas-phillips>. Acesso em: 25 ago. 2020.

NICKELSEN, Kárin. *Draughtsmen, Botanists and Nature: The Construction of Eighteenth-Century Botanical Illustrations*. Switzerland: University of Bern, 2006.

O CADERNO DE AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: histórias, descobertas e percursos. Disponível em: <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

O JORNAL, Rio de Janeiro, 14 jan. 1952. Fonte: Arquivo Museu de Arte de São Paulo, 2019.

PALMER, Caroline, *Maria Callcott on Poussin, Painting, and the Primitives* I19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 28, 2019.

\_\_\_\_\_, 'I Will Tell Nothing that I Did Not See': British Women's Travel Writing, Art and the Science of Connoisseurship, 1776-1860. *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 51, Nº 3, June, 2015.

PATTERSON, Elizabeth C. "The Case of Mary Somerville: An Aspect of Nineteenth-Century Science." *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 118, no. 3, 1974, pp. 269–275., Disponível em: [www.jstor.org/stable/986445](http://www.jstor.org/stable/986445). Acesso em: 14 abril 2020.

PEARCE, Susan M. *Thinking about things*. In: *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce (org.). Taylor & Francis e-Library, 2003.

PEDRAS, Lúcia Ricotta V. *A Paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza*. REVISTA USP, São Paulo, n.46, p. 97-114, junho/agosto, 2000.

PEREIRA, Margareth. *Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro*. Anais do Museu Paulista, nova série, no. 2, 1994.

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

POMIAN, Krzysztof. *Colecção*. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

RAMIREZ, Ezekiel Stanley. *As Relações entre a Áustria e o Brasil: 1815-1889*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1968.

RANG, Richard. *Claude Lorrain – the painter as draftsman: Drawings from British Museum*. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

REVISTA TRIMENSAL DE HISTORIA E GEOGRAPHIA OU JORNAL DO INSTITUTO HISTORICO GEOGRAPHICO BRASILEIRO, fundado no Rio de Janeiro sob os auspícios da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional debaixo da imediata protecção de D. M. I. o Senhor D. Pedro II, Tomo Terceiro, Rio de Janeiro, 1841, p 95-99. Disponível em: <http://www.ihgb.org.br/rihgb.php>. Acesso em: 25 jul. 2020.

REZZUTTI, Paulo. *D. Leopoldina: a história não contada: A mulher que arquitetou a independência do Brasil*. Lisboa: LeYa C.P., 2017.

RIGBY EASTLAKE, Lady Elizabeth, *Lady Travellers*. In: *Quarterly Review*, Vol. 76 (June), pp. 98-137, 1845. Published in June & September, 1845. London: John Murray, Albemarle Street, 1845. Disponível em: <https://digital.library.upenn.edu/women/eastlake/quarterly/travellers.html>. Acesso em: 15 jul. 2020.

RIX, Martyn. *A Era de Ouro da Arte Botânica*. São Paulo: Editora Europa, 2014.

RODENAS, Adriana Mendés. *Transatlantic Travels to Nineteenth-Century Latin America: European Women Pilgrims*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2014.

ROYAL ACADEMY OF ARTS, *Maria Callcott letters, 1820-1840*. Library & Archives, 2019.

ROYAL BOTANIC GARDENS, KEW, LIBRARY, ART & ARCHIVES, *Maria Graham illustrations*, Kew's Library, Art & Archives. Richmond: Surrey, 2019.

ROYAL ACADEMY OF ARTS, Dawson Turner. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/dawson-turner>. Acesso em: 25 ago. 2020.

SALGUEIRO, Valéria. *Estudo da Cidade Latino-americana no século XIX através da produção pictórica*. In: Ana Fernandes; Marco Aurélio A. de Filgueiras Gomes. (Org.). *Cidade e História*. 1ª ed. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1992.

SCIENCE MUSEUM COLLECTION, Disponível em: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co155247/claude-glass-believed-to-be-john-dees-screaming-mirror-europe-undated-optical-drawing-aid-claude-glass>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-mortas: A pintura de naturezas-mortas nos primórdios da Idade Moderna*. Editora Tachen, 2009.

