



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS**

**A GEOGRAFIA E A PAISAGEM TROPICAL NAS PINTURAS DE JOHANN
RUGENDAS**

**CAMPINAS
2014**



NÚMERO: 242/2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS

VONEI RICARDO CENE

A GEOGRAFIA E A PAISAGEM TROPICAL NAS PINTURAS DE
JOHANN RUGENDAS

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO CARLOS VITTE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS DA UNICAMP PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM GEOGRAFIA
NA ÁREA DE ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA
TERRITORIAL

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
VONEI RICARDO CENE E ORIENTADO PELO PROF.
DR. ANTONIO CARLOS VITTE

A handwritten signature in dark ink, likely of Antonio Carlos Vitte, is written over a horizontal line. The signature is cursive and stylized.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Geociências
Cássia Raquel da Silva - CRB 8/5752

C33g Cene, Vonei Ricardo, 1981-
A geografia e a paisagem tropical nas pinturas de Johann Rugendas / Vonei Ricardo Cene. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Antonio Carlos Vitte.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências.

1. Rugendas, Johann Moriz, 1802-1858. 2. Paisagem. 3. Iconografia. 4. Nação. 5. Natureza (Estética). I. Vitte, Antonio Carlos, 1962-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Geociências. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Geography and the tropical landscape in the paintings of Johann Rugendas

Palavras-chave em inglês:

Rugendas, Johann Moriz, 1802-1858

Landscape

Iconography

Nation

Nature (Aesthetics)

Área de concentração: Análise Ambiental e Dinâmica Territorial

Titulação: Mestre em Geografia

Banca examinadora:

Antonio Carlos Vitte [Orientador]

Francisco Sergio Bernardes Ladeira

Kalina Salaib Springer

Data de defesa: 25-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Geografia



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
ÁREA DE ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA TERRITORIAL

AUTOR: Vonei Ricardo Cene

"A GEOGRAFIA E A PAISAGEM TROPICAL NAS PINTURAS DE JOHANN
RUGENDAS".

ORIENTADOR: Prof. Dr. Antonio Carlos Vitte

Aprovado em: 25 / 08 / 2014

EXAMINADORES:

Prof. Dr. Antonio Carlos Vitte

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Antonio Carlos Vitte", is written over a horizontal line.

- Presidente

Prof. Dr. Francisco Sergio Bernardes Ladeira

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Francisco Sergio Bernardes Ladeira", is written over a horizontal line.

Dra. Kalina Salaib Springer

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Kalina Salaib Springer", is written over a horizontal line.

Campinas, 25 de agosto de 2014.

Dedicatória

Dedico este trabalho ao meu pai Benedito Aparecido Cene, às minhas irmãs Valérica C. Cene, Valdirene L. Cene e Vanessa R. Cene (*in memoriam*), e aos meus amados sobrinhos Mariana Cene e Pedro Cene Samazzi.

Agradecimento

Ao professor Dr. Antonio Carlos Vitte, por todos os anos de paciência em orientar-me, desde a iniciação científica, passando pela monografia, até o mestrado, e pela sua dedicação ao desempenhar tal papel. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida durante dois anos.

Aos demais professores do Instituto de Geociências (IG/Unicamp), em especial aos do Departamento de Geografia (DGEO), por terem contribuído de forma mais que significativa com minha formação nesta área do conhecimento, pela qual transmitiram paixão e pela qual também me apaixonei.

Aos funcionários que sempre contribuíram de diferentes formas para o bom funcionamento do Instituto, sem o qual não seria possível atingir meus objetivos acadêmicos. Em especial, às secretárias de Pós-Graduação Valdirene Pinotti e M^a Gorete S. S. Bernardelli, por estarem sempre dispostas a ajudar nos mais diferentes problemas.

Aos familiares, por sempre acreditarem em minha capacidade de alcançar meus objetivos e sonhos, além de toda a base familiar que contribuiu para que eu procurasse sempre tomar as decisões mais maduras e corretas.

Aos amigos irmãos Cadu Pontel, Rafael Peste e Gilmar Brito, que sempre estiveram ao meu lado dando apoio e suportando as minhas inconstâncias e ausências ao longo desses anos todos de amizade; aos incontáveis amigos que fiz por toda a Unicamp e que marcaram a minha vida durante esses dois anos e meio de mestrado, ensinando-me o real sentido de uma amizade: Rafaela Niemann, Fabiano Moreira, Aninha, Natália Pivesso, Cinthia, Gláucia Mardegan, Cassiano Messias, Maria Isabel e Rosi Barcelos. E um agradecimento mais que especial aos grandes amigos Márcio Lacerda, Paulo Ribeiro, Giancarlo Chesini, Jair Mendes, Hugo Cardoso, Elias Souza e Cibeles Lima.

“Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido
Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo
Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura do que vejo.”

(MARISA MONTE - BLANCO)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS

A GEOGRAFIA E A PAISAGEM TROPICAL NAS PINTURAS DE
JOHANN RUGENDAS

RESUMO

VONEI RICARDO CENE
DISSERTAÇÃO MESTRADO

O presente trabalho discute a participação e as relações entre a Geografia e a Arte, bem como a colaboração entre ambas, proporcionando um desenrolar tanto no campo do pensamento como das aplicações das investigações geográficas. O objetivo é demonstrar essas confluências de ideias na ciência geográfica, num período em que a arte e a ciência mantiveram íntimas relações, ocorrendo a formulação da Geografia como nascente ciência moderna, ou seja, estudar a transformação da pintura de paisagem como categoria de análise, ao mesmo tempo em que funda a geografia como ciência. Assim, para compreender a forma com que se procede a ciência, é necessária uma reflexão sustentada pelo levantamento histórico, não apenas de forma descritiva, mas associando a ela o estudo de tais processos de forma analítica, objetivando o esclarecimento do desenvolvimento do pensamento geográfico. Para isso, realizou-se uma investigação teórica demonstrando a confluência das ideias envolvidas na construção da categoria e da representação de paisagem, além da demonstração de como ocorreu a concepção das ideias que surgiram da junção da arte com a Geografia, resultando uma nova concepção da superfície terrestre. Trata-se de um estudo sistemático dos processos de mudança e invenção da teoria da ciência, com propósito intelectual de determinar a natureza e o escopo do conhecimento humano. No que concerne à pesquisa da relação geografia e arte, recorreremos à gênese da ideia de paisagem, que surge nas artes pictóricas e sua inserção na nascente ciência geográfica do século XVIII e XIX. A pintura de paisagem, a partir do século XVII, passou a ganhar o status científico e filosófico de representar o mundo, tendo assim uma profusão de acontecimentos, como o aperfeiçoamento das técnicas em representar tanto na pintura como na cartografia e o desenvolvimento das técnicas e dos instrumentos que possibilitou a apreensão da natureza pelo nascente modo capitalista de produção, bem como as viagens ultramaras. No campo político, tem-se a independência do Brasil e sua busca para se tornar uma nação, quando a natureza assume um papel de destaque e passa a ser a amalgama que uniria os diferentes povos que aqui se encontravam. Sendo assim, as representações utilizadas pela ciência terão a arte como campo profícuo de seu desenvolvimento, além da colaboração no debate sobre a natureza e as concepções sobre ela. Para corroborar com o presente trabalho, foram analisadas as obras do artista alemão João M. Rugendas (1802 – 1858), considerado por Humboldt como o pintor das Américas, além de ser o grande representante da iconologia “brasileira”. Esteve em dois momentos no Brasil, que coincidiram com o processo de independência e tentativa, por parte da elite, de configurar, interna e externamente, uma nação, afinal o Brasil se fez império antes mesmo de ser uma nação. As obras de Rugendas apresentam um motivo de exaltação da exuberante natureza tropical, vista como um motivo de orgulho e prosperidade. Em vista disto, a paisagem tropical representada permite criar símbolos e projetar nela os ideais que buscavam também manter a integridade territorial do império herdado do período colonial.

Palavras-chave: Paisagem; Iconologia; Rugendas; Nação; Natureza.



**UNIVERSITY OF CAMPINAS
INSTITUTE OF GEOSCIENCE**

**GEOGRAPHY AND THE TROPICAL LANDSCAPE IN THE PAINTINGS OF
JOHANN RUGENDAS**

**ABSTRACT
MASTER DEGREE
VONEI RICARDO CENE**

This paper discusses the participation and the relationship between Geography and Art, as well as the collaboration between both, providing a progress on thoughts and applications of geographical investigations. The purpose is to demonstrate these confluences of ideas in Geographical Science, during a period in which Art and Science maintained close relationships, occurring the formulation of Geography as nascent modern Science, ie, this text studies the transformation of landscape painting as a category of analysis that has founded Geography as Science. The issues discussed are based on the preeminence of Western Science as culture manifested, and anyone who studies modern society should recognize the importance of understanding how science leads his task to invent, test and finally accept or reject theories. To understand how the reflection about science proceeds, it is necessary a reflection sustained for the historical survey, not only descriptively but associating it to the study of such processes analytically, aiming to clarify the development of geographical thought. For this, we carried out a theoretical investigation demonstrating the confluence of the ideas involved in the construction of the category and the representation of landscape, and a demonstration of how it came to designing the ideas that emerged from the junction of Art and Geography, resulting in a new conception of the earth's surface. A systematic study of the processes of changing and invention of science theory with intellectual purpose of determining the nature and scope of human knowledge. Concerning the research of the relationship Geography-Art, we used the genesis of the idea of landscape, which appears in the pictorial arts, and its place in the nascent Geographical Science of the 18th and 19th centuries. Landscape painting, from the seventeenth century went on to win the scientific and philosophical status of representing the world, so we have a plethora of events, such as improving techniques to represent painting and mapping and the development of techniques and instruments allowed the understanding of nature by the way, spring, capitalist production and the navigation age's traveling. Politically, we had the independence of Brazil and his quest to become a nation where nature plays an important role becoming the amalgam that would unite the different people whose belonged here. Thus, the representations used by Science find in the art a useful field of development cooperation beyond the debate about the nature and notions about it. This text analyzes the works of the German artist John M. Rugendas (1802 - 1858), considered by Humboldt as the painter of the Americas, in addition of being the great representative of the "Brazilian" iconology. He had been to two moments in Brazil, firstly during the period of independence process and the attempt by the elite setting, internal and external, of a nation, when Brazil becomes the empire even before being a nation. The works of Rugendas represent a cause for uplift of lush tropical nature, when it is seen as a source of pride and prosperity. In this point of view, the tropical landscape allows the symbols create and design the ideals that were aimed to maintain the territorial integrity of the empire inherited from the colonial period.

Keywords: Landscape; iconology; Rugendas; Nation; Nature.

Sumário

1. Introdução.....	1
1.2. Sobre o método	5
2. Tudo começou com as viagens ultramares	7
2.1 De colônia ao Império: os aspectos políticos da construção de uma identidade naciona...	12
2.2 A participação da natureza na construção de uma identidade nacional	17
3. <i>Algumas considerações sobre a paisagem</i>	27
4. Um passeio pela vida de Rugendas: o contexto em que ele se inseria, a sua formação e a sua primeira viagem.....	36
4.1. Sobre sua primeira viagem ao Brasil.....	38
4.2. Seu retorno à Europa, novas assimilações e a segunda viagem à América.	45
4.3. Acerca de seu grandioso álbum litográfico.....	49
4.4. Uma tentativa de uma leitura iconográfica e iconológica: das artes para geografia	53
4.4.1. Iconografia e Iconologia através das obras de Rugendas	53
4.5. Contribuições de Rugendas na construção da representação da paisagem brasileira.....	65
5. Considerações finais.....	70
Referências bibliográficas e bibliografias consultadas	75

Índice de ilustrações

Ilustração 1: Chasse dans une forêt vierge (tradução: Caçada em uma floresta virgem),.....	55
Ilustração 2: Forêt vierge près Mantiqueritipa (Tradução: Floresta virgem próxima a Mantiqueira	57
Ilustração 3: Praia Rodriguez (Tradução: Praia Rodrigues, ..	59
Ilustração 4: Embouchure de la Riviere caxoera (Tradução: Boca da cachoeira Riviera,.	61
Ilustração 5: Rio Inhomirim (tradução: Rio Inhomirim,	63
Ilustração 6: Serra Ouro Branco – dans la province de Minas Geraës (Tradução: Serra Ouro - Branco,	68

1. Introdução

Historicamente, a paisagem é considerada uma categoria estruturante da ciência geográfica e quem quer que faça um estudo em Geografia, depara-se em algum momento com ela. No entanto, nas últimas décadas, poucos são os trabalhos que têm a preocupação com o resgate do sentido primeiro, a formação desta categoria como de fato consolidou-se no interior do *corpus* do pensamento geográfico. Em geral, segue-se apenas uma definição já estabelecida, poucos propõem uma reflexão conceitual mais aprofundada dos termos utilizados para seu estudo. É difícil, hoje em dia, ter tempo suficiente e fôlego para dar conta de realizar uma pesquisa e, ao mesmo tempo, revisitar seu arcabouço metodológico e conceitual.

Neste âmbito, o objetivo do presente trabalho é contribuir para a discussão sobre a categoria paisagem na geografia, a partir de uma interlocução com as artes plásticas, transformando a pintura de paisagem em estrutura ontológica e metafísica para o surgimento do conceito de paisagem na geografia como representação do espaço. De ante mão, entende-se que toda categoria é antes um conceito, pois, para definir o que é uma categoria, automaticamente tenta-se conceituá-la, ou seja, atribuir-lhe uma definição, uma concepção, um símbolo mental e, ao mesmo tempo, uma representação linguística que apresenta certa correspondência sobre algum objeto. Antes disso, tal conceito nasce como ideia, início de uma construção mental simbólica e representação linguística.

Com o intuito de aprofundar a compreensão no conhecimento que estrutura a Geografia, este trabalho se concentrará na *ideia de Paisagem*. Para tal, será buscado em sua gênese, nas artes plásticas mais propriamente, o contexto de seu desenvolvimento e sua “passagem” para a ciência geográfica, período em que a geografia, enquanto ciência, começava a firmar-se no contexto da modernidade.

Para tanto, recorreremos à História da Arte para o aprofundamento e a corroboração da pesquisa. Uma vez que a gênese da paisagem está localizada nas artes pictóricas, esta ficou conhecida como o gênero que foi, aos poucos, ganhando destaque até passar de uma categoria menor para um tema principal nas pinturas.

Na história da arte, é recorrente a localização da Holanda como berço do nascimento da pintura de paisagem na modernidade. Por tratar-se de um país fortemente protestante, é na Holanda que o movimento romântico encontra um campo profícuo para seu desenvolvimento.

Um dos objetivos do Romantismo era religar o homem à natureza – esta busca oxigenou a pintura da paisagem, inicialmente concebida como uma forma de aproximação e identificação com o mundo natural e, depois, como conhecimento e apropriação do espaço de terras distantes. Mas não se fica apenas nesses pontos, conforme aponta Tarasantchi (2002, p. 75): “a pintura de paisagem é um reflexo de calma – apareceu depois do término de uma época de guerras”.

Na Holanda, portanto, houve uma confluência de ideias e de interesses, o protestantismo (em especial o calvinismo), o desenvolvimento do capitalismo mercantil (Companhia das Índias Ocidentais), o romantismo e a ideia de paisagem.

O século XVII, para os Países Baixos, representou o apogeu de uma sociedade burguesa mercantil, de características culturais bem demarcadas e diferenciadas no cenário europeu, especialmente por sua vinculação com o calvinismo militante do século anterior. [...] Paul Zumthor salienta que o fato de a expressão artística nos Países Baixos ter encontrado como veículos preferenciais a pintura, música e a poesia se explica pelas características intimistas das relações cotidianas da sociedade neerlandesa, baseadas no núcleo familiar e na privacidade das residências burguesas (OLIVEIRA, 2005, p. 4-5).

Diferentemente dos países dominados pelo catolicismo e pela contrarreforma, na Holanda, as pinturas de paisagem eram livremente comercializadas e procuravam registrar a vida cotidiana ou mesmo a grandeza das famílias de comerciantes e burgueses (BURKE, 1991). Tais pinturas, ao ganharem destaque, representavam cenas locais, natureza-morta ou paisagens que lembrassem sua experiência imediata. “A maior parte dos compradores de arte na Holanda preferia assuntos mais próximos da sua própria experiência – paisagens, vistas arquitetônicas, naturezas-mortas e cenas do dia a dia” (JANSON, 1992, p. 533).

Esta pesquisa aborda o momento em que a ciência e a arte caminhavam juntas na descoberta do mundo, bem como o Brasil, um país possuidor de uma vegetação exuberante e pouco desbravada pelos cientistas viajantes, passa a ser um cenário muito cobiçado para tais empreitadas. Neste trabalho, a ênfase será no pintor João Maurício Rugendas, apenas por uma questão de delimitação necessária a uma pesquisa de mestrado. A obra de Rugendas fornece um precioso elo entre as representações gestadas tanto na Europa quanto no Brasil, além das representações visuais do Brasil e da América Latina no século XIX, ligadas ao seu nome. Vale lembrar que ele viajou pelo Brasil em dois momentos: o primeiro entre 1822 e 1825 e, depois, entre 1845 e 1846.

A premissa desta pesquisa é de que a pintura de paisagem é concomitante ao próprio processo de desenrolar do conceito de paisagem na geografia, havendo, assim, profunda interconexão entre dois atos: o acadêmico – construção do conceito de paisagem – e o prático – a pintura e toda a técnica envolvida e desenvolvida para tal realização, bem como o debate acerca da realização de tal representação enquanto pintura em uma tela ou cosmovisão do mundo tropical. O que os une é a espacialidade, lentamente construída a partir das transformações materiais e culturais que passam a ocorrer na Europa a partir do século XVII, em outras palavras, o conceito de paisagem como instrumentalização do conceito geográfico de espacialidade, construído na medida em que as transformações na Ciência foram melhoradas, como o desenvolvimento dos instrumentos de investigação da natureza (o microscópio, o telescópio, a bússola). Tais melhoras sempre se associam às grandes navegações, pois permitiram um avanço nas investigações, uma vez que os seres humanos puderam alcançar outras áreas do globo, tendo contato com diferentes paisagens. “A invenção de novos instrumentos de medida mais precisos e as novas especulações científicas trouxeram uma consciência de mudança, para melhor precisão na descrição do mundo” (GEORAMA, 1967, p. 205). O desenvolvimento de técnicas em campos diversos – nas artes pictóricas, por exemplo, com o aperfeiçoamento da perspectiva (estudo das cores e da luz), ou nas ciências, com a criação de novos instrumentos – permitiu tanto as grandes viagens quanto uma maior precisão na forma de representar o espaço, permitindo, por sua vez, uma “revolução cartográfica”. Com o avanço do capitalismo mercantil, a cartografia como representação do espaço se fez de suma importância, pois, por meio dela, identifica-se, localiza-se, delimita-se e toma-se posse do espaço terrestre. Essas transformações ocorrem em determinados espaços ligados ao processo de acumulação primitiva do capital, que passam a sofrer profundas transformações em suas estruturas sociais e políticas (MORAES, 2000, p. 51-53).

A constituição da economia mundial implicava ir além da simples descoberta, remetendo, à necessária apropriação dos novos territórios, sua incorporação efetiva ao sistema produtivo do centro difusor. Essa apropriação vai ocorrendo lentamente, desagregando os modos de vidas locais e colocando essas novas áreas, abrangidas pelo avanço, sob o domínio das relações de produção engendradas e regidas pelos interesses dos estados europeus (MORAES, 2000, p.17-18).

A representação da paisagem e, por sua vez, a do espaço através da cartografia permitiu a primeira apropriação da natureza do Novo Mundo, visitado por cientistas viajantes e pintores pelas representações pictóricas e do avanço da representação cartográfica.

Nesse resgate histórico que fundamenta a evolução do pensamento geográfico, tendo a paisagem como cerne desta pesquisa, pode-se traçar um paralelo com a pesquisa que envolve a Ontologia do Espaço na Geografia, a qual busca aprofundar o debate nesta esfera. Segundo Moreira (2007) *apud* Reis (2010, p.1), existem relativamente poucos estudos especializados acerca da ontologia do espaço geográfico. É latente a necessidade de ampliar as reflexões de cunho epistêmico e ontológico na Geografia que envolvam tanto o Espaço quanto a Paisagem – não necessariamente ao mesmo tempo, pois se tratam de conceitos distintos, mas que se tocam em determinados momentos. Ao se investigar um dos conceitos (paisagem ou espaço), esbarra-se no outro, tornando possível a abordagem como uma colaboração às investigações de cada conceito. Não é possível falar de paisagem sem ao menos tocar no espaço e vice-versa, uma vez que muitos entendem a paisagem como uma porção do espaço, ainda que superficialmente: paisagem apenas como uma dada porção do espaço (algo próximo à ideia de área), ou mais aprofundada, como uma a interconexão das diferentes esferas idealizadas por Humboldt, uma síntese da Natureza. Para dar início às investigações acerca da paisagem, traremos a representação da paisagem nas artes de Rugendas, o pintor de paisagem tropical de maior expressão do seu período e que atingiu o mais alto grau na representação de tal paisagem. Revisitaremos as obras deste artista que deu continuidade ao encontro (iniciado por Humboldt) entre a Arte e a Geografia, resultando na reconstrução ou, ao menos, na tentativa de aproximação da ciência e da arte que, outrora, haviam caminhado juntas por este trabalho aqui apresentado. Nesse contexto, a aproximação entre os citados campos do saber torna-se possível pela elucidação da origem da ideia de paisagem e tentativa de reconstrução do caminho feito por tal ideia, até se adentrar na ciência geográfica – esta última se institucionalizaria como campo do conhecimento tempo depois.

É importante destacar ainda o contexto no qual se inseriu Rugendas e suas visitas ao Brasil em diferentes períodos. Suas viagens coincidem com a Independência do Brasil e com a busca da construção da identidade que uniu diferentes povos e histórias com o intuito de se tornar uma nação.

No que confere as obras, elas foram escolhidas de acordo com a predominância da paisagem no quadro, ou seja, analisamos os quadros que retratavam a paisagem tropical como tema principal, além de tais obras estarem relacionadas à primeira viagem de Rugendas ao Brasil. Logo, os desenhos foram realizados no Brasil e, a partir deles, foram feitas as litografias do álbum de que extraímos seus quadros para análise. Foi em seu primeiro contato com a Mata Atlântica que Rugendas treinou seu lápis para capturar com maestria a exuberância da floresta tropical. Foi também, após esse contato e sua relação com outros cientistas e pintores europeus, que Rugendas se convenceu de que só a pintura a óleo seria capaz de capturar as cores tropicais, já que o traço ele havia conseguido anteriormente.

1.2. Sobre o método

Sendo um trabalho geográfico, o método parece fácil, bastaria escolher um dos métodos já aceitos no meio acadêmico e na ciência geográfica. No entanto, essa facilidade esbarraria em um obstáculo: o fato de não se tratar de um trabalho “convencional” perante a dominância de trabalhos geográficos que vêm sendo realizados, afinal, buscamos aqui a interação entre a ciência geográfica e a pintura. Ao fazer isso, é preciso selecionar um método que contemple as duas áreas do conhecimento.

O método utilizado, a *Tradição em pesquisa* de Larry Laudan, engloba questões que envolvem as obras de arte escolhidas, pois trabalham com registros históricos, verdadeiros documentos contendo signos, símbolos e registros de um determinado período, sejam eles percebidos de forma direta ou indireta. Tais registros são portadores de significados autônomos e valor duradouro (PANOFSKY, 2002).

Deste modo, teremos a atuação da ciência com o intuito de “transformar a caótica variedade dos fenômenos naturais no que se poderia chamar de cosmo da natureza”, por sua vez, “as humanidades tentam transformar a caótica variedade dos registros humanos no que se poderia chamar de cosmo da cultura” (PANOFSKY, 2002, p.24-25 – grifo nosso). Erwin Panofsky, autor do livro *Significado nas Artes Visuais*, cita o conceito de Iconologia:

Assim, é concebida a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em

vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. Há, entretanto, certo perigo de a iconologia se portar, não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia (PANOFISKY, 1991, p.54).

Dentro da definição e do trabalho sobre o tema, dados pelo autor em suas obras, temos a Iconologia como um suporte interpretativo advindo da síntese mais do que da análise. Sendo assim, para trabalhar com iconologia nas obras de arte, foi importante “reconstruir seu contexto histórico e ‘recriar’ todo o processo de elaboração daquela imagem” (PANOFISKY, 1991, p.1-2).

O trecho supracitado apresenta certa semelhança com Laudan (1941), guardadas as devidas proporções, pois em ambos há uma busca pela contextualização histórica, uma reconstrução do período e as principais influências que cercavam os autores e, conseqüentemente, suas produções literárias ou artísticas.

Quanto às contribuições com os suportes interpretativos, temos a iconologia como uma investigação da gênese e do “significado das imagens figurativas, estuda, portanto, a interação entre os diversos tipos; a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico” (PIFANO, 2010, p.8).

Em uma relação entre a contextualização histórica e a abordagem iconológica, notamos que a Geografia “joga dos dois lados”, já que, trabalhando com a arte pictórica, busca realizar o cosmo da natureza e o cosmo da cultura. Ambas se apresentam no tempo e no espaço, ou melhor, mostram o cosmo da natureza e o cosmo da cultura como uma estrutura espaço-temporal.

Existe uma analogia na organização entre os dois cosmos – isso vale também para os problemas metodológicos que tal processo implica. Tal analogia decorre da sequência de passos que a organização do cosmo da natureza e do cosmo da cultura sucedem: num primeiro momento, “[...] a observação dos fenômenos naturais e o exame dos registros humanos; a seguir, cumpre ‘descodificar’ os registros e interpretá-los, assim como as ‘mensagens da natureza’ recebidas pelo observador” (PANOFISKY, 2002, p.26). Logo, a análise feita no presente trabalho decodifica a pintura tendo em mente a sua contribuição para a ciência geográfica.

Ao buscar pela compreensão do desenrolar da ideia de paisagem na pintura e na Geografia, bem como seu impacto nos estudos da ciência geográfica, teremos uma análise de todo contexto que permite a compreensão de *como* e *de que forma* surgiu a paisagem como uma categoria de análise geográfica, inovando a forma de conceber a superfície terrestre.

2. Tudo começou com as viagens ultramares

As viagens naturalistas rumo ao Brasil abrangem um grande período de tempo que, em diferentes séculos, chegaram aqui com distintos propósitos, todos carregando consigo a curiosidade sobre as terras que Portugal havia conquistado. Para além da curiosidade – as expedições não significavam apenas saciar tal curiosidade – contribuíram para os objetivos da ciência em vigor naquele período (mesmo havendo grupos de cientistas que não tinham como mote as expedições científicas, muitos consideravam-nas essenciais para que fossem realizados trabalhos de cunho científico. Neste aspecto é que se insere este trabalho, pois, sem a viagem dos naturalistas e de toda a equipe que carregavam consigo, não seria possível estabelecer tais relações, ou melhor, não teria sido concebida dessa forma a paisagem tropical e a geografia.

É importante destacar também que a viagem não representava somente um ganho, mas também oferecia riscos aos viajantes. Segundo Kury (2001):

Os naturalistas que vieram ao Brasil haviam tomado a difícil decisão de viajar. Difícil não apenas por causa dos perigos físicos que corriam durante suas aventuras, mas também porque a comunidade científica não era unânime quanto à valorização do trabalho do viajante. Muitos dos mais célebres naturalistas europeus nunca viajaram. Essa tarefa era muitas vezes realizada por naturalistas mais jovens, oficiais da Marinha, nobres em busca de entretenimento filantrópico ou aventureiros em geral. (KURY, 2001, p.864)

Em contraponto aos cientistas que nunca viajaram, existiram centenas de outros, o de maior destaque, não somente para esta pesquisa, mas por desencadear muitas outras ainda em seu tempo, é o naturalista Alexander von Humboldt (1769 – 1859). No que confere a importância da viagem para um naturalista, Humboldt defendia “que impressões estéticas experimentadas pelo viajante em cada região fazem parte da própria atividade científica e não podem ser substituídas por descrições ou amostras destacadas dos lugares onde foram coletadas” (KURY, 2001, p.865). Não bastava, então, estudar o material coletado por outro, já que não se teria a mesma apreensão do que estava sendo observando *in situ*. Para tentar suprir a própria necessidade de se realizar estudos *a posteriori*, Humboldt trabalhou com a arte pictórica, buscando apreender ao máximo as sensações que ele experimentava durante suas viagens, promovendo o desdobramento das bases teóricas das representações de como elas deveriam ser – o que viria a tornar-se referência.

Retornando a importância e o fascínio que a Natureza sempre despertou na humanidade, de acordo com Prado (1999), nos séculos XVIII e XIX, os cientistas tinham como grande desejo mensurá-la, estudá-la, observá-la, classificá-la, com o intuito de descobrir quais eram as leis gerais que a regiam. A expedição científica, destacando as viagens ultramar dos cientistas no século XIX, era de tão fundamental importância que a viagem era “[...] considerada pela história natural como uma das etapas necessárias para a transformação da natureza em ciência” (KURY, 2001, p.865). Por isso, é importante ressaltar, conforme aponta Diener (2008), que as expedições científicas realizadas durante o Século das Luzes, já nas primeiras décadas do Oitocentos, foram ganhando autonomia e maior definição pelas viagens realizadas pelos naturalistas. Sendo assim, para essa “transformação da natureza em ciência”, os viajantes eram acompanhados de diferentes profissionais – nem sempre quem realizava as coletas eram o mesmo que a sistematizava. “Daí a importância que adquirem as instruções para as viagens científicas e a formação de profissionais de diversos tipos, tais como jardineiros coletores, desenhistas e pintores especializados em história natural, preparadores de animais [...]” (KURY, 2001, p.865 – 866).

Nas expedições do Séculos 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 atribuía 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 (DIENER; COSTA, 2008, p.76).

A obra realizada por Humboldt torna-se uma referência não somente para os “seus contemporâneos que vieram ao Brasil” (KURY, 2001, p. 866), mas para todos que desejavam realizar uma viagem naturalista bem sucedida. “Devem-se aos escritos deste viajante os pressupostos teóricos sobre a arte realizada em viagem. [...] Foram suas ideias que outorgaram autonomia ao registro visual realizado pelos viajantes e deram a esse trabalho o status mais condizente com as pretensões de um artista do XIX” (DIENER; COSTA, 2008, p.77). Segundo Kury (2001), era a arte a expressão capaz de dar conta das sensações visuais que os viajantes experimentavam, muitas delas vinham acompanhadas de relatos que as complementavam, porém, sozinhos, tais relatos não alcançavam sua plenitude em transmitir tais sensações e conhecimento adquirido com as expedições. Em vista disso, os viajantes ou desenhistas e pintores que os

acompanhavam lançavam mão das ideias trabalhadas por Humboldt e por ele sistematizadas para uma melhor apreensão da natureza e das sensações que ela causava em seus expectadores. Dentre tais ideias, lançavam mão da “mais marcante abordagem humboldtiana, independentemente da qualidade artística das representações, [...] a do estudo das 'fisionomias' das paisagens” (KURY, 2001, p.866).

Como exemplo, Kury (2001) apresenta em seu texto que:

[...] certas regiões da Europa se distinguem pelas florestas de pinheiros que acompanham as montanhas. O pinheiro é uma planta social, ou seja, sempre há grande número de indivíduos da mesma espécie juntos. Já a floresta tropical se caracteriza pela combinação de plantas não sociais, isto é, uma mesma paisagem compõe-se de enorme variedade de espécies diferentes. As florestas brasileiras, onde os vegetais se confundem e se misturam uns com os outros, são frequentemente retratadas com imagens e com palavras, e se tornavam uma espécie de passagem obrigatória nas descrições de viagens a países de floresta tropical úmida (KURY, 2001, p. 866).

Sem a imagem, no caso a pintura, não seria possível transmitir em sua magnitude a natureza tropical. Consoante Kury (2001), retratar as florestas brasileiras com palavras se faria muito mais difícil do que com imagens, isto é, a associação entre literatura e pintura era de grande ajuda na transmissão do conhecimento porque somente as palavras não dariam conta de tal trabalho. Em acordo com tal afirmação, Freitas (2009, p.12) aponta que “o registro visual teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da imagem do outro, se debruçando essencialmente sobre aspectos que lhe eram exóticos e pitoresco. E no Brasil, não foi diferente.” Não obstante, Diener e Costa (2008) registram que o pensamento estético de Alexander von Humboldt auxilia os viajantes, em especial os artistas-viajantes. Os postulados de Humboldt evidenciam que:

o papel do desenhista e pintor numa viagem é muito mais relevante que o de um simples documentador. Humboldt reconhece a categoria e a autoria que estes artistas necessitam. Para ele, a valoração da obra dos artistas viajantes é muito superior que a de um objeto registro documental. Os materiais de trabalho, sejam estudos de flora, fauna ou croquis da topografia, são elementos parciais. Mas, uma vez que estes sejam submetidos à “ideia” artística, podem se transformar em uma magnífica criação no gênero da pintura de paisagem. (DIENER, COSTA, 2008, p.86)

Fazendo um breve aprofundamento nos ideais de Humboldt, no que concerne a representação da natureza pela pintura de paisagem, chegaremos a Goethe, ligação muito importante para se entender a “escolha” ou os esforços em associar a ciência e a arte. Segundo Mattos (2004, p. 153-154), “o verdadeiro conhecimento dependia de uma íntima colaboração entre arte e ciência”, pautando tal afirmação nas ligações existente entre Humboldt e Goethe. Presente na formação de Humboldt, Goethe promove em seus ideais a concepção de que existiria um papel de complementariedade entre Arte e Ciência, sendo o cientista responsável por diferenciar e o artista por sintetizar. Em outras palavras, sendo a ciência calcada no método analítico, o resultado de seus esforços seria o de reconhecer as diferenças existentes na natureza, porém, tão somente a arte poderia consumir a síntese das generalidades que estariam dispersas “e apresentá-las em um olhar essencial. Como discípulo de Goethe, Humboldt adota conscientemente uma forma literária para seus *Ansichten der Natur* à busca de uma síntese que estaria a um passo além das descrições detalhadas contidas no *Voyage*.” (MATTOS, 2004, p. 153-154)

Goethe entende a ciência como conhecimento sobre a forma. A lei, a ordem específica que rege um fenômeno na natureza, deveria, portanto, ser buscado na fisionomia do próprio fenômeno. O olhar aparece como instrumento essencial do cientista, que trabalha, [...], fazendo a operação de separar aquilo que lhe parece diferente e juntar o semelhante. Porém, como a essência do fenômeno encontra-se nele mesmo, a expressão última da ordem, ou lei natural, revelada nesse processo não poderia caber à ciência, que procede sempre de forma abstrata, mas só poderia ser exposta plenamente na arte. Essa “imagem da natureza” produzida pela arte teria ainda uma vantagem sobre a própria natureza: o fato de ser estática, expondo uma visão permanente da mesma, despida dos elementos casuais que a povoam em seu curso incessante de transformação. Eis aqui também a origem da ideia de “Quadros da Natureza” que encontramos em Humboldt (MATTOS, 2004, p.157).

Assim, o papel do artista em uma viagem científica empreendida por um naturalista teria uma grande importância: ele tornaria os estudos, *a posteriori*, possíveis de serem realizados e, deste modo, os artistas teriam no modelo humboldtiano a orientação da maneira como deveriam ser retratados os lugares que os viajantes em suas expedições percorreriam. Era a descrição das fisionomias particulares de cada lugar que permitiria fazer uma relação na qual se integrariam tais fenômenos particulares aos do cosmos. A ciência realizada pelos viajantes, bem como os registros

pelos artistas-viajantes, buscava atingir o que estava por trás dos diferentes fenômenos. Logo, a fisionomia de um lugar e da paisagem deste depende “da quantidade, da variedade e da sociabilidade das plantas e dos animais, assim como do tipo de relação que os habitantes locais estabeleceram com a natureza ao longo do tempo. É como se cada fisionomia contivesse uma parte da alma do Brasil” (KURY, 2001, p. 870).

Ainda segundo Kury (2001), a iconografia e os relatos produzidos a partir das expedições naturalistas, que buscavam descrever ao máximo os diferentes elementos que compõem cada lugar, “[...] para os naturalistas do século XIX, a ciência devia buscar descrever a totalidade de elementos que atuavam em um fenômeno local. É como se cada parte contivesse o todo. Uma fisionomia que, supunha-se, regiam a vida cósmica” (KURY, 2001, p. 870).

As representações pictóricas se encaixam perfeitamente a esta concepção de descrever a totalidade dos elementos, visto que as múltiplas sensações que envolviam os naturalistas durante sua viagem e o contato com os diferentes fenômenos poderiam e deveriam ser descritos sob a luz da ciência. “Assim, o cientista que se fez viajante escolheu não apenas ver com os próprios olhos, mas ouvir e sentir com o próprio corpo dos fenômenos lá onde acontecem” (KURY, 2001, p.870 – 878).

A viagem ultramar, naturalista, que trazia consigo diferentes profissionais em busca de retratar, descrever e apreender a natureza tropical, fazendo-a pela escrita e pela pintura, tinha como objetivo apropriar-se de diferentes recursos que pudessem suplementar o desenvolvimento do “velho mundo” e compreender as forças naturais que regiam as diferentes regiões do globo. O processo que permitiu o desenvolvimento das técnicas de pintura de paisagem, e também os pressupostos teóricos que se desenrolaram por meio de trabalhos realizados por Humboldt, fez da paisagem uma centralidade nos estudos geográficos, seja de criação de símbolos, apropriação de um lugar, construção de uma história, ou, para os estudos *a posteriori*, observações científicas realizadas durante a viagem de um naturalista.

O viajante-naturalista do século XIX parece não ter hesitado entre considerar a irreprodutibilidade de sua experiência e entre fornecer registros fiéis do que viu, ouviu e sentiu. Nesse sentido, o estilo pitoresco das representações iconográficas das paisagens e costumes dos lugares visitados poderia ser considerado um estilo científico. A ciência das viagens foi uma forma de apreensão das relações entre ambiente e seres vivos; a profusão de registros produzida pelos diversos tipos de

viajante, uma maneira de tornar a experiência da viagem reprodutível. (KURY, 2001, p. 879)

As viagens ultramar realizadas pelos naturalistas, igualmente a todos os diferentes profissionais que os acompanhavam, possibilitaram o desdobrar das concepções de paisagem e de suas representações, tanto quanto a reprodução dessas representações permitiu a circulação em grande escala do conhecimento adquirido com as viagens naturalistas. Sendo assim, as expedições feitas pelos viajantes-naturalistas permitiram o desenvolvimento das ciências e de suas realizações, além da sistematização da ciência geográfica.

2.1 De colônia ao Império: os aspectos políticos da construção de uma identidade nacional

O período histórico que se faz importante para esta pesquisa vai desde o fim do período colonial, marcado pela vinda da Família Real ao Brasil (1808), até os anos que se seguem da Independência do Brasil (1822). A importância deste período é que, exatamente nesse momento, são criadas as bases para a Independência do Brasil (1822), que se desdobraria na necessidade da construção da identidade, tornando esse recente império em uma nação. Nesse contexto, a pintura de paisagem se torna central, pois a natureza é eleita como “símbolo homogeneizante” da população que aqui se encontrava. Antes de explicitar tal relação, é importante detalhar um pouco mais do contexto em que se dá o fim do período colonial da América portuguesa.

A fuga da Família Real de Portugal para o Brasil ocorre depois da invasão de Napoleão Bonaparte, quando a ligação de Portugal com a Inglaterra – país com o qual a França disputava a hegemonia sobre a Europa – desdobrou-se em diferentes conflitos, como o bloqueio continental que Napoleão impôs aos ingleses (qualquer país do continente que não rompesse com as trocas comerciais com a Inglaterra seria invadido). No papel de príncipe regente, D. João mantinha os ingleses como principais parceiros econômicos, embora tenha tentado demonstrar, sob a vista de Napoleão, certa imparcialidade com o intuito de ganhar tempo e confundi-lo. Porém, isso não durou muito tempo e Portugal recebeu um ultimato da França, resultando na fuga de D. João e

sua corte para o Brasil, destino escolhido por ser colônia portuguesa na época.

A vinda da Família Real ao Brasil-colônia – título gradualmente perdido, pois tal ato resultou na Abertura dos Portos – permitiu a comercialização direta entre colônia e outros países, não necessitando mais passar pelo crivo da metrópole. Além disso, a instalação da corte na cidade do Rio de Janeiro, ainda em 1808, alterou o processo urbano e a vida cotidiana da população local: logo se fez necessário dar conta do grande deslocamento de pessoas que chegava ao Rio de Janeiro, embora não houvesse ainda estrutura pronta para receber a todos – o que resultou em várias medidas para contornar o problema. Tais medidas vão desde a elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal e Algarves até o status de não mais colônia, aumentando seu destaque no cenário internacional. Por fim, a Revolução do Porto, em 1820, obrigou a volta de D. João a Portugal, que deixou seu filho D. Pedro como príncipe regente do Brasil.

Para além do contexto interno (mas não menos importante), o cenário econômico internacional, sobretudo o europeu, passava pelas constantes transformações oriundas da Revolução Industrial, ou seja, o processo do capitalismo industrial – estruturado a partir da segunda metade do século XVIII – elegeu como inimigo ao seu progresso todos os tipos de monopólio, particularmente o pacto colonial, uma vez que este impediria o aumento da circulação da produção, da matéria prima, do consumo e, conseqüentemente, da obtenção de maiores lucros.

Segundo Alves Filho (2009, p.101):

Em apenas algumas décadas, a proliferação das novas relações de produção, impulsionadas pelo surgimento do sistema fabril e do trabalho assalariado, tornou inteiramente obsoleto o sistema colonial que reinou entre os Sécs. XVI e XVIII, fundado no trabalho escravo e no monopólio comercial das metrópoles sobre as colônias.

É nesse cenário que a base para a Independência do Brasil se forma e ganha força para tal acontecimento. Posteriormente, a preocupação em formar uma nação homogênea que tivesse um elo comum se tornaria a preocupação do novo Imperador. Antes de adentrar na questão da criação de uma nação, é importante destacar ainda, como também aponta Alves Filho (2009), a Independência do Brasil ocorrida pelas mãos do príncipe regente, seguida de 67 anos de Império, além de manter a unidade política e a unidade territorial que herdara – fato que difere das demais nações independentes do continente americano.