SCHIENBINGER, Londa. *The Mind has no Sex?: Women in the Origins of Modern Science*. London: Harvard University Press, 1991.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. ja/ju 2007, p. 83-97, 2007. Disponível em: < <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf> >.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JR, C. R. . Heroínas em batalha. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, p. 31-54, 2018.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (Org.) EGG, Márcia Lyra Nascimento (Trad.) *Os Diários de Langsdorff* Vol. I. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

SMITH, Pamela H. *The body of the artisan: art and experience in the scientific revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

SOUZA, Maria de Fátima Medeiros de. *Maria Graham e as suas “vistas” do entorno e da cidade de Roma: estudo de um conjunto de gravuras do acervo do Museu Britânico*. 19&20, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017.

\_\_\_\_\_, *As Árvores Milenares: estudo da ilustração da Dragon-Tree da ilha de Tenerife feita pela artista viajante Maria Graham*. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 7, n. 13, p. 107-123, 2018.

SOMERVILLE, Mary. *Personal recollections, from early life to old age, of Mary Somerville. With selections from her correspondence*. Boston: Roberts Brothers, 1874. Disponível em: <https://archive.org/details/personalrecolle00somegoog>. Acesso em: 27 ago. 2020.

SØRENSEN, Anne Scott. *A picturesque travelogue: Mary Wollstonecraft's “letters written during a short residence in Sweden, Norway, and Denmark”*, 1796. *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, Volume 4, 1996.

SPIX, J. B.; MARTIUS, C.F.P. *Viagem pelo Brasil*. São Paulo: Itatiaia-EDUSP, 1981.

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade: 1700-1789*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

STEINBACH, Susie. *Women in England: 1760-1914 A Social History*. London: Phoenix, 2004.

STEWART R, WARNER B. *William John Burchell: The multi-skilled polymath*. *S. Afr J Sci*. 2012; Art. #1207, 9 pages. [http:// dx.doi.org/10.4102/sajs.v108i11/12.1207](http://dx.doi.org/10.4102/sajs.v108i11/12.1207). Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/262592890\\_William\\_John\\_Burchell\\_The\\_multi-skilled\\_polymath](https://www.researchgate.net/publication/262592890_William_John_Burchell_The_multi-skilled_polymath). Acesso em: 24 fev. 2020.

STEPHEN, Leslie. *Dictionary of national biography*. Vol. VIII. Burton Cantwell Macmillan And Co. London: Smith, Elder, & Co, 1886.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

TEUTE, J. F. *The Loves of the Plants; or, the Cross-Fertilization of Science and Desire at the end of the Eighteenth Century*. *Huntington Library Quarterly. British Radical Culture of the 1790s*, 63(3), 319-345, 2000.

TERRALL, Mary. *Masculine Knowledge, the Public Good, and the Scientific Household of Réaumur*. *The History of Science Society, OSIRIS* 2015, 30: pp. 182–201.

THOMPSON, Carl. *Sentiment and Scholarship: Hybrid Historiography and Historical Authority in Maria Graham's South American Journals*. *Journal Women's Writing, Volume 24*, 2017.

\_\_\_\_\_, *"Only the Amblyrhynchus": Maria Graham's Scientific Editing of Voyage of HMS Blonde (1826/27)*. *Journal of Literature and Science* Volume 8, No. 1, 2015.

\_\_\_\_\_, *Earthquakes and Petticoats: Maria Graham, Geology, and Early Nineteenth-Century 'Polite' Science*. *Journal of Victorian Culture, Volume 17*, 2012.

THE BRITISH MUSEUM, PRINTS & DRAWINGS, *Lady Maria Callcott*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/search?agent=Maria,%20Lady%20Callcott>. Acesso em: 15 jul. 2019.

TIFFIN, Sarah. *Southeast Asia in Ruins: Art and Empire in the Early 19th Century*. NUS Press, National University of Singapore, Singapura, 2016.

THE CENTRE FOR TRAVEL WRITING STUDIES, Disponível em: <https://centrefortravelwritingstudies.weebly.com/>. Acesso em: 24 ago. 2018.