Vale lembrar que o nascente Império surgia num cenário internacional em meio aos ecos

da Revolução Francesa, além de, até certo ponto, ir contra os “princípios defendidos no Congresso de Viena quanto à questão da legitimidade do poder: de um lado, os defensores do Estado Constitucional; e de outro, os do Absolutismo Monárquico” (ALVES FILHO, 2009, p.105).

À vista disso, em 1822, ainda de acordo com os apontamentos de Alves Filho (2009), D. Pedro tornava o Brasil um Estado Soberano e, ao mesmo tempo, postava o desafio de organização. Essa nova nação havia herdado do período colonial uma vasta extensão territorial com grande parte da população residindo no litoral ou em lugares onde a presença do Estado era fraca, por isso acarretava a força do domínio oligárquico e “mandonismo local” (ALVES FILHO, 2009), da concentração fundiária, da presença de monocultura com trabalho escravo, da falta de infraestrutura e do analfabetismo em larga escala.

Cabia ao então Imperador do Brasil administrar e organizar essa nova nação, ou melhor, torná-la uma nação dentro de seu próprio império e reconhecida fora dele também. Nesse ponto – o da criação da amalgama que uniria os diferentes povos em um único sentimento e identidade nacional – José Bonifácio de Andrade e Silva (1763 – 1838) teve um papel político muito importante no novo império. Da mesma forma, a Natureza exuberante do Brasil passou a ser utilizada para a construção da identificação nacional.

Segundo Silva (2007, p.1), “o Brasil fez-se Império antes de se fazer Nação. [...] E as ideias de José Bonifácio ilustram perfeitamente esse processo”. Tendo cursado as faculdades de Leis e Filosofia em Coimbra, José Bonifácio tornou-se sócio-correspondente da Academia Real das Ciências de Lisboa, fazendo parte dos principais articuladores que tentavam sustentar a coesão imperial e a monarquia absolutista luso-brasileira, tanto na teoria quanto na prática. Durante tal período, as articulações se faziam extremamente necessárias, afinal, Portugal já não se encontrava como uma nação de grande destaque frente a outras potências europeias, o que, por sua vez, refletiria no Brasil.

Antes mesmo de sua Independência, o Brasil já se fazia presente nas reflexões lusitanas que envolviam ideias de construção de um grande império, a América portuguesa. Aliás, essas ideias remetem aos séculos XVI e XVII, porém ganham força no início do século XVIII, quando teria como fonte de inspiração a fragilidade em que Portugal se encontrava entre as demais potências europeias. Dentre tais reflexões, a de que as colônias não mais poderiam, segundo Silva (2007),

[...] ser vistas como meros “acessórios” de Portugal, passando a ser garantias de sua conservação [...], com destaque para “as do Brasil”, desde então concebido como verdadeiro esteio da monarquia, dada a exuberância de seu potencial natural. A convicção de que “sem o Brasil, Portugal é uma insignificante potência” inspirou a Coroa portuguesa a criar um modelo de exploração colonial, no qual o desenvolvimento da Metrópole passava a ser concebido de modo articulado ao da Colônia (SILVA, 2007, p. 1).

Nota-se que o Brasil ocupa uma posição central para Portugal e que José Bonifácio, percebendo isso, ocupa-se de propor políticas tanto para a Metrópole quanto para a Colônia. De acordo com Silva (2007, p. 1), José Bonifácio “defendia que ambas tinham 'interesses iguais e recíprocos', de forma que 'se a Colônia se empobrece sofre a Metrópole, e vice-versa. [...]'. É a partir da lógica imperial, portanto, que busca soluções para o florescimento da nação.”

José Bonifácio sugere, em 1797, uma atenção maior à questão do ensino, com o intuito de criar uma elite pensante não só em Portugal mas também no Brasil, permitindo que ela atuasse junto ao rei e promovesse a modernização de que o império precisava. Ao mesmo tempo em que essa modernização ocorresse, também se sustentaria o equilíbrio entre as tendências democráticas – tidas como revolucionárias (a exemplo da indesejada Revolução Francesa) – e as despóticas. Mesmo atendendo à lógica imperial, as ideias transformariam as relações metrópole-colônia e fortaleceriam o Brasil, criando estruturas que até então não eram julgadas como importante para uma colônia (SILVA, 2007).

Embora tais medidas não tenham se concretizado, devido às mudanças no cenário internacional (dentre elas a mudança da Família Real e sua Corte ao Rio de Janeiro, em 1808), a base geopolítica, tida como referência nos pensamentos de Bonifácio, também sofreu mudanças. Existia, portanto, duas questões centrais: a do desdobramento das Invasões Napoleônicas (já evidenciadas neste texto), com a fuga da Família Real e sua Corte de Portugal, mudando a condição do Brasil de colônia para Reino Unido; a da escolha da colônia americana ser o destino da Família Real, o que centra nos fatos do destaque que o Brasil ocupava entre as demais colônias e da necessidade da presença Real a fim de inibir possíveis invasões inglesas, coibindo simultaneamente as disputas da elite interna que havia se fortalecido devido à distância geográfica entre Brasil e Portugal e, claro, a distância da autoridade Real de sua colônia.

Segundo Silva (2007), o Brasil era pensado com a visão voltada aos grandes destinos a

que ele se reservava, por isso, a elite, vista por Bonifácio como uma composição de homens que se preocupavam mais com a liberdade individual do que a pública ou a política, deveria ser controlada, organizada e reestruturada. Sendo assim, a “principal questão a solucionar relacionava-se à situação do índio e do negro, que impedia a constituição de uma Nação homogênea e igualmente feliz” (SILVA, 2007, p.1).

Com isso, os índios deveriam ser civilizados, uma das propostas era o estímulo do casamento com mulatos ou portugueses, resultando na domesticação dos indígenas ao mesmo tempo em que seriam integrados como um ente econômico da sociedade. Havia também a escravidão, possível ameaça a todo o sistema que, devido ao grande número de negros escravizados, tornava arriscado acontecimentos semelhantes aos do Haiti, onde uma revolta deu fim ao sistema colonial. Logo, se fazia necessário tornar os escravos parte da sociedade, não só como um objeto, mas abrandando as penas e aprimorando seus usos e costumes. “A escravidão fundava um problema político ainda mais amplo, representando uma ameaça à própria preservação da porção americana do Império. Era preciso eliminar a condição degradada dos negros, os quais, como escravos, transformavam-se em entes vis e corrompidos” (SILVA, 2007, p.2).

Houve dois momentos importantes a se somar em uma continuidade só interrompida com a dissolução da Assembleia Constituinte e a deportação de Bonifácio, em 1823. Primeiro, em 1821, a formulação das bases da Carta Constitucional elaborada pela corte de Lisboa, que projetava em 1822 uma coesão, colocando a Metrópole e a Colônia em paridade de direitos. Segundo, de acordo com Silva (2007), a partir da Independência, José Bonifácio daria continuidade aos encaminhamentos e às propostas de reforma – porém não mais como então ministro do Reino e Estrangeiros.

Entretanto, permanecia o dilema da escravidão, que afetava tanto a política interna quanto a externa. Além de se contrapor à imperativa criação de uma identidade nacional, a existência da escravidão chocava-se com as bases de um “Império Constitucional”: economia de livre mercado, desenvolvimento industrial e agrícola, construção do cidadão civilizado e, finalmente, o reconhecimento externo da nação soberana (condicionado à pressão inglesa pela abolição do tráfico) (SILVA, 2007, p.3).

O problema da escravidão só seria resolvido parcialmente em 1888, com a Lei Áurea, apesar de nenhuma medida buscar resgatar e corrigir a condição degradante a que foram

submetidos por séculos os negros. Os projetos idealizados por Bonifácio nunca chegaram a se concretizar, embora altamente modernos para o período, já que se apoiavam na miscigenação como base para coesão da identidade nacional – assim, a elite que se formaria no Brasil não permitiu a continuidade de tais ideias. Ainda que não se concretizando, é muito importante entender todo esse período e suas imbricações para a formação do Brasil como nação. A preocupação em fazer deste Império uma Nação era necessária e se desdobrou em vários episódios, como a importância dada à natureza, que teria na representação da paisagem a fortificação dos símbolos, buscando fazer dos diferentes povos aqui presentes uma nação homogênea a partir de um elemento em comum.

2.2 A participação da natureza na construção de uma identidade nacional

Como a natureza poderia contribuir para a construção de uma identidade que uniria diferentes povos, com diferentes histórias e papéis sociais herdados na colonização, e constituiria uma única nação? Para introduzir o breve debate sobre o papel da Natureza, que dará suporte à discussão da representação da paisagem tropical e sua importância, começaremos com os escritos de Prado (1999), que apontam o seguinte:

A natureza, na história das sociedades, sempre despertou interesse, exerceu fascínio e provocou medo por seu incontrolável poder sobre a vida humana. Cientista, pintor ou poeta, todos se debruçavam sobre ela para buscar entender suas leis, tentar controlar suas ações ou encontrar nela conforto ou inspiração. No século XIX, os cientistas desejavam observá-la, medi-la, descrevê-la, classificá-la e rotulá-la. Já os artistas românticos viam-na atravessada por qualidades e defeitos semelhantes aos dos seres humanos e nela projetavam sentimentos, despertando admiração ou temor. O primeiro utilizava a linguagem supostamente objetiva e fria da ciência, o segundo fazia descrições que carregavam nas cores e tintas e que respiravam emoções (PRADO, 1999, p.179-180).

Mesmo antes do século XIX, a natureza já ocupava um lugar de destaque no imaginário do homem europeu. No século XIX, estágio posterior ao da criação de seres míticos, a concepção

de natureza estava centrada no contato feito pelos viajantes e seus relatos, tanto literários quanto pictóricos, realizados após as navegações. Não se pretende dizer que um é superior ao outro, apenas localizar no tempo o pensamento referido, expandido após as navegações e rumo ao pensamento científico dos viajantes dos séculos XVIII e XIX que chegaram ao Brasil. Segundo Moreira (2010, p.24), quanto aos estudos científicos da natureza, iniciados no século XVII, “os naturalistas da Europa passam a dar aos estudos da natureza a partir da flora e da fauna e que marca a fase de entrada do conhecimento científico que vai dar na visão mais sistemática do século XVIII cujo ponto de referência é o sistema de classificação de Carl Lineu (1707-1788)”. Para mais, a natureza em relação ao outro e seus hábitos, ou seja, o meio em que vivia já despertava o interesse dos europeus, “o homem e a natureza desconhecidos são o objeto em todos eles da curiosidade comparativa. O bom selvagem, mas pagão, e o pecador, mas cristão, se defrontam numa curiosa prática de identidade-diferença em face da tarefa de compreensão e assimilação do outro” (MOREIRA, 2010, p. 20).

Politicamente, também já se havia percebido a importância da Natureza, mesmo no século que antecede a Independência brasileira, quando Portugal passa por reformas educacionais e incentiva o pensamento científico, ambos desencadeados pela reforma pombalina. A natureza ganha destaque sendo tomada como base e justificativa da coesão imperial, além de base para o desenvolvimento econômico que buscava promover uma nova concepção de Império, bem como uma nova relação de exploração e de crescimento econômico entre Brasil e Portugal. Pode-se notar que a “Natureza brasileira” sempre foi alvo de destaque entre os europeus e, após a Independência, além do caráter econômico, assumiu ainda o papel de aglutinadora do sentimento nacional.

O declínio econômico e político de Portugal no cenário internacional frente aos demais países europeus incentivou novas políticas reformistas, com intuito de promover um novo modelo de exploração colonial. Já no final do século XVIII, ou seja, muito tempo antes da Independência brasileira, uma das centralidades era pautada na

[...] *natureza* como base e justificativa da *coesão imperial* e do *impulso econômico*, é este o momento que marca nova concepção do Império pautada na percepção da singularidade do até então genérico Brasil, '(re)inventado', portanto, no bojo de uma determinada cultura científica do final do Setecentos (SILVA, 2012, p.241-241).

O pensamento científico que começa a (re)significar a posição brasileira, devido à sua natureza tropical, era pautado no conhecimento produzido pelos inúmeros viajantes naturalistas que passaram pela América, em especial pelo Brasil-colônia, além dos relatos dos jesuítas e dos administradores coloniais. Para Silva (2012), os relatos dos viajantes naturalistas, destacavam o Brasil como uma peça central na regeneração econômica do Reino, concebendo um novo modelo de exploração colonial que incluía tanto o desenvolvimento industrial (também da colônia) quanto as reformas em sua agricultura. Mattos (2005) também destaca a centralidade que o Brasil passava a ocupar nas ideias de reformulação das relações entre a Metrópole e a Colônia, bem como a importância que se daria à Natureza nessa reforma. Mattos (2005, p.12) destaca que, para Portugal, devido à posição estratégica e à riqueza natural do Brasil, este deveria formar um único corpo político com a Metrópole – de fato, a Metrópole passava a conceber a posição estratégica do Brasil.

Embora vista como recurso nos apontamentos acima, após a Independência, a Natureza é também (re)significada para ocupar uma posição de ainda mais destaque. Se já se fazia presente entre os pensadores do século XVIII, no século XIX foi atribuída maior importância a ela, pois passou a ser considerada peça fundamental “na constituição das características particulares e nacionais de um território, de um povo e de sua história” (MÄDER, 2008, p. 263).

Pode-se entender a Natureza como portadora desses sentidos, tanto que, segundo Prado (1999), ela é um objeto que proporciona representações carregadas de visão de mundo que, por sua vez, contribuem para a elaboração de imagens e ideias presentes em diferentes discursos, bem como na construção da identidade seja de um território, seja de uma nação. À vista disso, “a natureza apresenta-se como uma tela em branco sobre a qual se constroem discursos científicos ou se desenham imagens e símbolos” (PRADO, 1999, p.180).

A Natureza, como peça fundamental na formação de uma nação, ganhou ressonância na elite logo após a independência, por estar apoiada na legitimação dada ao imenso território herdado e “[...] na antiga e constante referência à pujança da natureza [...], presentes desde muito tempo nas narrativas de cronistas, viajantes, missionários e naturalistas sobre o Novo Mundo, agora lidas através das lentes da tradição romântica como importantes instrumentos de afirmação nacional” (MÄDER, 2008, p.263).

Havia a necessidade de unir os diferentes povos que aqui se encontravam, a fim de tornar-se uma única nação. Mas não havia interesse por parte da elite em considerar a história dos

nativos, muito menos dos negros trazidos como escravos. Por isso, ocorreu a exaltação da natureza que passou a substituir a história como amalgama da criação da identidade de um povo. A história que se negava do período colonial e escravista era tida como atraso e se colocava como o oposto do ideal de progresso e das luzes da época. Também negava-se o passado mais remoto, o dos indígenas, “inconciliáveis com as novas ideias de humanismo, tolerância e liberdade civil” (MÄDER, 2008, p.263).

Por isso, vão vangloriar-se e buscar legitimidade não em uma herança histórica ou em uma antiguidade mítica, mas no vigor fecundo da natureza circundante, vigorosa, exuberante que parecia prometer generosamente, ou mesmo garantir um desenvolvimento futuro ilimitado (MÄDER, 2008, p.263).

A natureza tropical, tida como algo particular do território sul-americano e representada com ares exóticos, torna-se um símbolo perfeito para uma base histórica de um lugar que suplementaria a história de um povo e, conseqüentemente, torna-se base para a construção de uma nação ligada por um elo comum, a natureza, apresentada como um quadro em branco a ser preenchido com os ideais almejados pela elite brasileira – quadro que, no entanto, mesmo “em branco”, é diferente dos demais, pois já carregava certo simbolismo em suas representações e ideias feitas pelos viajantes e outros desbravadores que percorreram as matas tropicais e emitiram seus relatos e quadros para suprir a curiosidade europeia sobre o mundo do lado de cá (PRADO, 1999).

Para Mäder (2008, p.264),

No caso dos Novos Estados nacionais latino-americanos, recém-libertados da sua condição colonial, a natureza identificava-se ao território que era definido para servir *a priori* como lócus para o escopo da 'nação imaginada' e como o espaço privilegiado e singular para a concretização da soberania política desses Estados.

Com a Independência, a elite busca na Natureza sua base mais sólida para a criação de uma “nação imaginada”. A Natureza, que já carregava consigo a visão de ser exótica – o que lhe conferiria um caráter singular e expressava a particularidade de tal território – era também portadora do futuro, vista como uma fonte de recursos que projetaria a prosperidade do Império. Como possibilidade de coesão imperial entre Brasil e Portugal no período colonial, a independência poderia servir também aos propósitos do Brasil como coesão interna do Império

recém-nascido.

A criação da nação exigia um laço entre o povo e o território, pois, segundo Barbato (2008), os intelectuais brasileiros buscavam construir a identidade nacional como uma forma de promover os laços que uniriam os brasileiros, ou seja, os símbolos que representariam o país deveriam promover o orgulho entre seu povo, gerando confiança entre os brasileiros no país e no futuro de todos.

Nesse contexto, a natureza torna-se objeto de destaque, já que, é tomada como um desses símbolos do orgulho nacional. Pela sua exuberância, diversidade, riqueza e generosidade, esse elemento aparece como um dos elos de ligação entre os brasileiros, já que, todos, independente do ponto extenso e heterogêneo território nacional em que se encontravam, podiam compartilhar de sua imagem (BARBATO, 2008, p.4).

A Natureza, seria capaz de atender essas necessidades, visto que ligaria os diferentes povos que aqui habitavam e substituindo, até certo ponto, a história que cada um carregava, passando, assim, a ter um elemento de união entre todos e, ao mesmo tempo, conectando-os ao território brasileiro, fazendo surgir, com isso, uma nação brasileira.

Esse Brasil independente deveria ser retratado de uma maneira que proporcionasse orgulho ao seu povo. Uma história original e ufanista deveria ser produzida, os limites geográficos do país deveriam ser demarcados, pois o Brasil precisava de meios que interligassem suas várias províncias, dispersas por um território gigantesco e ligadas por laços ainda não suficientemente fortes (BARBATO, 2008, p.1).

As expedições científicas, bem como a representação da paisagem, dariam suporte a todos esses ideais, posto que tais representações carregam consigo as visões de mundo e evidenciam a Natureza, transformando-a em símbolos permanentes do imaginário e reafirmando a tropicalidade como elemento símbolo dos trópicos.

Nesse contexto, surge da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, fruto de um conjunto de esforços que corroboraram com o fortalecimento da pintura de paisagem tropical, com a ideia de criar uma nação calcada no símbolo de sua natureza e também com o reconhecimento artístico de Rugendas no Brasil.

Falar da Academia Imperial de Belas Artes é também falar da missão artística francesa no Brasil, a exemplo da ilustre família Taunay, em especial Félix-Émile Taunay (1795 – 1881). A Academia Imperial teve, entre os anos de 1824 e 1851, seu período de criação e consolidação,

sendo estritamente ligada à vida de Félix-Émile, o qual fez dela seu projeto de vida.

Segundo Luiz Marques (2009, p.15), que aponta no prefácio do livro *Paisagem e Academia*, escrito por Elaine Dias (2009), a construção da academia confluiu em uma referência comum, um “mecanismo de objetivo de mediação institucional entre subjetividades e interesses pessoais ou de grupos de pressão”. Além disso, tinha a função de memória que se daria durante toda essa construção e “criação do espaço simbólico comum”, como afirma ainda Luiz Marques. Tal criação passaria a ser uma “experiência sociopolítica compartilhada” (MARQUES, 2009, p.15) e uma história unificadora dos diferentes povos aqui existentes. Faz-se importante destacar também o papel da geografia nessa criação e sua relação com a pintura, pois

[...] enquanto na Europa a história criara a geografia, aqui a geografia cria a história. Com efeito, para a população do 'Brasil', assaz alheia aos emblemas de um Estado que acabara de se nomear tal, muito mais real ou verossímil que a história é a geografia, que se lhe impõe cotidianamente aos sentidos. Uma terceira inversão está imediatamente implicada na segunda: enquanto na Europa das Academias, o gênero mais elevado era o da pintura de história, deste lado do Atlântico, esse lugar será ocupado pela pintura de paisagem, gênero relativamente baixo na hierarquia europeia. Devem-se atribuir aos elementos e à extensão da natureza densidades simbólicas e significados coletivos que os europeus reservavam prevalentemente ao tempo, vale dizer, aos eventos gloriosos do passado e/ou aos mitos de origem. Caberá à pintura de paisagem dar uma fisionomia ao mito de fundação de um território que será tanto mais 'brasileiro' quanto mais permanecer intocado pelo elemento humano, quanto menos maculado for, justamente, por brasileiros (MARQUES, 2009, p.15).