THE EDINBURGH REVIEW, or critical journal: for March 1821 to July 1821. Edinburgh: Printed by the Heirt of David million, for Archibald Constable and Company, Edinburgh and Longman, Hurst, Rees, Orme And Brown, London, 1821.

THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES. *Cartas de Maria Callcott a Albert Thorvaldsen*. Disponível em: <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/documents?q=callcott>. Acesso em: 17 jul. 2020.

THE LINNEAN SOCIETY OF LONDON. Disponível em: <https://www.linnean.org/>. Acesso: 25 ago. 2020.

THE ROYAL SOCIETY OF LONDON. Disponível em: <https://royalsociety.org/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

THE NATIONAL GALLERY, Sir Charles Lock Eastlake. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/directors/sir-charles-lock-eastlake>. Acesso em: 24 jul. 2020.

THE QUARTERLY REVIEW, Vol XXX, Jan. 1824. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.a0010589745&view=1up&seq=10>. Acesso em: 25 ago. 2020.

THE QUARTERLY REVIEW, Vol. 31, Apr. 1824, p. 14. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.a0010589752&view=1up&seq=7>. Acesso em: 25 ago. 2020.

THE BRITISH MUSEUM, William Young Ottley. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG40785>. Acesso em: 25 ago. 2020.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THORNTON, Robert. *Temple of flora*. London, 1812.

VALENCIENNES, Pierre-Henri de (1750-1819). *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes , suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris: 1800. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5774181n.texteImage>. Acesso em: 25 ago. 2020.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM, Maria Callcott. Disponível em: [http://collections.vam.ac.uk/search/?listing\\_type=image&text&offset=0&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=maria+callcott&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&before=&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=](http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=image&text&offset=0&limit=15&narrow=1&extrasearch=&q=maria+callcott&commit=Search&quality=0&objectnamesearch=&placesearch=&after=&before=&namesearch=&materialsearch=&mnsearch=&locationsearch=). Acesso em: 18 jul. 2019.

VICTORIAN UNIVERSITY OF WELLINGTON. Disponível em: <https://www.wgtn.ac.nz/>. Acesso em: 25 ago. 2020.

WAAGEN, Gustav Friedrich. *Works of art and artists in England*. Vol. 1. London: John Murray Press, 1838. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125012607228/page/n10/mode/1up?q=callcott](https://archive.org/details/gri_33125012607228/page/n10/mode/1up?q=callcott), Acesso em: 18 jul. 2020.

WALFORD, Edward, 'Hanover Square and neighbourhood', In: *Old and New London: Volume 4* (London, 1878), pp. 314-326. Disponível em: <http://www.british-history.ac.uk/old-new-london/vol4/pp314-326>. Acesso em: 14 abril 2020.

WALTON, John; FIELDING, Theodore Henry. *A Picturesque Tour of the English Lakes*. London: Ackermann, 1821.

ZUBARAN, Maria Angélica. *A vistosa vestimenta vegetal do Brasil: Maria Graham e as representações da Natureza tropical no século XIX*. Textura - ULBRA, Nº 11, Canoas, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/758/579>. Acesso em: 05 mai. 2017.

### Fontes Primárias

CARDIM, Elmano. Cerimônia de apresentação do quadro de “Maria Graham” na Fazenda Bananal, Diário de São Paulo, 19 fev. 1952. Fonte: Arquivo Museu de Arte de São Paulo, 2019.

CHANCERY OF THE BRAZILIAN EMBASSY, Londres, 27 Jan.1952. Fonte: Arquivo Museu de Arte de São Paulo, 2019.

DRAWINGS BY LADY CALLCOTT: SOUTH AMERICA FOR THE SCRIPTURE HERBAL, 1821-1842. Fonte: The British Museum, Prints & Drawings, 2019.

FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Pernambuco, Sept. 23th, 1821. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

GRAHAM, Maria. *Climbing begonie*, s/d. Fonte: Library, Art & Archives Royal Botanic Gardens, Kew.

\_\_\_\_\_, *Sagettaria sagittifolia*. s/d. Fonte: Library, Art & Archives Royal Botanic Gardens, Kew.