Pode-se assumir que a construção da nação brasileira pós-independência está ligada à natureza (supracitada), a pintura de paisagem aqui assume um posto de maior importância a ela dada na Europa. Não se consideravam as pessoas que aqui viviam como um povo único e homogêneo, mas sim um agrupamento de diferentes etnias cujas histórias não interessavam à elite como parte da nação, ou melhor, como símbolos dela. Ao desprezar os povos que aqui viviam, desprezava-se também a cultura que eles carregavam, haja vista os negros trazidos para cá como escravos – embora sua cultura seja percebida claramente até os dias atuais, durante aquele período não se quis enxergar. Os nativos da terra, além de massacrados, tiveram sua história e cultura apagadas ao máximo. Aos olhos da elite, não se tinha uma história a ser contada, ao menos não comum a todos. Nesse ponto, a natureza ganhou um importante papel de destaque, tornando-se símbolo do recém independente território brasileiro. Tal como a natureza,

concomitantemente, a Geografia assumiu papel central no contexto brasileiro, conforme destacado no texto de Dias (2009): à vista da elite que se encontrava no Brasil, não havia história; nem para os povos que aqui viviam, nada os unia, sequer um passado em comum, já que a colonização provocou um desarranjo em toda a “estrutura” aqui presente. Busca-se, então, na Geografia os elementos a serem usados como símbolos de uma nação unificada e encontra-se, nos estudos geográficos da natureza, fonte para tais símbolos, evidentemente na associação da Arte com a Geografia, forma de representar a Natureza com os estudos que acercavam e produziam elementos para tornar as representações próximas do que era tido como real. Vale lembrar que a ciência era um elo entre uma nação e a modernidade – ser moderno era ter apressado e promover o desenvolvimento da ciência. Isso ocorria no Brasil, ou ao menos tentava ser promovido, seja por pessoas prestando serviços à Coroa ou por estrangeiros que, de algum modo, proporcionavam ao Império o conhecimento científico sobre o seu território.

No tocante à Academia Real de Belas Artes, nasceu em Humboldt, um dos membros do Instituto de França, em 1815, o desejo de criar tal academia no Rio de Janeiro.

Humboldt pode ter sido aquele a colocar Le Breton em contato com os ministros portugueses e, sobretudo, Francisco José Maria de Brito, que inicia a correspondência com ele ainda em Paris, em 1815, dando origem aos projetos brasileiros. [...] Le Breton se apoia nos escritos de Humboldt para a elaboração de seu plano de ensino, já em 1816, no Brasil (DIAS, 2009, p.38).

Porém, em 1816, com a morte de Le Breton, Nicolas-Antonie Taunay passa a ser o diretor da instituição que daria origem, em 1820, a Academia Real de Belas Artes. Depois de diversas mudanças no cenário político e nos interesses da elite brasileira, transformações iniciadas em 1831 deram origem a um longo período centrado no desenvolvimento do ensino artístico que, por sua vez, resultaram na designação, em 1834, de Félix-Émile Taunay como diretor da Academia – este já ocupava desde 1824 a cadeira de professor de pintura de paisagem. A nomeação “marca o início de um longo processo de implantação de medidas relativas ao ensino artístico. Esse processo será fundamental à consolidação da instituição como órgão público e produtivo na segunda metade do século XIX” (DIAS, 2009, p.73).

Inúmeras modificações ocorreram durante o período de criação e consolidação da Academia, por exemplo, a instalação de um “sistema” de premiação (que incluía viagens à Itália para aperfeiçoamento das técnicas de pintura), exposição geral aberta a toda a sociedade (com o

intuito de criar e estimular o gosto pelas artes), as transformações no sistema de ensino ligadas a ascensão dos movimentos dos romantismos francês, alemão e inglês. “O caso brasileiro encontra-se cronologicamente no início desse período e retorna ao começo do século XIX francês, momento em que o neoclassicismo se consolida na classe de belas-artes, cujo modelos se arrastariam por toda a primeira metade daquele século” (DIAS, 2009, p.79).

Referente à pintura de paisagem, o fato histórico preponderante aconteceu com a subida de D. Pedro II ao poder, permitindo à cultura brasileira se fortalecer através do nascente nacionalismo. Nesse contexto, as modificações brevemente citadas permitiram o “[...] desenvolvimento de uma cultura baseada em uma corrente específica do romantismo, centrada na figura do artista Manuel de Araújo Porto-Alegre [...]” (DIAS, 2009, p.80).

Cabe explicitar mais claramente as relações entre o papel da Academia Imperial de Belas Artes e a pintura de paisagem, tal qual sua contribuição a este trabalho. Parece evidente o que uma Academia de Belas Artes pode contribuir para a pintura, porém se faz necessário que alguns pontos sejam mais detalhados para que se possa compreender com mais profunda clareza as contribuições para a pintura de paisagem tropical brasileira e sua relação com a Geografia.

Dentre as contribuições da Academia e de Félix-Émile em sua direção, podemos ressaltar a importância que ele atribui ao trabalho de ensino das artes e do artista (já formado) com a representação da natureza. Félix-Émile acreditava que era preciso estabelecer uma relação com a natureza e a obra: a obra seria uma imitação da natureza e buscaria a construção de uma beleza ideal através da criação artística. Para tal, os estudos calcados nos ensinamentos dos gregos permitiram a apreensão do método natural que os antigos usavam para construir a beleza ideal. Era necessário observar a natureza, no caso dos gregos antigos, o modelo nu é que conduziria o estudo sistemático, ou seja, “a 'harmonia das linhas' conduziria o artista à sua perfeição. Nesse sentido, torna-se fundamental situarmos Félix-Émile Taunay no universo de teorias neoclássicas formadas na segunda metade do século XVIII, as quais redefiniram os rumos da arte francesa e europeia dentro e fora das Academias de Arte” (DIAS, 2009, p.81).

As palavras de Félix-Émile em seus discursos compõem o cenário clássico em que a Academia deve se inserir, no qual o princípio de “imitação da natureza” é primordial. Nesse sentido, reconhecemos as teorias humanistas do Renascimento no que diz respeito a *mimesis* ou, aproximando-nos do século vivido por Félix-Émile e de sua formação francesa, às reformulações teóricas acerca da Antiguidade Clássica, sobretudo através da teoria neoclássica de Johann

Winckelmann em seus escritos sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura (1755), assim como sua história da arte da Antiguidade (1764) (DIAS, 2009, p.82).

Portanto, reforçando o fato, não se tratava de copiar as estátuas gregas, mas sim imitar a natureza sob a luz das ideias gregas, conduzida pela ideia de *mimesis*. Os ideais estabelecidos por Winckelmann estavam sendo convertidos na imitação da natureza dos gregos, afinal, as cópias eram vistas como as condutoras dos artistas ao propósito da *mimesis* e “ao artista caberia encontrar, por meio das obras gregas, o verdadeiro sentimento do belo, seus ideais, sua natureza e a perfeição grega, apropriando-se desses elementos e incorporando-os à arte de seu tempo” (DIAS, 2009, p.84).

Além da preocupação em estabelecer um ensino bem estruturado das artes, Félix-Émile também preocupou-se em estimular o surgimento de coleções privadas e a formação do gosto por tais obras. Foram criadas, então, as exposições que se desdobraram em exposição geral aberta ao público, funcionando como divulgação dos trabalhos realizados pelos alunos. Como se pode notar, existia já um esforço em se criar uma cultura de exposições, coleções particulares e da Academia, o que contribuiu para o sucesso de Rugendas (base para ampliar o conhecimento sobre sua obra).

As exposições que ocorriam anualmente desde 1829, a partir da década de 1840, após a autorização do governo, tornaram-se exposições gerais, deixando de ter um caráter restrito aos integrantes da Academia. Passou-se ainda a permitir, de acordo com Dias (2009), a participação de qualquer artista presente no Rio de Janeiro cujas obras fossem aprovadas por um júri composto por professores da instituição. Além dessa medida, Félix-Émile tinha a preocupação em apurar as coleções particulares, dando importância e destaque à identificação de sua origem e aos nomes dos proprietários. Com a exaltação dos empréstimos e a doação de obras, o objetivo buscado era “a formação do gosto na sociedade brasileira e o incentivo à formação de outras coleções com possíveis compras de obras da própria exposição” (DIAS, 2009, p.163).

Após sucessivas exposições, algumas com sucesso de crítica, outras nem tanto, as exposições passam a ser permanentes e, em especial, o destaque dado a algumas representações foi reforçado pelas críticas que exaltavam os quadros que possuem um caráter nacionalista e os temas históricos pós-independência. Tais críticas e obras realizadas com essas temáticas estavam em consonância com o “contexto político com a coroação de D. Pedro II, a pintura de história e o

caráter patriótico despertado por ela encaixava-se perfeitamente na cultura nacionalista que se fortalecia nesse período. A imagem do novo Império estava sendo construída, recuperando as raízes históricas do Brasil” (DIAS, 2009, p.167).

Na Exposição Geral de 1845, “[...] sobressaíram-se, [...] os trabalhos de Johann Moritz Rugendas, com telas referentes à natureza e aos costumes americanos, elogiados pela graça e pela harmonia dos grupos humanos ali representados” (DIAS, 2009, p.177). Junto à exposição, Rugendas foi acolhido pela família Real que lhe encomendou muitos retratos, além de sua obra apresentar um grande conjunto da sociedade e da paisagem americana do século XIX, realizadas a partir de sua vivência no “Novo Mundo”.

O contexto brasileiro contribuiu para o fortalecimento da pintura de paisagem, além do estágio de desenvolvimento em que ela se encontrava no período estudado, caindo como uma luva para transpor os valores e as marcas de um símbolo que iria compor a identidade de uma nação nas representações da paisagem tropical. Isso vai desde a criação de uma possível unificação dos povos que aqui existiam até os esforços para a consolidação da Academia Imperial de Belas Artes, a associação feita entre os símbolos a serem criados e fortalecidos, a moral estabelecida através das artes e a realização da elite através das obras pictóricas (quando se cria uma história de glória e harmonia que agradava a coroa brasileira). Calcado nesses aspectos, este estudo busca resgatar o surgimento da paisagem e sua conexão com a Geografia, pois é nesta relação entre os diferentes saberes que surge para o conhecimento geográfico a paisagem tropical como síntese e instrumento de estudo do espaço, seja ele natural ou cultural. De qualquer forma, ambos proporcionam aos estudos de história do pensamento geográfico um aprofundamento da compreensão da cosmovisão que se estabeleceu por meio das pinturas – neste sentido as obras realizadas por Rugendas serão aqui destacadas.

3. Algumas considerações sobre a paisagem

Paisagem pode ser entendida como tudo que a visão alcança e por ela é delimitada, ou seja, temos os limites estabelecido pela visão, como o alcance e os limites laterais. Portanto, duplamente subjetiva, por ser algo inerente a cada ser com a possibilidade de enxergar, a visão aqui fica restrita aos que possuem todo o sistema biológico que permite ao cérebro codificar essa “ação ótica”, assim como essa possibilidade é diferente dentre os seres que possuem esse sentido presente. Neste último caso, os míopes, os hipermetropes etc têm sua capacidade de enxergar diferente dos demais, bem como os que utilizam óculos também possui limites diferentes dos que não utilizam.

Entretanto, a Paisagem, ao se referir ao fato de ser algo que a visão alcança e por ela é delimitada, só ocorre a partir dos processos de codificação que o indivíduo realiza. Assim, somente se realiza quando a paisagem e os elementos vistos produzem algum significado ao sujeito. Isso faz dela diferente para cada ser – bem como, cada vez que lançar um olhar, mais atento e curioso, treinado, apurado ou remetido a determinados estudos prévios ou posteriores, decodificaremos outros elementos da mesma paisagem. Sendo assim, esta mesma paisagem terá sentidos diferentes cada vez que for feito tal exercício (podendo esses sentidos serem ampliados ou até mesmo mudados). Mas o que é delimitado pela visão? Não definir o que se vê, pode incluir qualquer coisa como paisagem. Então, quais os elementos que fazem parte dela?

A paisagem, nascente das artes pictóricas, e destaca nos desenhos, nas gravuras, nas pinturas a serem vistos. E quais seriam esses elementos? Num primeiro momento, são os ligados ao meio natural, como árvores, matas, lagos, rios, mares, geleiras, flores, animais (fauna e flora) – ainda não alterado pelo homem. Num segundo momento, começam as representações das alterações humanas sobre a superfície terrestre, muitas vezes em associação com a paisagem natural ou com os elementos que a compõem – temos a vida se realizando ainda no meio rural. Só depois nasce a paisagem urbana, quando entramos em um outro estágio. Como o propósito deste trabalho é estudar a origem da paisagem, ficaremos centrados na questão da origem e não de seus desdobramentos específicos.

Busca-se, neste ponto, estruturar diferentes pontos trabalhados por alguns autores na atualidade, ou seja, autores selecionados que abordam o debate sobre o entendimento do conceito de Paisagem na última década. O intuito é estabelecer conexões entre a pesquisa realizada

durante este trabalho (história do pensamento geográfico) com o desdobramento da ideia de paisagem.

A ideia de paisagem, com o desenrolar do tempo, se conecta à Geografia, dando origem a um conceito importantíssimo para sua constituição enquanto ciência e disciplina. Porém, apensar de se desdobrar em diferentes aspectos, incluindo diferentes campos do saber, uma vez que a paisagem não é exclusiva da Geografia, vai sendo deixada de lado na geografia por questões mais ideológicas do que por perda de tenacidade e robustez. De acordo com Roza (2010),

[...] tal vez el concepto de *paisaje* no se había de alguna manera 'independizado' de la geografía, pues este era abordado por distintas disciplinas, y más aún, se habían creado campos del conocimiento enfocados exclusivamente en su estudio (ecología del paisaje). Así mismo comentó que a geografía hace mucho tiempo había dejado de considerar el paisaje como uno de sus objetos de estudio privilegiados, orientando su trabajo analítico en múltiples direcciones (ROZO, 2010, p.78).

Entretanto, afirma Castro (2004) que o debate sobre a paisagem volta ao cenário geográfico com a emergência da Nova Geografia Cultural – a tal conceito se incorporam as noções de percepção, representação, imaginação e simbolismo. Isso permite que o debate sobre a paisagem seja feito à luz dos preceitos da modernidade (ou, como alguns preferem, da pós-modernidade).

As noções de percepção, representação, imaginação e simbolismo, para chegar nos estudos da paisagem na Geografia, teve que percorrer um longo caminho. Se pensarmos só no século XX, como exemplo, teremos

[...] una serie de morfologías físicas y culturales, cuya conjugación conforma la fisionomía de un área geográfica o región (perspectiva propia de la primera mitad del siglo XX), el concepto de paisaje ha recorrido un camino de altibajos para llegar, a finales de dicha centuria, a ser considerado como una imagen cultural o una representación discursiva en el contexto de los debates sobre la posmodernidad en geografía (ROZO, 2010, p.78).

Já Domingues (2001, p.55), aponta também “que esta súbita procura social da Paisagem, nos abre novo campo de reflexão e de investigação, hoje, como outrora, enriquecido pela

pluralidade que o conceito contém”.

Partindo de uma concepção sobre epistemologia, Castro (2004, p.1), em sua dissertação de mestrado intitulada *Significados do conceito de paisagem*, vai entendê-la (a epistemologia) como um estudo das ciências que busca observar, descrever, analisar a estrutura dos conceitos, bem como seus métodos, princípios e hipóteses, levando em conta seu desenrolar na história.

A partir desta compreensão, trabalha o conceito de paisagem e vai inicialmente entendê-lo da seguinte forma:

O termo paisagem é extremamente polissêmico, as acepções disciplinares a ele relacionadas são tão vagas quanto variadas. Para a geografia a paisagem é um conceito-chave, ou seja, um conceito capaz de fornecer unidade e identidade à geografia num contexto de afirmação da disciplina (CASTRO, 2003, p.2).

Ainda segundo Castro (2004), apoiado em Holver (1999, p.151), seguindo os passos de Humboldt, a geografia se estabelece como uma disciplina, com reflexão conceitual própria, assim como um objeto de estudo, graças ao desenvolvimento da ideia de paisagem em conceito geográfico. Castro (2004, p.2) divide a paisagem em duas fases, sendo a primeira no início do século XX, com a escola francesa “[...] na qual a paisagem era capaz de fornecer boa carga de informação sobre a organização social nela compreendida [...]”.

Segundo Baker (1988), geografia da primeira metade do século XX (geografia histórica tradicional) tem a paisagem como centro de suas análises, “pois busca dar conta das mudanças materiais ocorridas principalmente na vegetação, as quais são derivadas do uso humano do meio físico” (COSGROVE 2002, apud ROZO, 2010, p.78).

Por sua vez, à tal geografia interessava estudar os processos espaço-temporais abordados de forma empírica, além de ter um carácter fortemente entrelaçado com a geografia física, como a climatologia, geomorfologia, biogeografia, entre outras, “[...] haciendo énfasis en paisajes de tipo rural, propios de sociedades no industriales o precapitalista, y dejando de lado los temas urbanos y de desigualdad espacial derivados de la emergencia del capitalismo [...]” (VAN AUSSDAL, 2006 apud ROZO, 2010, p.78-79).

A geografia histórica, devido às características nas quais foi forjada, centrava-se na análise espaço-temporal de uma sociedade pré-capitalista. Com a emergência da urbanização, em

especial quando esse processo se deflagra nos países pobres, em vez de tentar um esforço de trazer a ideia de paisagem para estudar o processo espacial urbano capitalista, acaba descartando-o em favor de outras análises. Mas se esses outros conceitos ou categorias de análise surgiram independentemente da “paisagem”, por qual motivo se fez necessário firmar tais categorias em detrimento dela? O espaço geográfico não teria passado a ser percebido, ou estudado, somente após o advento da paisagem? Ao descrever a paisagem, assim como tudo o que a compunha, e tentar correlacioná-la com o possível uso, ou seja, apropriar-se dela, foi possível compreender que existia um espaço natural e passível das transformações humanas, assim como só foi possível o mundo ocidental desenvolver a ideia de preservação do meio ambiente após ver a destruição que as duas grandes guerras causaram na paisagem europeia.

Já a “segunda” fase, destacada por Castro (2014), está localizada a partir de meados do século XX, “[...] com o desenvolvimento dos transportes e meios de comunicação, da circulação de mercadorias e capitais [...]”, o que fez com que a paisagem perdesse seu caráter local e passasse a refletir a simbologia mundializada.

Porém, ele desconsidera, quando trata das fases do entendimento de paisagem na Geografia, o que se poderia chamar de “fase inicial” da paisagem, quando ela faz a passagem das artes pictóricas para os estudos geográficos realizados pelo barão de Humboldt, além de considerar apenas a modificação da mundialização da economia na paisagem local, esquecendo a “reação” dos agentes locais, responsáveis diretamente relação e produção de tal paisagem. Não se trata de um processo universalizante (a mundialização da economia), pois a relação estabelecida entre os agentes locais, a paisagem e a economia mundial se manifesta de formas diferentes, mesmo que possamos encontrar alguns elementos universais da economia em tais localidades.

A paisagem, além de um conceito polissêmico e de estar ligada à visão, também perpassa pela compreensão dessa imagem, ou melhor, da codificação desta pelo sujeito. Portanto, o sujeito não se resume em ver a paisagem, mas também em codificá-la. Nesse aspecto, Castro (2004) afirma:

Sendo a paisagem o que se vê, supõe-se necessariamente a dimensão real do concreto, o que se mostra, e a representação do sujeito, que codifica a observação. A paisagem resultado desta observação é fruto de um processo cognitivo, mediado pelas representações do imaginário social, pleno de valores simbólicos. A paisagem apresenta-se assim de maneira dual, sendo ao mesmo tempo real e representação (CASTRO, 2004, p.3).

Essa abrangência da paisagem visual, representativa, simbólica, real e imaginária traz à tona a complexidade que a paisagem possui desde sua origem na ciência geográfica. Os geógrafos, por muito tempo, foram os que mais debateram sobre tal conceito, embora não sejam os únicos. Com o tempo, isso foi deixado de lado e, mesmo com o crescente debate, ainda há muito o que desvendar e entender sobre a paisagem, assim como sua ideia original. Podemos destacar que, em sua origem, a representação da paisagem era feita estudando cada elemento que a compunha separadamente. Estudava-se cada espécie vegetal, desde sua composição até a cor que possuía de acordo com a posição latitudinal e longitudinal ocupada no globo, a composição atmosférica, o solo, o relevo, as rochas, os animais – claro que isso tudo guardadas as proporções que a tecnologia e o conhecimento daquele período permitiam. Mas a representação era feita em conjunto, o estudo individual de cada elemento tinha o intuito de representar a combinação entre eles, como era possível compor aquela cena de uma maneira que imitava a própria natureza e sua composição.

É claro que a ideia não era apenas imitar, mas compreender, apreender, possuir simbolicamente, num primeiro momento, desvendar e, também, organizar de maneira a tornar o ambiente natural algo aprazível à existência humana.

Trabalhando a ideia de Menezes (2002), Castro (2004) aponta que não deve se polarizar os enfoques entre realistas ou idealista, devemos descartar essa polarização. Os realistas compreendem a paisagem “pautados na materialidade e objetividade morfológica da paisagem em seu modo dado ou marcado pela ação humana”. Já os idealistas pensam “a paisagem como uma projeção do observador”. À vista disso, propõe-se que a paisagem não seja pensada em duas faces, uma mental e outra material, mas sim admiti-la como um dado perceptível, ou seja, um fragmento do mundo sensível, porém não sem uma personalidade concedida por uma consciência.

Em um primeiro momento, creu-se que o autor proporia um resgate da concepção humboldtiana de paisagem ao mencionar que “não devemos pensar em duas faces do mesmo fenômeno”, porém, na continuidade da frase, ele usa o termo “um fragmento do mundo”. Parece mais que a concepção humboldtiana de paisagem está ligada às noções muito mais profundas que de um fragmento do mundo. Parece que pela interação entre as esferas orgânicas, não orgânicas e antrópicas faz emergir a paisagem que nos permite visualizar o mundo contido naquela porção da superfície terrestre.

Para trabalhar a concepção de visualidade e visibilidade, Castro (2004) incorpora em seu trabalho a contribuição de Lucrécia Ferrara (2002), importante para a temática.

Entendidas como categorias do modo de ver, a visualidade e visibilidade estão ligadas diretamente à natureza da imagem. “A visualidade corresponde a imagem do mundo físico e concreto, já a visibilidade à elaboração reflexiva do que é fornecido visualmente transformado em fluxo cognitivo” (CASTRO, 2004, p.3).

Na visibilidade o olhar e o visual não se subordinam ou se conectam um ao outro, como ocorre com a visualidade, ao contrário, ambos se distanciam um do outro para poder ver mais. Estratégico e indagativo o olhar da visibilidade esquadrinha o visual para inseri-lo, comparativamente, na pluralidade da experiência de outros olhares individuais e coletivos, subjetivos e sociais, situados no tempo e no espaço (FERRARA, 2002, p.74; apud CASTRO, 2004, p.3).

Como se insere a pintura de paisagem nesse contexto? Ou melhor, como trabalhar as relações entre visualidade e visibilidade com a pintura de paisagem? A Pintura de paisagem, como uma representação da natureza, pode ser compreendida como “uma correspondência da imagem do mundo físico e concreto” (visualidade), ou ainda como uma representação desse mundo realizada como uma “elaboração reflexiva do que é, ou do que foi, fornecido visualmente transformado em fluxo cognitivo” pelo autor da obra, no caso desta pesquisa, pelos cientistas viajantes e artistas viajantes que acompanhavam tais expedições.

A ideia de Paisagem transformada em obra pictórica – que servia para estudos, análises, apropriação simbólica e que, posteriormente, integra-se aos estudos da Geografia, tornando-se um dos elementos principais desta ciência – será portadora da visualidade e visibilidade. Isso dá à paisagem um caráter único dentro das investigações geográficas, permitindo a realização de uma leitura única do mundo, tanto passado como atual. Única não no âmbito quantitativo e limitado, mas, ao contrário, ao permitir que a cada tempo, a cada olhar seja feita uma interpretação diferente, mais profunda e ampla. É possível estudar a mesma paisagem diferentes vezes sem esgotar sua possibilidade de compreensão.

Podemos dizer que os estudos sobre o espaço só se tornaram possíveis a partir da Paisagem, seja ela como ideia, representação, conceito ou categoria. Em Anne Cauquelin (2007), em seu livro intitulado *A invenção da paisagem*, encontramos a afirmação de que “[...] a natureza

só podia ser percebida através de um quadro, a perspectiva, apesar de artificial, tornava-se um dado da natureza, e as paisagens em sua diversidade pareciam uma justa e poética representação do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p.7).

A pintura de paisagem destaca os elementos que compõem a natureza e a pintura ganha destaque, como já mencionado, com o advento da perspectiva. Sob o imperativo da visão, conseguimos perceber que o que vemos representado no quadro é o que vemos através de nossas janelas, passeios etc. A composição que o artista viajante consegue abarcar em sua representação, por estudar cada um dos elementos compõe sua obra, também proporciona essa sensação de real e verdadeiro encontrada no quadro em relação ao mundo fora dele.

Em outro trecho, Cauquelin (2007) nos diz:

Contudo, não se pode negligenciar o papel da paisagem na articulação desses diversos exercícios: o artifício superior de uma análise e de uma encenação dos elementos naturais – a água, a terra, o fogo e o ar – que, separadamente, permaneciam invisíveis se não fosse pela arte do enquadramento e da composição, é retomado e assumido pelo conjunto dos atores (CAUQUELIN, 2007, p.10).

Com isso, além de tornar a natureza visível aos olhos humanos, desperta o interesse pelo domínio que o quadro mostra possivelmente ter – domínio, de certa forma, sempre desejado pela sociedade. Ou seja, “[...] a paisagem pintada, é a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, 'ordem' à percepção do mundo (CAUQUELIN, 2007, p.13-14). Tal vontade de domínio, ordem e enquadramento da natureza permite que se desenvolva não só a Geografia (como campo do saber), mas também outras áreas, como a ecologia, biogeografia entre outros campos que estudam o “meio ambiente”.

Na atualidade, dois autores são destacados pelos seus estudos sobre a paisagem, iniciados mais especificamente na segunda metade do século XX, mas com reflexos importantíssimos até a atualidade. São eles: Carl Sauer (1889 – 1975) e Denis Cosgrove (1948 – 2008).

Em Sauer vamos encontrar uma preocupação em “resolver” a dicotomia geografia física e geografia humana, apontando que toda ciência deveria ter um objeto bem definido e um método, sendo assim, a Geografia teria na paisagem tal oportunidade. Para Caurl Sauer, “a geografia

deveria se limitar ao que é evidente da mesma forma que as outras disciplinas. Neste caso o evidente está na paisagem, devendo esta ser objeto fundamental da geografia” (CASTRO, 2004, p.4).

Em sua obra de maior destaque, *Morfologia da Paisagem*, podemos encontrar uma concepção de paisagem ancorada na geografia alemã, que compreende tal conceito como algo ligado aos aspectos visíveis, limitando-se à forma. Sauer acreditava que a análise da paisagem não poderia ter seus limites no sentido, pois correria o risco de cair no senso comum, o que, para ele, se distanciaria de seu entendimento de ciência (CASTRO, 2004).

Essa concepção saueriana, por sua vez, ignora um ponto importante sobre a paisagem e trabalhado por Denis Cosgrove: o aspecto simbólico da paisagem. Segundo Corrêa (2011, p. 11), “Estabelece-se a ruptura na visão única de paisagem, calcada na perspectiva saueriana. A paisagem passa a ser analisada como forma simbólica, sendo a temática, a partir dos anos 70, resgatada sob um novo olhar” (CORRÊA, 2011, p.11).

Em *Prospect, Perspectives and the Evolution of Landscape Idea*, publicado em 1985, Cosgrove aponta para o fato de que a ideia de paisagem (landscape) no mundo ocidental tem suas origens no Renascimento. A paisagem, segundo Cosgrove, deve ser considerada como 'um modo de ver', associado às transformações econômicas, sociais, políticas, técnicas e artísticas do século XVI e do início do século XVII. A ideia de paisagem que emerge se vincula à ação prática em um período de transformações na sociedade, envolvendo a apropriação e o controle do espaço, incluindo-se as medições, as representações cartográficas e a pintura, esta última baseada, então, nos avanços da geometria, especialmente da perspectiva linear, que permite representar uma cena, a paisagem, em três dimensões em um plano de duas dimensões. A forma (*shape/scape*) da terra (*land*) pode assim ser pictoricamente representada (CORRÊA, 2011, p.12).

Seria a paisagem, então, o resultado da ação humana sobre a natureza, de forma material, transformando-a e impregnando-a de sentidos, símbolos e valores. Neste ponto, Cosgrove incorpora aos seus estudos a questão da iconografia, estabelecendo novos laços com a História da Arte. Isso é o que permitiu a realização do estudo aqui apresentado. Temos uma mudança de como trabalhar a paisagem, pois esta passa a ser não apenas “o que se vê”, mas “como se vê”, o “modo de ver”.

Nota-se que a concepção de paisagem, desde seu surgimento, sofreu várias transformações, teve seu sentido expandido, tornou-se polissêmica, até foi preterida em alguns estudos geográficos, mas nunca perdeu sua importância nem para a História do Pensamento Geográfico nem para a Geografia em sua fase atual. Não devemos perder a ideia de origem dos conceitos e métodos que utilizamos para fazer os trabalhos em Geografia, assim como não devemos ficar amarrados a eles sem questioná-los. Como é de conhecimento de muitos, é preciso saber de sua história para continuar a expandir os sentidos, ideias e concepções futuras.

4. Um passeio pela vida de Rugendas: o contexto em que ele se inseria, a sua formação e a sua primeira viagem.

João Maurício Rugendas (em português, ou *Johann Moritz Rugendas* em alemão) nasceu em Ausburg, em 1802, e morreu em Wilhelm, em 1858. Pouco se sabe sobre sua infância, pois ele é destacado na história como pintor quando entra para a companhia comandada pelo barão Grigory Ivanovitch Langsdorff (1774-1852), aos seus 19 anos.

Vindo de uma família de artistas, desde seu tataravô, os Rugendas gravavam, desenhavam e pintavam. Sua formação técnica enquanto desenhista, ou mesmo como artista, em muito se deve ao fato de várias gerações dos Rugendas terem trabalhado com as artes, como dito anteriormente. Seu pai que era professor e diretor de escola de arte.

Os Rugendas haviam se estabelecido na cidade de Augsburg já no início do século XVII, onde foram ganhando prestígio, primeiro como fabricantes de relógios e depois como pintores e gravadores. Com vista a assumir o ateliê familiar, Rugendas iniciou nas artes desenhando gravuras de animais e naturezas-mortas, com peças de caça e depois complexas cenas de batalhas – um assunto que constituía especialidade do trabalho de Rugendas. Essa tendência às cenas bélicas deve-se a sua formação inicial com o pintor de batalhas Albrecht Adam, que lhe ensinou com grande maestria, traçar detalhadamente, cavalos, uniformes militares e paisagens (BANDEIRA et al, 2004, p.2-3).

Essa influência familiar contribuiu para que João Maurício aperfeiçoasse seu traçado, tornando-se um exímio desenhista. “Nascido e educado no seio de uma família de artistas, João Maurício desde muito cedo adestrou seus lápis” (DIENER; COSTA, 1999, p.86). Além da influência familiar preponderante, sua formação se pautou na tradição neoclássica, concebendo o quadro como obra de arte, a partir do momento em que este incorporava uma ideia ou invenção. “É precisamente esse o requisito que se propôs satisfazer nessas belas composições da Mata Atlântica, nas quais confronta o espectador com uma impenetrável muralha verde, às vezes aberta por diminutos rios, e onde o homem aparece na sua insignificância” (DIENNER; COSTA, 2002, p.50).

Segundo Diener (1999), Rugendas teve a oportunidade de estudar o tratado de Valenciennes, ainda no final da segunda década do século XIX, onde o contato com tal tratado permitiu ao pintor sustentar um trabalho tanto científico quanto artístico em sua apreensão da

natureza. Esse fato foi de muita valia para Rugendas, pois, em sua missão com Langsdorff, essa forma de apreensão fez-se essencial para a realização dos seus trabalhos, ou mesmo depois, ao separar-se da expedição russa.

Evidentemente, não podemos restringir um pintor a um único estilo ou à influência de um estilo, afinal, eles não acontecem separadamente na história, embora sempre haja um estilo predominante. Em alguns casos, conforme Ambrizzi (2008), seu trabalho trata sobre os naturalistas durante a viagem realizada por Langsdorff e nos aponta para uma tensão entre o *classicismo* e o *romantismo*. Assim, podemos notar nas obras de Rugendas, para além da sua formação acadêmica, influências do período em que estava fora da viagem e durante ela. Sendo assim, temos:

[...] classicismo (privilégio do desenho e dos modelos compositivos) e o romantismo (ascensão da cor e valorização de uma cena, com uma ação dramática e exaltação da natureza) assemelhando-se aos problemas da pintura francesa (Géricault e Delacroix) e as tensões entre ambas as acepções no século XIX europeu (AMBRIZZI, 2008).

Encontramos em suas obras certa confluência de pensamentos e concepções artísticas, ora com predominância de sua formação acadêmica, ora com demais estilos com que teve contato ao longo de sua vida por diferentes personalidades. Embora mais adiante, neste trabalho, sejam aprofundadas as influências – pois delas precisamos para corroborar com nossa análise iconológica –, podemos adiantar alguns pontos sobre o assunto.

Além do já mencionado, temos também, segundo Ambrizzi (2008), a técnica do desenho como fator marcante: suas obras apresentam, algumas vezes, a fuga das representações de arte clássica e as oscilações entre o clássico e o romântico – a saber distinções entre razão/rigor na composição, no classicismo; emoção/espontaneidade/pinceladas rápidas, no romantismo.

Outro aspecto da vida de Rugendas, tão importante quanto os estilos e a sua formação acadêmica, foi suas viagens. Por meio delas, sua experiência com a pintura de paisagem pôde extrapolar os conhecimentos adquiridos no universo europeu.

J. M. Rugendas, por intermédio de um amigo, Augusto Riedel, tomou conhecimento sobre a expedição russa que tinha como objetivo percorrer o Brasil. “Sua imaginação, já predisposta com o que se apregoava sobre as andanças dos cientistas Spix e Martius, passou a alimentar-se só de tropicalismo” (CARNEIRO, 1979, p. 7). Bem como seu contato, uma exposição realizada em

Viena, com os desenhos de Thomas Ender – cujo tema era o Brasil –, também mexeu com a imaginação do artista e aguçou sua vontade de lançar-se além-mar. Intermediado pelo barão Karwinski, amigo de sua família, entrou em contato com von Langsdorff, responsável pela expedição russa ao Brasil, da qual Rugendas queria muito participar. Tempos depois, foi convidado e acabou participando da equipe, embarcando em Bremen e chegando ao porto da cidade do Rio de Janeiro em 5 de Março de 1822, após 59 dias navegando (CARNEIRO, 1979). Teve início, então, sua primeira expedição em terras tropicais, iniciando na cidade do Rio de Janeiro, passando por Santos e chegando até Belém, no Pará.

Referente aos trabalhos a serem realizados durante esta incrível jornada científica, os membros dela, como de costume nas viagens de cunho naturalista, se ocupavam, cada qual, de determinada função, sendo escolhidos para fazerem parte da equipe de acordo com sua habilidade e qualificação. Partindo das especialidades de cada membro, temos uma produção das mais diversificadas e um levantamento em alto grau de detalhes, gerando fontes riquíssimas para os estudos, como “mapas dos locais percorridos, desenhos de vilas e povoações, cenas do dia a dia e da arquitetura, além de materiais destinados aos estudos das ciências naturais, que apresentam também caráter histórico, etnográfico e estatístico, sem contar as observações físico-geográficas” (BERTELS, 1981, p. 32). Portanto, uma viagem desse porte trouxe consigo grandes contribuições para o estudo da(s) ciência(s) como seu escopo durante aquele período, e os desdobramentos permitiram tais investigações sobre o mundo tropical brasileiro. Podemos, desta forma, investigar, analisar e demonstrar as contribuições que essas viagens “além-mar” tiveram na difusão de pensamentos dentro da Geografia que se forma enquanto ciência ao longo do século XIX.

4.1. Sobre sua primeira viagem ao Brasil

Cabe, primeiramente, esclarecer o interesse russo pelo Brasil no século XIX, antes de apresentarmos mais detalhes sobre a viagem. A origem deste interesse está ligada às reformas políticas pelas quais a Rússia passava desde o século XVII, assim como as consequências políticas e econômicas destas reformas. Tais reformas, engendradas pelo Petr I, o grande, fez da Rússia um Império, mudando sua capital para São Petersburgo para ampliar seu contato com a

Europa e assimilar a cultura ocidental e, conseqüentemente, o interesse pelo Novo Mundo. A sua expansão territorial pela Sibéria e chegou até o controle do Alasca, passando a configurá-la, assim, como uma potência euro-asiático-americana (SILVA, 1997).

O contexto político brasileiro viria a favorecer os objetivos russos daquele período, pois, após a assinatura da Carta Régia – declarando a abertura dos portos do Brasil –, simbolizou-se uma abertura para além da econômica que impulsionou fatos resultantes na Independência e proporcionou o aumento de expedições em direção às terras brasileiras. Em relação às possibilidades de viagens científicas para o Brasil após a abertura dos portos, teve-se como uma das que mais se destacaram (se não a de maior destaque) a expedição científica russa, comandada pelo barão de Langsdorff, que representou uma redescoberta do Brasil ao se configurar no momento de transição de colônia para Império – na verdade chegara pouco antes de tal acontecimento, mas sua estada perdurara para depois do ocorrido. Sua presença aqui simbolizaria uma redescoberta e traria ganhos para além de seus idealizadores, embora, para toda a corte, buscava-se a consolidação pela criação de uma história em comum pautada na Natureza e na Geografia.

Em decorrência da proclamação da independência, torna-se necessário preservar a unidade interna do extenso território brasileiro, principalmente das vastas áreas do centro-sul, exploradas apenas parcialmente até então. Tinha-se um extenso território. Era preciso estimular novas descobertas e primordialmente construir alguma representação que desse sentido simbólico a essa unidade territorial. Pode-se dizer que é a partir da primeira metade do século XIX que, na ótica da Geografia, começam a se delinear algumas feições individualizadoras ou identitárias do território brasileiro. Nesse sentido, a representação simbólica da paisagem herdada dos viajantes europeus participa da construção da identidade territorial brasileira (LUVIZOTTO, 2012, p. 12).

O Brasil, finalmente, entra em “cena” para os russos, não por haver um interesse político ou econômico imediato ou já estabelecido entre esses povos, mas, segundo Silva (1997), pelo fato de o Brasil ser tema presente, com certa regularidade, nas edições russas do século XVIII. Havia dados sobre este país em manuais e livros para crianças dedicados à Geografia e à História e na imprensa, onde se republicavam matérias de jornais holandeses, alemães e ingleses. Esse quadro ilustra o interesse e a concretização de uma expedição russa em solos brasileiros. Consoante Silva (1997), antes mesmo do alemão Langsdorff, o primeiro a visitar o Brasil foi o oficial inferior da frota militar russa Nikifor Poluboiarinov (1763). Pouco tempo depois, a Rússia

enviava numerosos representantes para cá.

Desde 1803 começaram as regulares viagens de circunavegação dos russos, que tinham como um dos objetivos, ligar São Petersburgo com a América Russa. A baía do Rio de Janeiro tornou-se escala constante e predileta neste percurso. Os interesses de navegação não tardaram em se combinar com os comerciais, além dos políticos, que fizeram que a Rússia, finalmente, voltasse seu olhar para o Brasil (SILVA, 1997, p.XIV).

No cenário político internacional, Alexander I, em 1807, assinou com Napoleão o Pacto de Tilsit para que o império russo se unisse ao bloqueio continental contra a Inglaterra. Desta forma, as ligações econômicas entre o império russo e a Inglaterra estavam desfeitas: a Inglaterra perdia os cereais e o ferro russos e a Rússia ficava sem os produtos tropicais fornecidos pelos ingleses. “Nestas condições a Rússia tentou ativar o comércio com os países da Ásia, com os Estados Unidos, com as repúblicas da América do Sul, então em guerra com a Espanha, e, é claro, também com o Brasil, onde estava estabelecida desde 1808 a corte de Bragança” (SILVA, 1997, p.XIV).

Uma breve abordagem sobre a biografia do chefe da expedição que este estudo destaca se faz importante. O barão de Langsdorff nasceu em 1774, na cidade alemã de Wöllstein, no Hessen Renano, e veio a falecer no ano de 1842, aos 78 anos, na cidade de Freiburg, em Breisgau. No tocante à sua formação acadêmica, estudou

Na Universidade de Göttingen dedicou-se particularmente ao estudo da medicina e das ciências naturais, doutorando-se aos 23 anos de idade em Medicina. Nessa universidade, sob a orientação do eminente naturalista e antropólogo alemão Johann Blumenbach, Langsdorff despertou o interesse pela História Natural e pelas viagens, visto que Blumenbach era chefe de uma escola de naturalistas e etnólogos, sendo um de seus alunos o naturalista Alexander Humboldt (LUVIZOTTO, 2012, p.30-31).

O contato de Langsdorff com Portugal não foi ao acaso. Após obter sua formação em medicina, partiu para ser “médico particular do príncipe Christian August von Waldeck, comandante militar do exército português” (LUVIZOTTO, 2012, p.31), o que o fez conhecido por um grande círculo em Portugal, além de ter realizado publicações na área de Medicina e História Natural (publicações que contemplavam os idiomas alemão e português).

O primeiro contato de Langsdorff com o Brasil se deu por uma expedição chefiada pelo capitão Krusenstern, em 1804. Segundo Luvizotto (2012), a necessidade de uma breve estada nas

proximidades de São Miguel, em Santa Catarina, devido a uma avaria e para realizar abastecimento de suprimentos, o barão Langsdorff aproveitou para realizar pesquisas e descrever com grande entusiasmo o local considerado como uma das maiores belezas naturais entre os mais belos do mundo (LUVIZOTTO, 2012). Ainda de acordo com Luvizotto (2012), as impressões obtidas durante sua primeira e breve passagem pelo Brasil marcaram-no tanto que, mesmo tendo viajado praticamente meio mundo, foi a natureza tropical que o motivou a almejar o cargo de cônsul no Brasil.

Os representantes russos eram muito populares no Rio de Janeiro, pois vários deles passaram por lá. Antes de Langsdorff assumir, em 1813, o Consulado Geral, havia o conde Nikolai Rumiantsev como “partidário do desenvolvimento do comércio com o Brasil” (SILVA, 1997, p. XIV), Chanceler do Império desde 1809. “Com o começo da guerra de 1812, São Petersburgo e Rio de Janeiro eram participantes do mesmo campo estratégico militar, o antinapoleônico. Para a capital brasileira foi enviado como Ministro Plenipotenciário Fedor Pahlen, e estabelecido o Consulado Geral, [...]” (SILVA, 1997, p.XIV). Nesse contexto, fica mais claro entender as ligações russas com o Brasil, não soando tão estranho que no século XIX uma grande expedição percorreu esse território, trazendo consigo o pintor e desenhista Rugendas.