LETTER FROM ARTHUR HILL TO LADY DOROTY DOYLY CARTE, KEW, Surrey, 9th May, 1933. Fonte: Royal Botanic Gardens, 2018.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, May. 31th, 1821, Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Pernambuco, Sept. 23th, 1821. 1821. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM ARTHUR HILL TO LADY DOROTY DOYLY CARTE, 1933. Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER; from Wimpole, [Cambridgeshire, England]; Nov. 20<sup>th</sup>, 1825; four page letter comprising four images; folio 79. Fonte: Royal Botanic Gardens, Kew, 2018.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER; [author address unknown]; Apr. 11<sup>th</sup>, 1824; three page letter comprising three images; folio 20. Fonte: Royal Botanic Gardens, Kew, 2018.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER; from [Brazil]; Jan. 30<sup>th</sup>, 1825; eight page letter comprising eight images; folio 49. Fonte: Royal Botanic Gardens, Kew, 2018.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Nov. 28<sup>th</sup>, 1825. Fonte: Royal Botanic Gardens, Kew, 2018.

LETTERS FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 1824-1826, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019.

LETTERS FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, 1823, 1824, 1825, 1826, Fonte: Royal Botanic Gardens, KEW, Library, Art & Archives, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Rio de Janeiro, Aug. 5th, 1823. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO Ms. MURRAY, March 1824. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Oct. 29th, 1826. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Plympton, Feb. 24th, 1821. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO WILLIAM HOOKER, Clevelandd Court, Nov. 28th, 1825. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, 1821-1824. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY, H M I Doris, May 31th, 1821. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Winpole, Nov. 20th, 1825. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO SIR WILLIAM JACKSON HOOKER, Cleveland Court, London, Feb. 5<sup>th</sup>, 1826. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Plympton, Febr. 24th, 1821. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, July 31th, 1821. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

CARTA DE MARIA CALLCOTT A BERTEL THORVALDSEN, July 5th, 1835. Fonte: THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES, 2020.

LETTER FROM MS MARIA GRAHAM TO JOHN MURRAY II, Dec. 19<sup>th</sup>, 1824. Fonte: National Library of Scotland, 2019.

LETTER FROM MARIA GRAHAM TO THOMAS LAWRENCE, Florence, Apr. 19<sup>th</sup>, 1828. Fonte: National Library of Scotland, 2019.




## Cronologia

<b>1785</b>	Nascimento de Maria Dundas, em Papcastle (Lake District), Inglaterra
<b>c. 1793-1802</b>	Formação em dois colégios internos, o primeiro era na cidade de Draydon e o segundo em Buckland, ambos na Inglaterra
<b>c. 1807-1808</b>	Temporada na Universidade de Edimburgo
<b>1808</b>	Viagem à Índia
<b>1809</b>	Casamento com Thomas Graham
<b>1812</b>	Publicação do livro <i>Journal of a Residence in India</i>
<b>1814</b>	Publicação do livro <i>Letters on India</i>
<b>1816</b>	Publicação do livro <i>Memoirs of the war of the French in Spain</i>
<b>1819</b>	Viagem à Itália em companhia de Thomas Graham e Charles Eastlake
<b>1820</b>	Publicação do livro <i>Three Months Passed in the Mountains East of Rome</i> Publicação do livro <i>Memoir of the life of Nicolas Poussin</i>
<b>1821</b>	Viagem para o Brasil em companhia de seu marido Thomas Graham
<b>1822</b>	Morte de Thomas Graham durante a viagem que seguia do Brasil para o Chile
<b>1822-23</b>	Segunda viagem ao Brasil
<b>1824</b>	Publicação dos livros referentes às viagens pela América do Sul: <i>Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823</i> e <i>Journal of a Residence in Chile during the Year 1822. And a Voyage from Chile to Brazil in 1823</i>
<b>1824-25</b>	Terceira viagem ao Brasil
<b>1826</b>	Maria Graham participa da edição do livro <i>Voyage of The H.M.S. Blonde to the Sandwich Islands, In The Years 1824-1825</i>
<b>1827</b>	Casamento com Lord Augustus Wall Callcott
<b>1828</b>	Publicação do livro <i>A short history of Spain</i>
<b>1835</b>	Publicação de uma edição limitada do livro <i>Description of the chapel of the Annunziata dell'Arena; or, Giotto's chapel in Padua</i>
<b>1835</b>	Publicação do livro <i>Little Arthur's history of England</i>
<b>1836</b>	Publicação do livro <i>Histoire de France du petit Louis</i> Publicação do livro <i>Essays towards the history of painting</i>
<b>1841</b>	Publicação do livro <i>The little bracken-burners, a tale; and Little Mary's four Saturdays</i>
<b>1842</b>	Publicação do livro <i>A scripture herbal</i>
<b>1842</b>	Morte de Maria Graham em Londres, Inglaterra

**ANEXO**

**ANEXO A – FATURA LIVRARIA KOSMOS EDITORA, Rio de Janeiro, 1952, Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo;**

*Livraria Kosmos Editora*



RIO DE JANEIRO RUA DO ROSARIO, 135 - 137 TELS. 23-6319-43-9534 END. TELEGR. "EIKOS"	SÃO PAULO RUA MARCONI, 91-93 TEL. 4-3835 END. TELEGR. "EIKOS"	PORTO ALEGRE RUA DOS ANDRADAS, 1644 TEL. 8-479 END. TELEGR. "EIKOS."
--	--	---

Rio de Janeiro de 19

F A T U R A

- 1) GRAHAM (Maria) - Pintura original a óleo. Panorama da cidade e do porto do Rio de Janeiro, moldurado em moldura de carvalho, pintado em 1822.
- 2) NORTON (E.H.) - Brazilian flowers drawn from nature in the years 1880-1882 in the neighbourhood of the Rio de Janeiro, viz. Laranjeiras, Tijuca, Paqueta, Petrópolis, many of the specimens gathered in the primeval forests, by F.H.N., comprising 50 hand-coloured plates, with a list of plates, elephant folio, enclosed in the original cloth port-folio, Coombe Croft, 1893.  
(Esta obra que pintada é extremamente rara, foram somente distribuidos alguns exemplares pelo autor aos seus amigos. Nunca foi vendido um exemplar de comercio) .....

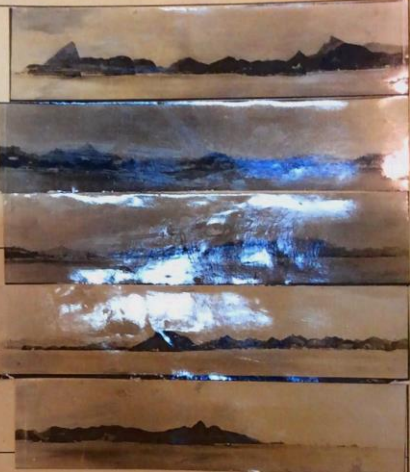
Importa a presente fatura em CR\$90.000,00  
(NOVENTA MIL CRUZEIROS)

RECEBEMOS a importância de CR\$90.000,00 (noventa mil cruzeiros), valor da presente fatura.