Segundo Luvizotto (2012), partindo do Brasil, em 1820, rumo à Europa, Langsdorff embarca com o intuito de organizar uma grande expedição ao Brasil, associando tal expedição ao projeto de colonização e à sua fazenda-modelo, conhecida como a fazenda da Mandioca. Passou por algumas cidades europeias importantes, como Paris, Berlim e Munique, locais onde pôde estabelecer contatos científicos, estreitando-os por meio de doações de suas preciosidades botânicas e zoológicas aos museus locais.

Em 1821, o Barão Langsdorff chegou a São Petersburgo, levando consigo extraordinárias coleções científicas e um relato sobre suas pesquisas no Brasil. [...] encaminhou a Karl Nesselrode [...] um projeto de expedição pelo interior do Brasil objetivando descobertas científicas, geográficas, estatísticas e outras pesquisas, estudo sobre produtos não conhecidos no mercado, coleção de objetos de todo reino natural. O projeto foi aprovado e largamente financiado pelo Czar Alexandre I (LUVIZOTTO, 2012, p.38).

A Expedição chefiada por Langsdorff duraria 8 anos, indo de 1821 a 1829, e percorreria entorno de 17 mil km pelo interior do Brasil. “Partiram do Rio de Janeiro e passaram por Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso (Norte e Sul), Rondônia, Amazonas e Pará, distinguindo-se por

notável coragem e originalidade” (LUVIZOTTO, 2012, p.47). Essa expedição traria inúmeras contribuições ao conhecimento do território brasileiro, dentre elas podemos destacar aspectos envolvendo a caracterização da paisagem, ponto importante para este trabalho. Sendo uma expedição exploratória, Luvizotto (2012) aponta em seus estudos os diários feitos por Langsdorff. Pode-se estabelecer, através deles, os modelos

apreciativos privilegiados na representação simbólica da paisagem, em virtude de seu caráter imaginário e mimético, capaz de espelhar, apropriadamente, a percepção do sujeito em relação a si mesmo, ao outro e ao seu entorno. São ainda representações da paisagem, em especial aquelas que destacam a exuberância tropical ou cenas do cotidiano, que influenciaram – e influenciam ainda – na construção da identidade nacional (LUVIZOTTO, 2012, p.12).

Luvizotto (2012) completa que, tratando-se da caracterização e individualização da paisagem, o barão de Langsdorff teve como objetivo penetrar e descrever determinadas regiões ainda não conhecidas pelo “velho mundo” e, com essas descrições, pretendia realizar um trabalho extraordinário, “com esse roteiro o naturalista conseguiu realizar parte do seu sonho de penetrar e descrever regiões não conhecidas pelo mundo europeu, como é o caso da Mata Atlântica, do Cerrado e da Amazônia” (LUVIZOTTO, 2012, p.45).

Portanto, as investigações científicas promovidas pela expedição chefiada por Langsdorff contribuíram não só para a descoberta do interior do Brasil, com fins de exploração econômica, mas também para firmar e garantir a unidade territorial. Suas investigações pautadas na Natureza direcionaram e ao mesmo tempo moldaram o olhar lançado à natureza tropical – a paisagem seria o concreto que a ser trabalhado de acordo com os desejos do Império, já que sintetizaria a combinação dos elementos naturais e culturais. Segundo aponta Luvizotto, “a paisagem, elaborada pelos viajantes, naturalistas e artistas sobre o Brasil, era fruto da análise de situação unificada com os olhares científico e artístico, em que conhecimento e deslumbramento convivem num mesmo prisma” (LUVIZOTTO, 2012, p.133). Pode-se presumir que as representações desejadas por Langsdorff e realizadas pelos artistas que o acompanhava deveriam tender a uma transcrição do real para as telas ou pranchas a serem preenchidas.

Retomando a expedição, Rugendas, já em território brasileiro, desembarcou no Rio de Janeiro em março de 1822 e permaneceu até 1824, devido a atrasos na expedição comandada por Langsdorff. Nesse intervalo, ocorreram algumas desavenças entre o pintor e o líder da expedição, muito por conta da demora em sair a campo, porém saem finalmente rumo à realização da

expedição.

Contudo, o atraso desencadeou um detalhe cujo fruto muito valioso para a questão da técnica e do conhecimento sobre a pintura de paisagem. A demora em sair a campo permitiu que o pintor alemão fizesse várias incursões nas matas que circundavam o Rio de Janeiro, onde pôde treinar seu lápis para uma floresta, a qual não havia aprendido em seus anos de estudo. A paisagem tropical colocou-se para ele com novas formas, diversificada em tamanho, aspecto, textura, cores e incidência de luz solar.

Entendemos que, durante os primeiros meses depois da chegada ao Brasil, Rugendas permaneceu ligado a Langsdorff. Foi nesse período que se exercitou de forma sistemática na ilustração científica, apoiado por instruções específicas em cada área, seja por Ménériès ou pelo próprio Barão. A essa parte pertence, consequentemente, a quase totalidade dos estudos de plantas e de animais. [...] Segundo escreve à família, passou a ficar longas temporadas no Rio de Janeiro por conta própria. Na capital brasileira estabeleceu contato com outros artistas, particularmente com os franceses vindos ao Brasil em 1816 para fundar a Academia de Belas – Artes, notadamente com J.B. Debret e com a família Taunay (DIENER; COSTA, 2002. p. 15).

O Rio de Janeiro proporcionou um laboratório a céu aberto para Rugendas, que se encantava com tudo o que encontrava na cidade. Os aspectos físicos geográficos, como a sua paisagem topográfica permeada, pelo que ele denomina de montanhas e mar, tornaram-se os motivos que, em diferentes perspectivas, o artista elaborou seus traços, aperfeiçoando seu lápis na paisagem tropical.

Não menos importante era o contexto histórico em que se encontrava a capital brasileira neste período. Era momento da coroação de D. Pedro I, quando Rugendas foi testemunha da transformação política por que passou a cidade. “Além disso, se onde deixou fascinar pela mistura de cores e tipos que animavam as ruas cariocas, registrando algumas vezes, de forma romântica, as agruras de um porto negreiro” (DIENER; COSTA, 2002, p.18).

É também nesse período que trabalhou para Langsdorff, de 1822 a 1824, como um artista a serviço das ciências, que Rugendas tomou conhecimento, numa visão mais ampla, da dupla dimensão de seu trabalho. Este possuía a característica de um trabalho realizado por um *artista-viajante*, ou seja, alguém disposto às aventuras e que não temesse perigos, por isso teve acesso aos lugares mais distantes a fim de tomar conhecimento deles. Como *ilustrador científico*, registrou e apreendeu, através de sua arte, imagens para acompanhar as descrições de publicações

de botânica, zoologia, geografia ou etnografia, levando o conhecimento aos demais membros da sociedade de onde se originou, para os mais variados fins (DIENER, 1999).

O tempo em que passou junto ao Barão Langsdorff foi essencial para a aprendizagem de Rugendas quanto ao trabalho rotineiro em uma expedição científica, principalmente para a concepção de um “projeto artístico próprio que culminaria com a publicação de álbum de litografias Viagem Pitoresca” (DIENER, 1999, p.16).

A intenção deste “treinamento”, ou melhor, da pesquisa de campo, contribuiu para o treino de seus traçados, pois precisava desenvolver e aperfeiçoar os traçados de representação de uma floresta tropical. Tal necessidade está no fato de que ele deveria registrar a natureza tropical brasileira com a melhor qualidade e exatidão possível. A natureza aqui encontrada era, de certo modo, desconhecida do mundo ilustrado. Como Diener e Costa (1999, p.83) apontam, os lápis e pincéis comandados pelo pintor alemão “deveriam transformar-se no veículo documentador que levaria à Europa, através dos resultados da expedição russa, imagens reveladoras dos recônditos deste espaço tropical, então bem pouco conhecido pela ciência ilustrada”.

Pouco tempo depois de sair em viagem pelo interior do Brasil com toda a expedição, ocorreu um desentendimento entre Rugendas e Langsdorff, quando o primeiro foi substituído e, em seu lugar, foi colocado outro pintor, Armando Adriano Taunay. Acredita-se que, enquanto durou a parceria entre Rugendas e Langsdorff, ambos tenham percorridos juntos mais de 16 mil quilômetros pelo sertão brasileiro. Mas a viagem não termina bem: Taunay se afoga e Langsdorff retorna louco ao Rio de Janeiro.

Após o momento de seu desligamento da equipe, Rugendas passou a realizar sua própria viagem pelo Brasil, elaborando seus registros por escrito e sempre munido de seus desenhos de grande destaque. Vale ressaltar que os registros pictóricos realizados pelo artista deveriam ter sido entregues ao barão de Langsdorff, porém, e talvez um dos motivos da briga, Rugendas não os entregou, não em sua maioria. Ao separar-se da expedição russa, Rugendas levou consigo a maior parte dos registros por ele elaborados. Por fim, sua viagem ao Brasil rendeu-lhe um álbum de litografias intitulado *Voyage Pittoresque dans les Brésil* (Viagem Pitoresca através do Brasil).

4.2. Seu retorno à Europa, novas assimilações e a segunda viagem à América.

Regressando à Europa em 1825, diretamente para Paris, Rugendas tratou de organizar, junto ao impressor e amigo Edmond Engelmann, a que viria se tornar a sua mais celebre obra: o álbum de litografias *Viagem Pitoresca através do Brasil*, inicialmente publicado em vários fascículos separadamente, até a sua versão completa em 1835 – esse fato se deve ao valor necessário para a impressão e publicação da obra, além da trabalhosa passagem dos desenhos para litografia. Aparentemente, devido a alguns problemas, Rugendas deixou de acompanhar a obra presencialmente e, em 1829, começou a planejar a sua grande viagem pela América.

A escolha por Paris se deu por a cidade ser o lugar de concentração de grandes destaques acadêmicos científicos daquele período. Além de Engelmann, Rugendas estabelece relações com Humboldt, um dos maiores cientistas viajante da época. Ninguém melhor que o barão de Humboldt para se tornar mentor de um pintor de paisagem, ainda mais do Novo Mundo. Não só J. M. Rugendas se beneficiaria desse encontro como Alexander, que não havia conseguido entrar no Brasil por problemas políticos em sua viagem pelas Américas. Ao conhecer o trabalho realizado pelo pintor alemão sobre o Brasil, de imediato, desperta uma profunda admiração e Humboldt encomenda alguns desenhos para compor sua obra *Geografia das Plantas*, criando um grande entusiasmo ao jovem pintor.

(Humboldt) manifestou um vivo interesse pelos trabalhos de Rugendas, vendo-os como a mais bem-sucedida representação da natureza tropical que até então se havia feito, tanto na perspectiva científica como na artística. [...] (Humboldt): “Minha fantasia, estimado amigo, ficou realizada com as exuberantes formas do mundo tropical que com grande inteligência aparecem representadas nos seus admiráveis desenhos, tão fiéis à verdade. [...] Eu, que vivi seis anos entre essas formas, penso que o senhor é o único que chegou a apreender magistralmente seu verdadeiro caráter”. (E ainda) destaca com particular ênfase a verossimilhança com que Rugendas representa a fisionomia da paisagem (DIENER, 1999, p.16 – grifo nosso).

O contato com Alexander von Humboldt, além do entusiasmo e de ter rendido algumas encomendas, trouxe também para as obras de Rugendas uma influência preponderante sobre a pintura de paisagem brasileira, que passava a ser realizada a óleo pelo próprio pintor alemão. A

influência humboldtiana marcou também a concepção dessas obras, dando a Rugendas uma ideia de integração entre os diferentes elementos que compõem a paisagem, como o clima, a luz, o solo, a topografia, assim como o estudo detalhado de cada diferente espécie encontrada na floresta tropical. Na opinião de Humboldt, os elementos determinantes da fisionomia de uma paisagem consistiam no alto grau de precisão e detalhes que oferecessem uma representação verossímil da natureza, isto só poderia ser alcançado se o artista, no caso um pintor, pudesse integrar o processo de criação artística com o conhecimento científico (DIENER; COSTA, 2002).

O contato não se restringiu a Humboldt, nem foi ele o único a promover a ampliação da visão de Rugendas sobre a arte de representar. Após o contato com o consagrado autor de *Os Cosmos*, nosso autor conhece François Gérard, pintor neoclássico que ministrou aulas de desenho para o naturalista prussiano. Gérard também foi responsável por compor o “paradigmático frontispício *Alegoria da América* para a obra de viagem de Humboldt e Bonpland” (DIENER; COSTA, 2002. p.24).

Ainda segundo Diener e Costa (2002), outro contato firmado foi com o aquarelista inglês Richard P. Bonington, responsável por gravar três gravuras para o livro de Rugendas.

A obra desse genial pintor romântico constitui um elo essencial no desenvolvimento da tradição da pintura de paisagem e necessariamente chamaria a atenção do artista-viajante. Por intermédio de Bonington, provavelmente, estabeleceu também um passageiro vínculo com Delacroix, cujo barroquismo de cores lhe apresentava um mundo do qual até então apenas havia tido notícias (DIENER; COSTA, 2002. p. 25).

É justamente seu retorno para a Europa, após a viagem realizada pelo Brasil, que proporcionou uma gama inteiramente nova de conhecimentos sobre as representações, técnicas, cores e concepções para as obras elaboradas por Rugendas. Sua formação ficou centrada na prática artística de tradição alemã de desenhos e nas gravuras. A tradição alemã nesse aspecto responde muito bem às necessidades de registros visuais, ideal para uma expedição científica. “Porém, ainda no Rio de Janeiro, através de contatos com artistas da escola francesa, deve ter percebido a falta do uso da cor como insuficiência no conjunto da obra” (DIENER; COSTA, 2002. p.24). Ou seja, ao virar seus olhos para a necessidade das cores, o contato com Delacroix, Humboldt e Bonington produziu um efeito nas obras posteriormente realizadas por Rugendas de temática brasileira, o que veio somar suas representações, compondo através dos desenhos e das

cores uma combinação perfeita para a representação da paisagem tropical brasileira.

Além dessa viagem a Paris, teve seu *grand tour* pela Itália. Assim chamada essa viagem – pois se trata de uma combinação de viagem de prazer e de estudo –, é nela que o artista toma contato com a inovadora obra pictórica de Willian Turner, que, no final de 1828, causou muita polêmica. Acredita-se que foi nesse momento que Rugendas teve maior familiaridade com a técnica a óleo. “Esse tipo de pintura, estudos rápidos sem pretensão de elaborar composições, que se propõe a capturar o primeiro impacto das cores da paisagem em toda a sua intensidade e frescura, chegará a ser dominante na obra posterior de Rugendas” (DIENER; COSTA, 2002, p. 26-27).

Sua experiência como desenhista, levou à obra, após a utilização da pintura a óleo, a junção de duas técnicas de caráter único à sua representação: um traçado marcante e as cores. Vale lembrar que alguns desenhos realizados no Brasil não eram somente desenhos sem cores, pois havia representações com “aguadas” e “aquarelas” também.

Rugendas, sem apoio financeiro e seguindo as orientações de Humboldt, lançou-se em sua nova viagem, pela segunda vez, rumo à América. A falta de incentivo econômico ocorreu graças ao contexto complicado em que se encontrava a Europa: “a Bélgica estava em pleno processo de independência; na França, tinha caído o reinado de Carlos X; o trono português estava agora ocupado por D. Miguel, tinham lugar as insurreições polonesas e as lutas carbonárias nas cidades italianas” (ROCA, 2010, p. 57). Mas o pintor ainda lidava com as diferentes condições sociais e os materiais da expedição científica de Langsdorff, a qual ele acompanhou em seu início, pois a sua não era formada por uma equipe de profissionais nem:

[...] financiada pelo Estado, associada a instituições especializada e vinculada a objetivos de cunho geográfico, econômico e político –, dessa vez Rugendas se lançava, individualmente, a uma ‘expedição’ na qual, subordinado à perspectiva intelectual de Humboldt e sob a influência das suas orientações, perseguia um projeto pessoal: a elaboração de um ‘grande álbum americano’. À procura desse objetivo, suas condições independentes permitir-lhe-ão escolher os lugares visitados e o tempo de permanência em cada um deles, assim como organizar livremente a maneira de conseguir e elaborar seus propósitos. Serão as características dessa segunda viagem as que, no nosso entender, definem certas especificidades que distinguem claramente de Rugendas face a outros viajantes – [...] (ROCA, 2010, p.58-59).

Nessa viagem, Rugendas passaria pelo Haiti e México, onde, por dois anos, teve como principal recurso a pintura a óleo. Foi no México que ele teve contato com “o físico e botânico alemão Christian Julius Wilhelm Schiede (1798-1836, formado em medicina na Universidade de Göttingen), o naturalista aficionado alemão Eduard Harkort (1797-1836) e o escritor Carl Christian Wilhelm Sartorius (1796-1872)” (ROCA, 2010, p.59). Depois, partiu para o Chile, chegando em 1834 e permanecendo por lá durante oito anos, sua mais longa estada em um país da América.

Nesse período desviará seu foco de atenção sobre a paisagem (claramente privilegiada durante sua estada no México) para se dedicar, diferentemente, a motivos mais vinculados a temáticas de população, tais como cenas costumbristas e temas históricos (tópicos que vão adquirir maior protagonismo nas viagens seguintes). A partir da sua chegada no território chileno, a vida de Rugendas estará marcada pela instabilidade econômica, devendo dedicar-se, frequentemente, à elaboração de retratos e outros encargos como meio de sustento (ROCA, 2010, p.59 – 60).

Depois de sua estada no Chile, onde teve contato com outros intelectuais, muitos deles “refugiados políticos argentinos” (ROCA, 2010, p.63), entre 1842 e 1845, passou por Lima e outras regiões do Peru e da Bolívia, retornando ao Chile em 1845. Nesse mesmo ano, partiu para Buenos Aires, Argentina (sua primeira viagem à Argentina ocorreu entre 1837 e 1838), e Montevideú, Uruguai, até retornar ao Brasil, onde esteve pela sua segunda vez. Apesar de ter planejado ficar apenas um mês no Rio de Janeiro, ele acabou ficando um ano, até 1846, quando encontrou os amigos Félix-Émile Taunay e o botânico Riedel (ROCA, 2010).

Segundo Roca (2010), sua segunda permanência no Brasil possuiu características distintas da anterior, pois ele possuía a experiência de ter viajado por 15 anos pela América, com isso, teve uma grande experiência como artista-viajante, além dos inúmeros contatos estabelecidos, inclusive no Rio de Janeiro. Gozava ainda de condições pessoais, não estava preso a nenhum contrato, bem como boas condições profissionais, possuía também reconhecimento com a boa reputação de seu *Viagem Pitoresca*. O Brasil império oferecia um campo profícuo tanto na questão artística quanto na política, pois a necessidade de se criar uma iconografia do império era importante e já existiam aqui as Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes, às quais foi convidado para expor alguns de seus trabalhos.

Por sua participação na exposição e seu prestígio junto aos amigos, Rugendas foi condecorado por D. Pedro II, além de ter recebido encomenda do próprio Imperador para que

pintasse o casal imperial e seus filhos – fora a aquisição algumas de suas obras (ROCA, 2010). Após esse período, Rugendas regressou à Europa com o objetivo de publicar um novo álbum litográfico do período que passou na América, embora não tivesse chegado a obter sucesso em tal empreitada.

4.3. Acerca de seu grandioso álbum litográfico

Sua obra *Viagem Pitoresca através do Brasil*, propriamente, está dividida em temas: *Paisagens; Tipos e Costumes; Usos e Costumes dos Índios; A Vida dos Europeus; Europeus na Bahia e em Pernambuco; Usos e Costumes dos Negros*. O presente trabalho restringe-se mais ao capítulo, ou tema, que trata sobre a Paisagem – não que em outros momentos os demais temas não sejam usados como recurso para uma melhor e maior compreensão da paisagem através da visão dada pelo pintor alemão. Sem desmerecer a extrema importância dos demais temas para outros estudos, o fio condutor deste trabalho é a representação da paisagem, portanto o tema paisagem leva maior dedicação e fornece mais suporte ao assunto aqui que vem sendo tratado. O capítulo *Paisagem* é aberto com os seguintes dizeres:

O país, tal como se apresenta ao viajante, os caracteres distintivos que se percebem logo ao primeiro contato, o desenvolvimento dessas particularidades que o desenho não poderia indicar, a demarcação, finalmente, de divisões que chamaremos de pitoresca por oposição às da administração política, eis tudo o que deve conter este primeiro caderno (RUGENDAS, 1976, p.2).

Teremos, então, uma *Regionalização do Brasil* da ordem da sua geografia física, denominada “demarcação pitoresca”. No entanto, ela se realiza através de marcos naturais de grande interesse pela sua natureza exótica aos olhos europeus e, claro, pela facilidade imposta pela época em se delimitar uma grande área. Desta forma, as divisões se processam em seis regiões: do rio Amazonas, do Paraguai, do Paraná, do Litoral Sul, do São Francisco e do Paraíba (ou Litoral Norte). Os rios, como se pode notar, tornam-se imperativo nas divisões, pois, além do aspecto grandioso que possuem, são também principais vias de circulação para adentrar o Brasil naquele período, embora existam algumas estradas de circulação que unem alguns pontos do

litoral, às vezes ligando ao interior imediato do país.