Rio de Janeiro, 11 de Junho de 1952

90.000,00

**ANEXO B – FICHA CATALOGRÁFICA** da obra de Maria Graham, Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo;

<p style="text-align: center;">c.c.269</p> <p>N. <u>235 231</u></p>			
<p>OBRA NOME <b>Vista da cidade do Rio de Janeiro.</b>          DADOS TÉCNICOS <b>óleo-sobre tela. 520/papel/1914</b>  <b>7. 0,19 x 3,53. 18,5 x 35,3 26 X 36,0 X 3</b>  <i>desenhado Rio de Janeiro 1825</i>  <i>Maria Graham. c.s.c.</i></p>		<p>FOTO (alt. 6 cm)</p> 	
<p>AUTOR NOME <b>Maria GRAHAM (LADY CALLCOTT)</b>          DADOS BIográficos <b>Inglaterra, 1785 — Costa do Chile, 1842.</b></p>		<p>SINAIS OU ETIQUETAS</p>	
<p>BIBLIOGRAFIA <b>Cat.: O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros (séc. XVII-XX)-MASP/1987- Raizes Artes Gráficas Ltda.pág. 11 em cores.</b>  <i>A Península do Brasil de Hipólito Krieger, São Paulo, 1912, p. 83, pp. 84.</i>  <i>Colégio de São Paulo da Península do Brasil, de autoria de Hipólito Krieger, 1912, pp. 140, 141.</i></p>		<p>RESTAUROS <i>Loa conservação</i></p>	
<p>EXPOSIÇÕES <b>O Brasil pintado por mestres nacionais e estrangeiros (séc. XVII-XX)- MASP/1987- Raizes Artes Gráficas Ltda. pág. 11 em cores.</b>  <i>100 anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira, Museu Nacional de Belas Artes, Rio, 1960</i></p>		<p>OUTROS SINAIS</p>	
<p>COLEÇÕES</p>			
<p>DOADORES <b>Dr. Assis Chateaubriand.</b></p>		<p>OBS. <i>Em compra do por Chateaubriand seu 1953 da Livraria Kosmos.</i></p>	
<p>PROPRIEDADE DE <b>Associação Museu de Arte</b></p>	<p>DATA ENTRADA ACÉRVO <b>11/FEVEREIRO/1952</b></p>	<p>FICHA PREPARADA POR</p>	<p>OBRA DE ARTE EXAMINADA POR <b>2º andar.</b></p>
<p>PROCEDÊNCIA <b>Livraria Kosmos - RIO</b></p>	<p><del>XXXXX</del> VALOR <b>R\$500.000,--</b></p>	<p>DATA</p>	<p>DATA</p>

**ANEXO C – CHANCERY OF THE BRAZILIAN EMBASSY, Londres, 27 jan.1952, Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo;**

*Lucas*

CHANCERY OF THE BRAZILIAN EMBASSY,  
32, GREEN STREET,  
MAYFAIR, W.1.

Londres, em 27 de Janeiro  
1952

*Prezado amigo Paulo*

Apenas umas palavrinha, na espera que as 2 ultimas remessas de quadros chegaram bem, atravez no Itamaraty, pelo esforço do Gilberto Bandeira de Mello.

**RETRATO DE MARIA GRAHAM** Entre os quadros acima, encontra-se o retrato da celebre Maria Graham, figura historica no momento da Independencia do Brasil. Esse quadro desejo doar ao Museu da minha parte, como pequena homenagem ao grandioso serviço que esse está prestando. Adquiri o retrato do descendente direto do segundo marido da Maria Graham, Sir Augustus Wall Calcott, R.A., de nome Whitelegg

Existem apenas 3 retratos da Maria Graham, sendo um no National Portrait Gallery de Sir Thomas Lawrence (inacabado) outro pelo Eastlake (desenho a pena) no British Museum, aliás muito fraco, e o meu, pelo John Calcott Horsley, sobrinho do marido da Maria Graham, desenhado quando apenas com 14 anos de idade.

Junto remeto ao bom amigo a biografia da Maria Graham para a biblioteca do Museu, e onde figura no frontispiece a reprodução do desenho. O John Calcott Horsley, mais tarde na vida ficou sendo um pintor bem conhecido e membro da Academia Real.

**REMESSAS** Telefonei ao Dr. Chateaubriand, explicando que no caso do van Gogh (Ecolier), necessitava-se a remessa até 27 do crte. O Matthiessen acaba de me informar que até esta data de hoje nada foi recebido. O mesmo quanto a remessa para Marlborough, que tambem até hoje nao foi recebida (refiro-me ao pagamento dos \$31,000, saldo do pagamento dos bronzes de Degas.

Contava com a pesença aqui em Fevereiro do Dr. Chateaubriand, mas disse-me ele pelo telefone que nao cogitava mais vir tao cedo, devido a sua inauguração como Senador.