As paisagens representadas são ligadas aos locais por onde Rugendas passou. Embora sua escrita mencione tais localidades, elas não contemplam todo o seu percurso porque não se tratam de uma descrição detalhada de toda a sua viagem, seja junto à expedição russa, seja por conta própria.

Algumas das pinturas, a menor parte delas, foram elaboradas no Brasil, porém seus desenhos e estudos são diretamente feitos aqui e, a partir deles, Rugendas cria suas representações a óleo. Essas obras também são realizadas após os contatos feitos com Alexander von Humboldt, o que dá à sua obra sobre a paisagem tropical a ideia de unidade, integrando uma única representação dos elementos sobre o solo, clima, vegetação, entre outros que revelam o que é a paisagem tropical em sua plenitude.

Além de Rugendas, no mesmo período, outro pintor de temas brasileiros também se destaca: Jean-Batiste Debret. Porém, a obra elaborada pelo pintor alemão teve um impacto muito maior. De acordo com Carneiro (1979), o álbum litográfico realizado por J.M Rugendas esgotou-se, tamanha foi a procura pelo conjunto de obras tropicais. Tanto Rugendas quanto Debret se destacam entre os inúmeros artistas que se aventuraram a pintar o Brasil em séculos anteriores. Contudo, mesmo ambos tendo contribuído de forma significativa em relação aos documentos e registros, Rugendas, com sua obra, causou maior impacto, pois seu trabalho teve uma grande circulação, uma vez publicado nos dois idiomas de maior importância para aquele período, o alemão e o francês.

Ademais da grande circulação e de ter sido inicialmente publicado em dois idiomas de grande difusão, o trabalho realizado por Rugendas coincidiu com o desenvolvimento da técnica litográfica. A palavra *litografia* vem do grego *lithos*, pedra, e *graphein*, escrever. A técnica de litografar consiste em um método de impressão a partir da imagem que desenha sobre uma base, na maioria das vezes uma rocha calcária. Esta técnica proporciona “uma qualidade nunca vista até então nas edições ilustradas e essa coincidência fez com que o Brasil merecesse figurar como motivo na seletíssima relação de florões editoriais desse curto e incomparável período” (CARNEIRO, 1979, p. 2).

A aquisição da técnica a óleo contribuiu para os quadros de tema brasileiro, pois apresentavam texturas que só a junção do pincel e o óleo podiam dar às pinturas. Isso com certeza atraía Rugendas, “tanto é assim que hoje se conservam nada menos de meio milhar de

pinturas, praticamente todas dedicadas a motivos latino-americanos” (DIENER; COSTA, 2002, p.42). Embora seja pequeno o número de obras de temática brasileira nesse conjunto de meio milhar, é inegável a contribuição das belas composições referentes à Mata Atlântica realizada pelo pintor alemão. Ainda segundo Diener e Costa (2002), as pinturas a óleo realizadas por tal pintor eram responsáveis por revelar as cores do Brasil; dividem-se em dois grupos: entre 1829 e 1831, realizadas na Europa, logo após seu retorno da primeira viagem; as obras pintadas durante sua segunda estada no Rio de Janeiro e posterior a isso, ao concluir a sua Grande Viagem Americana.

Consideradas como a inauguração da relação de Rugendas com a pintura a óleo, as obras referentes ao primeiro grupo demonstram uma magnífica manifestação dessa relação e, mais que isso, a preocupação que o artista passa a ter com a cor. Como já mencionado, não era a preocupação inicial de Rugendas, suas preocupações como desenhista, no início, eram no cuidado meticuloso do desenho e na precisão das formas que, quando somadas às cores, surpreenderiam devido à perfeição alcançada. São nesses quadros que ele vai se expressar “como um pintor da natureza. Seus quadros não retratam as belas e pictorescas vistas do Rio de Janeiro, [...] O Brasil que Rugendas retrata nos seus óleos compõe-se das matas fechadas” (DIENER; COSTA, 2002, p.44).

Posterior às suas primeiras publicações litográficas sobre o Brasil, a terra e seus costumes, as matas fechadas passam a destacar-se dentre a atenção dedicada pelo artista. É fácil notar que a rica flora da Mata Atlântica passa a ser um “objeto artístico bem definido, particularmente na olhada retrospectiva que Rugendas, estando na Europa, dirige ao mundo tropical brasileiro” (DIENER; COSTA, 2002, p.44). É exatamente a partir dessa definição que nascem seus quadros feitos a óleo, os quais recebem o nome de *mata virgem*, ocorrendo, segundo Diener e Costa (2002), pesquisas e estudos meticulosos de diversas espécies que compõem a vegetação daquele espaço, sendo elas identificável com facilidade.

A superlativa valoração da vegetação tropical como motivo pictórico e as minuciosas e eruditas observações acerca dos diversos tipos de plantas que podem conviver num mesmo ambiente induziram à criação de uma nova linguagem artística para o registro da natureza de ultramar (DIENER; COSTA, 2002, p.45).

Como precursora dessa proposta, temos a obra *Floresta Virgem* do artista Conde Clarac, exposta em Paris no ano de 1819. A pintura, exposta em sépia, trouxe com riqueza de detalhes cada planta representada nela e, por sua vez, encontrada na Mata Atlântica. Conde Clarac herda isso de sua estada pelo Rio de Janeiro, onde passou alguns meses do ano de 1816, (embora a obra tenha sido finalizada na Europa). Segundo Diener e Costa (2002, p.45), Humboldt havia se referido à obra de Clarac como sendo a “primeira vez com propriedade a singularidade e as características das plantas. Essa composição alcançou uma grande difusão, tanto através de uma gravura como em cópias a cor, seja em têmpera ou óleo”. Depois, ao tomar contato com as obras de Rugendas, Humboldt também o mencionaria como o pintor das Américas, pois ele conseguiu sintetizar as concepções humboldtianas e a pintura de paisagem.

No livro, de um modo geral, além das pinturas de paisagem, Rugendas também se dedicou às representações de retratos e cenas costumbristas. Ao longo dos anos que passou viajando, o artista alemão adquiriu experiência ao representar retratos, em destaque os rostos dos diferentes tipos de indígenas que encontrou nas Américas, bem como as diferentes etnias negras também encontradas em solos brasileiros. Em alguns casos, Rugendas costumava “completar a presença da figura com elementos paisagísticos que têm o valor de um atributo” (DIENER; COSTA, 2002. p.49).

Já no tocante pinturas de motivos costumbristas, bem como nas cenas de raptos, Rugendas “se revela como um artista capaz de pintar a bastante velocidade, traduzindo com pinceladas grossas e ágeis um sentido verossímil do movimento” (DIENER; COSTA, 2002. p.49).

No capítulo que se refere às *paisagens*, ele descreve o Brasil citando pontos que pertencem a nossa memória e cenas do dia a dia. Partes ainda ensinadas nas escolas, Rugendas descreve o que se encontra nessas localidades. Descreve, por exemplo, os limites naturais do país e se aprofunda nessas descrições, porém diferentemente de Humboldt – que se valia de um suporte científico para a realização de tal descrição. O artista alemão dava ênfase maior ao desenho, à comunhão dos elementos que compunha as cenas e às partes descritivas, maneiras de auxiliar o entendimento de seu entorno. Entretanto, continha certa riqueza na descrição topográfica e influência nos aspectos pictorescos.

4.4. Uma tentativa de uma leitura iconográfica e iconológica: das artes para geografia

Nesta parte da pesquisa, trabalharemos diretamente com algumas reproduções das pranchas que compõe o álbum *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, feitas a partir da obra *O Brasil de Rugendas* (EDITORA ITATIAIA, 1998).

Foram escolhidos tais quadros por julgar que sintetizam a obra de Rugendas acerca da representação da paisagem brasileira, praticamente em todos eles podemos encontrar a vegetação presente, mesmo em lugares aparentemente mais alterados, como as vilas que as vegetações cercam por quase todos os lados, sendo que muitas árvores se sobressaem à vista. Uma das poucas pranchas que sem vegetação é a representação da gruta (Grottes près de S.Jose – 1ª div. – pl 19). Evidentemente, existem os retratos que só têm estudos sobre a feição de alguns grupos indígenas e negros, os rostos estão dispostos de forma suspensa, sem um fundo ou cena que o compõem. São de grande interesse etnográfico, que não é o caso deste trabalho, conforme mencionado.

4.4.1. Iconografia e Iconologia através das obras de Rugendas

As realizações pictóricas de Rugendas têm como grande marco sua experiência nas Américas, estando aqui em dois momentos (de 1821 a 1824; de 1831 a 1846). Entre esses períodos, Rugendas, desenhista nato, passou a incorporar outras técnicas das artes pictóricas em suas obras, como o uso das cores e da pintura a óleo. Tais obras podem ser divididas quanto à sua realização em dois grupos: “as realizadas na Europa, depois do retorno da primeira viagem, que devemos datar entre 1829 e 1831, e as pintadas durante e depois da segunda estada no Rio de Janeiro, ao concluir a Grande Viagem Americana” (DIENER; COSTA, 2002. p.42).

As obras do primeiro grupo inauguram o trabalho de Rugendas com a técnica da pintura a óleo, mais ainda, é uma brilhante manifestação que marca o início da preocupação do artista com a cor. [...], até então Rugendas era um desenhista que se sobressaía, mas que não havia se exercitado sistematicamente na técnica de pintura e apenas tinha suado a cor. Por isso, surpreende a perfeição dessas

telas brasileiras, realizadas não apenas com meticoloso cuidado no desenho e na precisão das formas [...] (DIENER; COSTA, 2002. p.43-44).

Assim como *Chasse dans une forêt vierge* – 1835 (Caça em uma floresta virgem) (ilustração 01), temos a expressão de um pintor da natureza, que retrata uma mata virgem e densa, característica sempre atribuída às florestas tropicais brasileiras e presente em algumas de suas pranchas. “Caça em uma floresta virgem” (título traduzido) pertence à 3ª divisão, sendo a prancha 23 (ilustração 1). Nessa ilustração, a floresta toma conta de praticamente todo o quadro, restando diminutas partes do céu num tom de azul-claro, encobertas quase em sua totalidade pelas copas das árvores. Três estão em destaques devido as suas dimensões gigantescas e por seus troncos não estarem encoberto pelas folhagens das demais vegetações, dando uma dimensão de floresta de grandes árvores. Entretanto, é possível identificar, no primeiro e segundo plano, a floresta representada com diferentes tetos.

Onde ocorre toda a cena, no segundo plano, temos uma pequena clareira centralizada na parte inferior da tela. Porém, essa cena destaca mais a imensidão da floresta do que a caça em si, por ser personagem diminuta. Boa parte da floresta é maior que os homens e os animais, evidentemente, até alguns arbustos são maiores que os homens. A riqueza de detalhes utilizada na representação da vegetação é superior à dos animais representados em cena – isso inclui os homens. Como exemplo, podemos detalhar alguns aspectos da vegetação: poucas flores, sendo até possíveis de contar, estão logo no primeiro plano e ganham tonalidades de azul. Nas árvores, temos cipós e algumas outras plantas que as usam de apoio ou suporte. As vegetações apresentam diferentes tipos de folhagens, grandes, largas, pequenas, estreitas etc.



Ilustração 1: Chasse dans une forêt vierge (tradução: Caçada em uma floresta virgem), 1835. Fonte: Pintura Pitoresca, 2013.

Apesar de se tratar de visões genéricas sobre a mata brasileira, a Mata Atlântica, no caso, traz consigo não só o tema natureza ou paisagem na pintura, mas uma natureza adjetivada, uma paisagem adjetivada como tropical ou brasileira. Ao acrescentar o termo *tropical* à representação de paisagem, cria-se uma “subcategoria” dentro da categoria de paisagem, que havia deixado de ser uma categoria menor dentre as demais das artes pictóricas. A temática *paisagem tropical* traz para a arte pictórica um desafio em se representar uma paisagem exuberante, com grandes

variedades nos tons de verde, na forma como a luz incide na região tropical em uma vegetação densa e diversa, entre outros desafios. Sendo assim, difunde-se a *Paisagem Tropical brasileira* como um tema dentro das pinturas de paisagem.

Um bom exemplo de pintura de paisagem tropical, dentre as produções de Rugendas, é a prancha intitulada “Floresta virgem próxima a Mantiqueira” (título traduzido – ilustração 2), pertencente à 1ª divisão, identificada como a prancha 3. Nela, a vegetação toma conta e apenas um pedaço do céu é visto.

Como característica, a pintura de paisagem passa a ganhar destaque dentre os gêneros pictóricos e o pintor alemão demonstra-se empenhado em enfrentar o desafio de representar esta exuberância, nota-se que nessa pintura não há presença de humanos e temos apenas dois flamingos, o restante é praticamente vegetação, cortada apenas por um rio cujo plano atrás fica todo iluminado. É notável que cada planta ali representada demandou um grande estudo, tamanha é a variedade de espécies vegetais que podemos identificar, algumas possuem alto grau de detalhes.

Sendo assim, fazem-se marcantes os diferentes tipos de árvores, sejam pelas suas copas, umas mais densas e outras mais esparsas, seja pelos seus troncos, uns mais finos e retilíneos, outros sinuosos, ou ainda pelas suas raízes, algumas tabulares, além de seus diferentes tetos. As raízes tabulares ganham grandes destaques, uma vez que duas delas estão representadas logo no primeiro plano, chamando a atenção dos olhares. É possível também ver uma vegetação rasteira, arbustiva, e pouco se vê do solo. Notam-se alguns cipós, trepadeiras e outras plantas associadas às árvores, a exemplo das bromélias. Das vegetações arbustivas, percebemos diferentes espécies numa variação que vai desde folhas largas a folhas diminutas. Há alguns afloramentos rochosos à beira do rio e fragmentos de rochas em outras partes.



*Ilustração 2: Forêt vierge près Mantiqueritipa (Tradução: Floresta virgem próxima a Mantiqueira, 1835.
Fonte: Pintura Pitoresca, 2013.*

Ao fundo, logo após o rio, não é possível distinguir muito a vegetação que compõe, salvas algumas mais à frente, próximas à margem. Porém, percebe-se que a mata é densa e alta, não sendo possível ver através dela, o que lembra a ideia de uma mata virgem, conforme o título da pintura. Nota-se que as plantas possuem diferentes tonalidades de verde, indo desde um verde mais amarelado até um verde mais escuro. Na parte central do canto esquerdo, destaca-se uma árvore com as folhas em tom de rosa, lembrando a tonalidade dos flamingos. Assim como em outras obras, estão presentes algumas palmeiras. Esta breve descrição permite perceber o empenho desprendido pelo pintor em alcançar a experiência visual, proporcionada pelo contato

com a paisagem tropical e com o aperfeiçoamento alcançado até então no que tange a técnica.

No encadeamento dos fatos, nascem as obras pintadas a óleo de J. M. Rugendas e, para a elaboração delas, ele realiza “[...] estudos muito cuidadosos das múltiplas espécies perfeitamente identificáveis que compõem a população vegetal desse espaço” (DIENER; COSTA, 2002. p.44).

Contemplando a vegetação, assim como seu ambiente, as obras realizadas por nosso pintor iam ao encontro da proposta estética de Alexander von Humboldt, que podemos ver expressa em *Geografia das Plantas* e em *Quadros da Natureza*:

[...] é trópicos onde se encontra a mais linda região das palmeiras; é ali também onde crescem as bananeiras, os adornos das regiões úmidas. Também as mimosas, árvores com folhas pequenas e delicadas, entre as quais se transluz agradavelmente o azul do céu. E ali também não faltam as orquídeas – máximo ornamento da vegetação tropical -, que animam os troncos das árvores tropicais, queimados por efeito da luz, e as áridas quebradas rochosas. Há ainda as formas de gramíneas arborescentes que tanto enobrecem os trópicos, os gigantescos fetos arbóreos que, em companhia da quina, definem a feliz região da terra, na qual predomina a doçura de uma primavera eterna (Humboldt, 1989:62-63; idem, 1992: 82-85 apud DIENER; COSTA, 2002. p.44).

De um modo geral, as obras pictóricas aqui analisadas demonstram diversas influências, como de Humboldt, nas quais encontramos uma valoração da vegetação tropical representada de forma minuciosa, ao ponto de ser possível identificar diferentes espécies de plantas. É comum, por exemplo, identificar em várias obras de Rugendas uma ou mais palmeiras e, em geral, localizadas na parte central ou se sobressaindo na vegetação do seu entorno. Também podemos identificar outros tipos de árvores devido à diferença em suas cascas, folhagem e densidade das copas. Outra influência é a representação realizada por Conde Clarac intitulada como Floresta Virgem após seu contato com a Mata Atlântica, quando esteve no Rio de Janeiro em 1819 (DIENER; COSTA, 2002).

Como na citação acima, que destaca a fala de Humboldt, temos o exemplo da prancha *Praja Rodrgiuez* (título original), uma gravura impressa no álbum *Viagem Pitoresca*, “Praia Rodrigues” (ilustração 3), publicada em 1835.



Ilustração 3: Praia Rodriguez (Tradução: Praia Rodrigues, 1835. Fonte: WIKIMEDIA, 2013.

Logo no primeiro plano encontramos cactáceas, além de uma vegetação rasteira e arbustiva numa tonalidade de verde mais escura, vegetação que “enobrece os trópicos”, como destaca Diener e Costa (2012) na fala de Humboldt. Já no segundo plano, diferentemente de algumas obras (como as que representam floresta virgem), o que divide a vegetação em duas é um caminho de terra, onde há uma rocha aflorando e tem-se, com grande destaque o tamanho e a quantidade dos coqueiros. Além de ter ao menos dois tipos de coqueiros ali, a maioria deles são de maior estatura em relação às demais árvores, mesmo as vegetações no terceiro plano,

localizadas na praia, podem ser claramente vistas com coqueiros se destacando em relação às vegetações que estão em seu entorno.

Nessa obra, temos também um grupo de homens representado na parte central, simbolizando uma ação de caça ou desbravamento do entorno. Nota-se a presença de uma arma segurada por um dos homens branco e o outro, sem chapéu, aparenta arrumar algumas folhas, talvez um mapa. A luz incide da esquerda até a parte central, tornado esta parte a mais iluminada, se comparamos com a vegetação que circunda essa pequena clareira, onde se encontra esse grupo de homens, deixando o primeiro plano à sombra e evidenciando a ação, porém sem deixar que a exuberante natureza tropical perca importância dentro da obra.

Não se pode deixar de notar o terceiro plano, onde se encontra um desnível pelo qual segue a estrada que encontra uma edificação que lembra uma pequena casa. Na sequência, temos a praia com sua vegetação e, é claro, os coqueiros tão característicos das representações tropicais, além do mar e dois morros que também chamam a atenção.

Nos apontamentos postos acima sobre a influência e a descrição da obra, notamos, portanto, que a concepção humboldtiana fundamenta cientificamente as obras a óleo de Rugendas, atribuindo para tais pinturas um fundamento teórico estético e contribuindo significativamente para a sua elaboração intelectual. Nesse ponto, vemos a antecedente e clara influência, já supracitadas e comparada, da obra de Clarac.

Rugendas, como antes dele Clarac, responde ao desafio lançado por Humboldt: a América era o lugar onde os artistas deveriam estudar a natureza em função da sua exuberante riqueza. E, nesse sentido, o cientista havia exclamado: Que belos motivos pictóricos para o pincel de um artista sensível! (Humboldt, 1989:64) (apud DIENER; COSTA, 2002. p.45).

A paisagem ganha tanta importância dentro da pintura que chega a dominar praticamente toda a representação, como é possível notar, também, na ilustração 4, “Boca da Cachoeira da Riviera” (título traduzido), na qual o ponto de vista do observador é da margem do rio, passando a impressão de estar quase dentro dele. É possível ver o rio dividindo as terras emersas em três partes, cada qual coberta com vegetação. Assim, temos a vegetação representada nas laterais e ao fundo do quadro. Além da “tradicional” variação na tonalidade de verde, já apontada nas outras descrições feitas neste trabalho, temos tonalidades de marrom, lembrando folhas secas e tons de rosa. Dos animais presentes na obra, temos aves (arara-azul) e dois jacarés ao lado esquerdo,

onde a iluminação incide diretamente. A mata que domina praticamente todo o quadro é representada de forma densa, característica da mata tropical atlântica que lembra a Floresta Virgem novamente, impossível de se penetrar com o olhar. As árvores ganham grande destaque por serem representadas com certa imponência no tamanho em relação às demais vegetações. Há ainda palmeiras, como de costume, nas representações de Rugendas e bromélias que adornam as árvores.



Ilustração 4: Embouchure de la Riviere caxoera (Tradução: Boca da cachoeira Riviera, 1835. Fonte: Pintura Pitoresca, 2013.