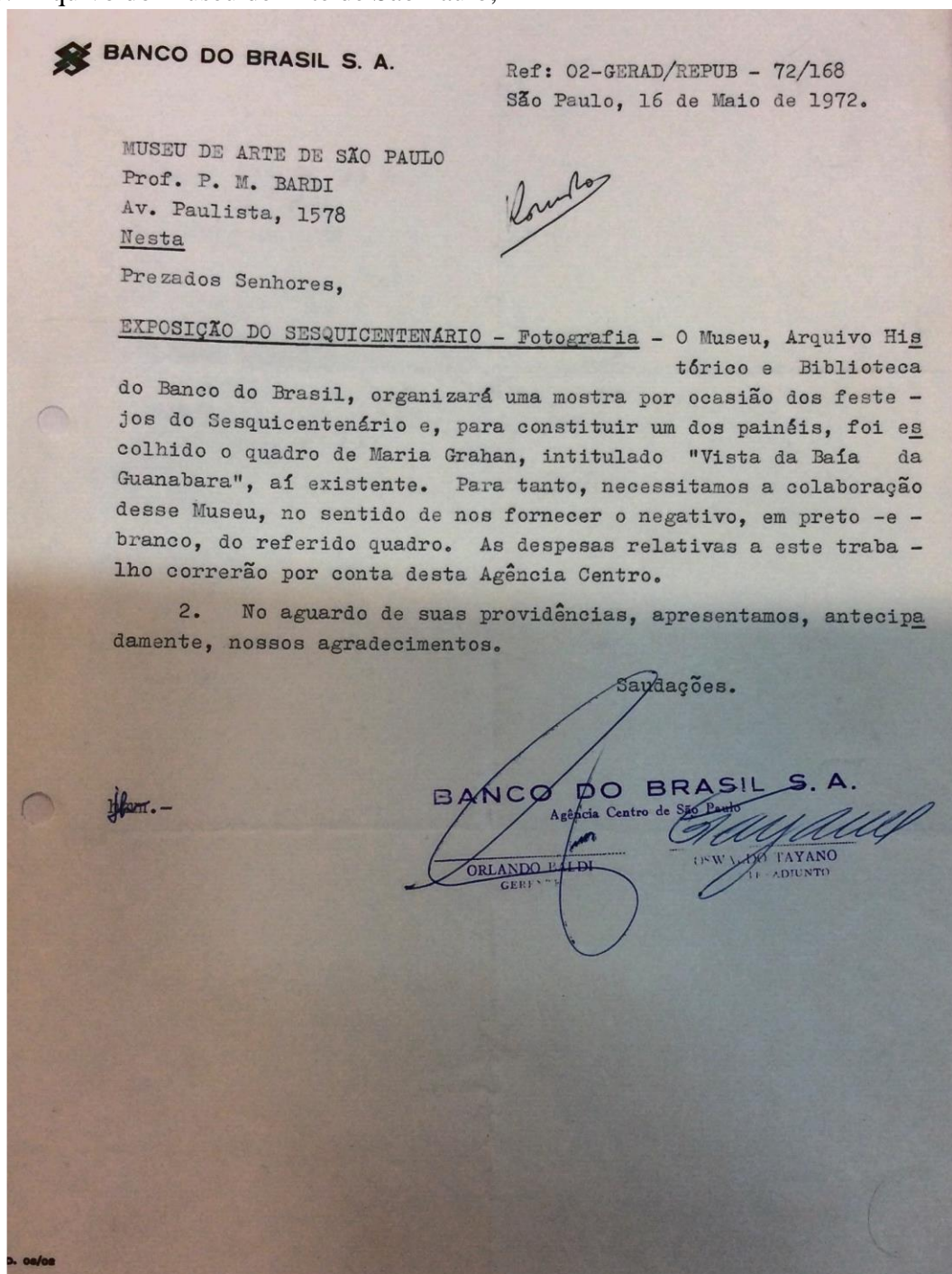
Um grande abraço saudoso e aqui fico como sempre ao inteiro dispor do bom amigo.

*Caro e lealmente*  
*Lucas Rothmay*

*San. 10-11-52  
Dr. Ch. com as anotações de  
em obras importantes e  
em p. de arte, paradas com  
pergunta de quem  
a respeito de  
de arte  
de arte  
de arte  
de arte*

TELEPHONE:  
MAYFAIR DISTRICT

**ANEXO D – EXPOSIÇÃO DO SESQUICENTENÁRIO, São Paulo, 16 de maio de 1972.**  
Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo;



ANEXO E – LETTER FROM ARTHUR HILL TO LADY DOROTHY DOYLY CARTE, 9th May, 1933, Fonte: Royal Botanic Gardens, 2019;