Embora no centro do quadro, e do rio, haja uma pequena embarcação, com alguns humanos representados, assim como em “Caça em uma floresta virgem” (em que o céu não é um elemento de grande destaque e aparecem de forma diminuta as pessoas e os animais), tal composição mantém a coerência orgânica da Natureza. No caso da ilustração 1, o título do quadro remete a uma prática tipicamente humana, a caça, mas os humanos são figuras secundárias, o que também ocorre com os humanos representados na ilustração 4. Tanto que quase passam despercebidos, tamanha é a grandiosidade da floresta ali representada. É ousado dizer isso que demonstra a relação entre a população nativa e a floresta, afinal, é da floresta que eles retiram seus alimentos, realizam seus trabalhos, ainda que, diferentemente do hábito europeu, esta atividade não tenha modificado a flora natural – mesmo alterando a fauna, não podemos dizer que se trate de um impacto. Não temos a alteração da natureza de maneira a perder suas características “naturais”. Ao realizar a caça, o trabalho dos nativos (em caçar) contribui para o equilíbrio ecológico, já que não retiram além do que precisam para se manter e ajudam, assim, no controle da população de determinadas espécies.

Porém, inclusive nessas obras, que constituem um grupo relevante das pinturas que expôs no Rio de Janeiro, Rugendas sempre cuidou de um registro coerente da paisagem na tradição humboldtiana, oferecendo não apenas uma imagem da topografia, mas também uma identificação meticulosa das singularidades da vegetação autóctone. A tela Vista da baía de Guanabara desde a Serra dos Órgãos (assinada e datada na capital imperial em 1846), uma paisagem brasileira pertencente à segunda etapa de suas viagens que, de fato, foi pintada em terras americanas, põe em evidência a maestria que havia conseguido ao combinar a observação naturalista com amenos motivos pitorescos da paisagem e da população” (DIENER; COSTA, 2002. p.49).

Suas obras, devido à sua forte influência na composição do imaginário sobre o mundo tropical, permitem traçar um paralelo com os dias atuais, quando se fala em floresta tropical ou equatorial. Um dos elementos que aparece na imaginação de muitos é a grandiosidade dela, assim como a sua densidade, mesmo que, em alguns casos, ela já tenha sido, e muito, devastada.

No que tange a sua grandiosidade e relação harmônica com a Natureza, temos outro exemplo dentro das obras de Rugendas: o *Rio Inhomirim* (ilustração 5), publicado em 1835, que ilustra como as relações ali estabelecidas pouco alteram a Natureza, com exceção da cena de uma “caçada”, no primeiro plano, dentro do rio, onde um grupo de cinco homens, dois deles na proa

com armas. Outra alteração é a casa identificada ao final do rio, parte visível. Tal edificação, embora seja uma alteração do meio, encontra-se cercada pela densa vegetação.

Na representação das vegetações presentes, temos em ambos os lados a mata representada de forma densa e fechada, com variedades de tons de verde. Vale destacar que as palmeiras (e coqueiros) destacam-se na cena sobressaindo às demais árvores, mesmo lá no fundo do quadro é possível perceber que estão mais altas em relação às outras espécies vegetais.



Ilustração 5: Rio Inhomerim (tradução: Rio Inhomirim, 1835. Fonte: Espaço Arte Mizrahi, 2013.

Nenhuma das árvores ocupa uma posição de grande destaque, como a obra descrita anteriormente, a não ser uma dupla que chama nossos olhares para o lado esquerdo do quadro, devido ao seu tamanho e posição na obra. Ainda no segundo plano, temos um barco ao meio do rio, mas não é possível identificar sua “função”, se acompanha a outra embarcação ou não. Mais ao fundo, temos uma casa, aparentemente de grande porte. Ao fundo temos a topografia que se destaca na composição, no caso, os morros separados por um grande vale. O céu também ocupa outra boa parte da composição, com grandes nuvens brancas encobrindo seu azul. O imaginário é parte fundamental do modo de vida em sociedade, pois nos permite reflexões e criações que impactam a relação que estabelecemos e a forma com que organizamos a sociedade, bem como o espaço em que vivemos. Sobre Rugendas e a construção de tipologias tropicais, acreditamos que o lugar com a paisagem é sua espacialização e sua estética, marcando a psique dos indivíduos e guiando as ações e a memória das pessoas quando passam a organizar o seu espaço cotidiano. Basta vermos, para tanto, a organização de parques, jardins, da casa, dos seus cômodos; a conversa das avós com seus netos e netas, quando há um resgate da memória, desvelando uma geografia histórica do cotidiano vivido muitos anos atrás, recheado de sabores, pequenos pecados e grandes esperanças (VITTE; CENE, 2011, p.75).

Sobre a relação que ocorre entre imaginação e concepções do cotidiano, podemos, segundo Cosgrove (2010), nomear de conexão as imagens pictóricas e a cosmovisão que evidenciam as concepções geográficas e políticas de um momento. É tão evidente que Cosgrove (1985, p.3) afirma que atualmente “na mentalidade popular, há uma estreita relação entre mapas e geografia, como que se os fatos geográficos pudessem ser estudados e retratados apenas por meio de cartogramas, característica de que [...] os signos na geografia possuem uma essência imagética e gráfica”.

Esta relação não fica apenas entre a imaginação e a projeção cartográfica, ela se fundamenta num período em que era muito comum estabelecer os limites políticos, as fronteiras, de um determinado espaço ou território de acordo com as fronteiras naturais. Como exemplo temos, nas palavras de Rugendas (1998, p.8): “encontra-se no Brasil um conjunto de paisagens diferenciadas naturalmente onde haveria, não se pode negar, quanto ao conjunto, uma certa coincidência entre as fronteiras naturais e políticas”. Ele cita várias províncias, como a de Santa Catarina ao Ceará, que têm como divisa limites naturais, rios por exemplo. Ou seja, temos que, para uma nação recém-independente, as paisagens naturais são de extrema importância para a sua

formação e, desde esse período, temos elementos que passam para as futuras gerações sobre a paisagem tropical brasileira, perdurando em nossa memória. Como contribuição dada para a delimitação do território, uma vez que um território do tamanho do Brasil, mesmo para a época, não tenha exatamente a mesma dimensão atual, era praticamente inviável não utilizar os limites naturais como delimitantes do território brasileiro. E a pintura de paisagem reafirma isso em nossa memória ao longo do tempo.

4.5. Contribuições de Rugendas na construção da representação da paisagem brasileira

Para a ciência natural do século XIX, tudo era possível e concomitante, pois a “formação de coleções era uma etapa essencial para a transformação da natureza em ciência, isto é, em objeto de estudo ordenável, compreensível” (WILKE; ANTUNES, 2012, p.195). Como na associação das ciências com as artes, temos essa ordenação também na pintura de paisagem, pois esta também tem como objetivo reproduzir de forma ordenada e compreensível a natureza por meio da categoria pictórica de paisagem. Sendo assim, seria possível estudá-la através da geografia. Mas como? Qual é a real contribuição da Geografia ou para a Geografia nesta relação? Quais contribuições podem ser extraídas para a Geografia e, é claro, antes disso, quais foram as relações mantidas entre a Geografia e as Artes no século XIX?

A arte de representar não só organiza enquanto representa, mas também estuda a “organização” da natureza para que possa transmitir a experiência vivida pelo artista viajante ou pelo cientista viajante (ou ainda ambos) para um estudo *a posteriori*. Além do mais, a própria viagem era algo que trazia o esclarecimento da “limitada” visão eurocêntrica. Não que ela deixe de ser centrada em si mesma, mas força a expandir sua visão sobre o mundo – o espaço que os viajantes trazem, sejam eles cientistas e/ou viajantes, vai além para muitas imaginações. Nesse sentido, a representação da paisagem permite ao mesmo tempo analisar as coleções feitas pelos cientistas e enviadas para a Europa, estabelecendo correlações com seu ambiente e a visualização de tal ambiente representado, bem como as relações que a população que se encontrava naquele local (colonos ou nativos) estabelecia com aquela exuberante natureza.

A ciência, por sua vez, se valia das representações cartográficas ou pictóricas – esta última era uma forma de se “aprisionar” o que estava sendo visto para apreender estudos futuros sobre a natureza. Obviamente, a apreensão através do quadro era por si só elaborada a partir de estudos sobre a natureza que estava sendo vivenciada pelo artista, bem como pelos cientistas, ambos viajantes. Ao descrever pictoricamente, os artistas viajantes que pelo Brasil passaram, em especial Rugendas, compõem um “quadro da natureza tropical”, no qual a natureza, em sua maioria, ainda não havia sido registrada por outros artistas. Isso possibilitou a apreensão da natureza tropical e proporcionou aos cientistas e demais artistas europeus um grande conjunto de obras documentais sobre a exuberância da natureza brasileira, em especial da Mata Atlântica.

Então, cria-se a imagem sobre os trópicos e são dadas cores a essas imagens. As representações de Rugendas que seguiam a concepção humboldtiana de integração dos elementos naturais permitiram, e permitem até hoje, um estudo sobre a cosmovisão oitocentista sobre a natureza, não só a tropical, mas, acima de tudo, dela. Ao representar de forma organizada e inteligível, o artista alemão contribuiu para os estudos geográficos, pois representou a organização da natureza nos trópicos e a interação dos indígenas com esta natureza, tanto quanto a interação dos europeus que aqui estavam. Também representou a interação dos negros, trazidos como escravos, com a natureza tropical brasileira e a forma como mantiveram viva sua cultura, mesmo sob forte opressão dos brancos europeus. Segundo Wilke e Antunes (2012, p.197):

A produção artística constitui-se, portanto, em parte fundamental da prática científica, sem a qual as análises e os estudos feitos *a posteriori* perderiam muito. [...] O naturalista evidencia aí a importância que as imagens têm em seu trabalho científico. [...] Cabe ao artista zelar para que o público apreciador das viagens científicas possa apreender a totalidade do lugar de onde foram retirados [os espécimes].

Embora o trecho acima ligue a frase “apreender a totalidade do lugar” a “de onde foram retirados os espécimes”, ainda assim usa o termo *lugar*, atualmente tido como uma das categorias de análise da ciência geográfica. Mas não só isso, emprega a palavra associada à *totalidade*. Ora, nesse sentido, acredita-se que a representação da paisagem contém nela a *totalidade do lugar* representado ou a representação da totalidade da natureza contida num quadro que representa, por sua vez, a paisagem tropical.

Cria-se uma paisagem para além das tradicionais representações, imaginações e compreensão da natureza e sua respectiva paisagem, pois a totalidade do lugar, antes concebida pelos cientistas, era pensada a partir de uma experiência restrita ao universo europeu, bem como seus arredores. Os cientistas e artistas viajantes criaram (ou evidenciaram) uma paisagem cujas relações e a própria natureza se manifesta completamente diferentes das que eles foram criados e, por anos, haviam estudado. É isso que faz do Brasil um lugar tão sedutor para os viajantes: além do contexto histórico (anterior ao isolamento e agora), “aberto” para pesquisas e descobertas, o Brasil apresenta uma gama inteiramente nova e pouco visitada até os séculos XVIII e XIX – muitas coisas a serem descobertas, muitas coisas a serem estudadas e representadas e, evidentemente, muitos recursos a serem descobertos e explorados para enriquecimento das colônias.

A construção de todo esse arcabouço imagético contribuiu, concomitantemente, para a construção da iconografia brasileira e cabe a nós, geógrafos, mirar esforços para a compreensão e dedicação dos estudos para revelar aos dias atuais a grandiosidade que esses documentos trouxeram. As demais ciências, como a antropologia, a história, a história da ciência e, evidentemente, a história da arte já descobriram isso há algum tempo.

Estas imagens constituem fontes de pesquisa, além das áreas já mencionadas, para a geografia, não somente por seu caráter memorial, já que a obra também registra parte da natureza ainda não alterada, ou pouco alterada, pela ação humana – a exemplo temos as representações das araucárias que se estendiam por grande parte do relevo (ilustração 6).

Na ilustração 6, temos uma topografia montanhosa – diferentes tipos de vegetação em um ambiente de mata esparsa. Logo no primeiro plano, vemos uma vegetação arbustiva de diferentes tonalidades e tipos de folhagem, além de um afloramento rochoso e uma estrada que abre a mata de pequeno porte. Das vegetações que chamam a atenção, primeiramente temos as Araucárias, duas delas ocupando a parte central da pintura e atraindo os olhares, pois é a primeira coisa que se percebe na obra, dada a sua posição e magnitude. Apesar de se encontrarem “isoladas” nesta representação, a mata de araucárias ocupava uma porção hoje denominada de Região Sul, além de algumas porções mais elevadas do sudeste, como o caso do sul de Minas Gerais. Também encontramos mais algumas araucárias na obra, palmeiras e cactos. Se levarmos em conta as, cada vez mais velozes, transformações ocorridas no século XX e XXI, teremos muito que comparar com estes registros do século XIX. Podemos estudar a própria ciência geográfica através dessas

obras, pois, além de ser nesse momento (século XIX) que a ciência geográfica se institucionaliza como área do conhecimento, havia uma relação íntima entre ciências e artes, da qual a Geografia muito se beneficia.



Ilustração 6: Serra Ouro Branco – dans la province de Minas Geraës (Tradução: Serra Ouro - Branco, 1835. Fonte: Pintura Pitoresca, 2013.

Podemos entender as obras de arte como apropriação simbólica da natureza tropical e abordar os estudos epistêmicos do surgimento da representação da paisagem, bem como sua contribuição para a geografia. Temos também uma forma de estudar o espaço geográfico e as possibilidades de se estabelecer comparações com as paisagens (ou naturezas), já há muito conhecidos pelos europeus com o impacto no pensamento científico que esses novos espaços, o que, até o momento, não havia sido alcançado pela visão europeia.

5. Considerações finais

O presente trabalho se caracteriza como uma busca pelo sentido primeiro de paisagem no ato em que ele conecta a arte pictórica com a geografia, fundada como ciência, estruturando-se a partir do advento da representação pictórica da paisagem e trazendo para si o estudo da ordenação e apreensão dos diferentes tipos de paisagem que se encontram na superfície terrestre. Isso só se torna possível com o desenvolvimento de técnicas que permitem, desde a realização das mensurações dos diferentes elementos que compõem o mundo físico até as diferentes formas de representar, seja cartograficamente ou na pintura através da perspectiva. O desenvolvimento das técnicas permitiu também as viagens ultramaras, tanto pelo desenvolvimento dos instrumentos que permitiram a navegação como pelas necessidades por novos produtos a serem comercializados.

É evidente que o contexto político também teve sua contribuição no desenrolar da paisagem, pois foram as expansões, buscas por novas terras e produtos, que impulsionaram os diferentes profissionais a se lançarem além-mar, muitos financiados pelo Estado. Assim, os diferentes conflitos permitiram a saída, ou de certa forma obrigaram, de viagens ousadas em busca de solucionar seus problemas, sejam de abastecimento de produtos exóticos ou a necessidade de ampliar suas riquezas – ou, no caso da família real portuguesa, preservar sua integridade.

Em meio a esse contexto, novas terras são conquistadas e anexadas ao modo de vida europeu, ou melhor, incorporadas e forçadas a se adaptarem, embora nem sempre ocorra da forma idealizada. Isso resulta num desarranjo do modo de vida das diferentes localidades, povos são massacrados, transportados para lugares longínquos e novas problemáticas se desenrolam.

Com o passar do tempo, proporcionadas pelas novas técnicas e descobertas, as viagens ultramaras no século XIX se tornam um marco para a ciência oitocentista, pois, com as expedições naturalistas, novos estudos são desenvolvidos a partir de diferentes métodos, em geral, o da descrição, a análise, a comparação e a representação dos diferentes modos de vidas, das faunas e floras e a interação cultural e técnica produzida nos mais diferentes meios. Nesse contexto, a Geografia se beneficia, pois é a partir das expedições que novas concepções de mundo se estruturam, por sua vez, permitindo que se estabeleçam estudos sobre a superfície terrestre.

No que tange a Geografia e sua relação com a arte pictórica, mais propriamente, foram as circunavegações que trouxeram ao continente americano os viajantes naturalistas, como todos os profissionais que os acompanhavam – cartógrafos, botânicos, zoólogos, astrônomos e, é claro, pintores –, permitindo que se estabelecesse uma interação profícua entre esses diferentes pensares. A arte proporcionou à Geografia a ideia de paisagem, pois esta nasce na busca do pintor em representar sua experiência visual com a natureza. Essa representação do mundo natural ganha nova dimensão quando tais artistas, bem como cientistas, se defrontam com a natureza tropical da América. Neste âmbito, o Brasil passa a ser visto como representante da natureza tropical, devido à exuberância da fauna e da flora que aqui se encontravam – é claro que o papel de destaque que a colônia americana ocupava para Portugal (que se destacava no século XVI e XVII dentre as nações europeias, juntamente com a Espanha) também coloca o Brasil em destaque para os demais países europeus que se preocupavam em obter novas fontes de lucros e avanço de seu desenvolvimento científico.

Trazendo ao debate os elementos e fatos destacados ao longo do texto, como a vinda de uma expedição russa chefiada pelo alemão Langsdorff e, com ele, o pintor também alemão J. M. Rugendas ao Brasil, tinha-se no contexto político e social do Brasil uma colônia escravista e agrária que, após a vinda da família real, bem como o seu regresso à Europa, resultou na sua independência e, diferentemente das outras colônias americanas, não passou a ser uma república, mantendo-se como um Império e não como uma nação. Portanto, existia a necessidade de se criar o sentimento de pertencimento a uma nação nos diferentes povos que aqui habitavam, onde nem cidadania ainda era um fato concreto, além de almejar o reconhecimento desse império tanto dentro quanto fora de seus limites territoriais e preservar a unidade territorial que herdara com sua independência.

Acerca disso, a natureza passa a assumir um papel muito importante, que já vinha sendo destacado entre os pensadores políticos e científicos de séculos anteriores. No Brasil independente, ganha um destaque ainda maior, pois assume um papel aglutinador, visto que era um elemento comum aos povos que aqui habitavam e atendia aos ideais da elite que sonhava com uma nação. Além de ser um elemento portador da ideia de desenvolvimento (o desenvolvimento econômico, proporcionado pela exploração de seus recursos), isso se realizaria através do seu estudo sistematizado, o que, por sua vez, proporcionaria o desenvolvimento científico.

Na composição desse quadro, temos J. M. Rugendas como grande pintor da paisagem tropical, em suas duas permanências no Brasil: a primeira no período de 1822 a 1825 – de fundamental importância para que ele possa treinar seu lápis e desenvolver ainda mais sua habilidade de desenhista, especializando-se na paisagem tropical brasileira, em especial na Mata Atlântica; a segunda no período de 1845 a 1846 – depois de percorrer grande parte do que hoje denominamos América Latina, quando chega ao Rio de Janeiro, já com certo prestígio devido ao sucesso de seu álbum litográfico *Viagens Pitorescas*, além da experiência do uso das cores em seus trabalhos a óleo, assim como toda a influência da concepção humboldtiana de paisagem.

Durante o trabalho realizado por Rugendas, desde sua primeira viagem ao Brasil, quando realizou um grande esforço para apreender a natureza tropical em suas pranchas, ele pôde proporcionar um enorme trabalho para além dos inúmeros registros realizados com sua arte. Suas obras, que incluem diversas representações de paisagens, bem como obras de valor etnográficos e cenas costumbristas, permitiram a propagação do imaginário sobre a natureza tropical através da conexão estabelecida entre a imagem pictórica e a difusão do conhecimento, possibilitada pela técnica da litografia.

Entre suas obras, nas quais a paisagem é o tema central, temos a natureza tomando conta de quase toda a tela, não é raro o céu estar quase todo encoberto pela copa das árvores, além da impenetrável visão por entre a vegetação, afinal era essa uma das características retratadas das matas virgens tropicais e da presença de espécies típicas, tidas como características daqui, como o coqueiro, as árvores frondosas e as bromélias.

Suas obras permitem também identificar algumas das espécies, devido à riqueza de detalhes, pois Rugendas realiza um meticuloso estudo sobre a vegetação durante sua primeira estada no Rio de Janeiro, onde tal estudo possibilita a construção das tipologias tropicais. Isso ocorre, pois, desde o início, Rugendas era influenciado por Humboldt, primeiramente não de maneira direta, mas pelo contato com as obras realizadas após a grande viagem do barão de Humboldt. Seguindo a proposta estética de Alexander von Humboldt, percebemos nas obras de Rugendas mais que um registro do mundo natural, seus quadros permitem reconhecer o mundo tropical e a integração que neles ocorrem – ao mesmo tempo em que representam tal integração, permitem que o sujeito, em processo de apreensão dessa natureza tropical, coloque nela a sua imaginação, ou seja, temos que o olhar exerce uma conduta ativa na construção da paisagem.

Nessa projeção da imaginação, assim como na reprodução da cosmovisão através de um quadro, temos a paisagem tropical, algo que poderia ser construído por meio do trabalho humano, ou seja, a paisagem como produto cultural sobre a natureza, que permitiu à elite do Brasil império projetar nas representações da paisagem um desejo de nação, uma “nação imaginada”, portadora de uma força aglutinadora dos diferentes povos, substituindo a história destes, por uma história em comum, portadora de orgulho, que permitisse aos sujeitos se reconhecerem como uma nação através da natureza, ou seja, trazendo ao povo um sentimento de unidade e mantendo os limites herdados do período colonial, uma vez que tal reconhecimento dos elementos naturais também passariam a se configurar como seus limites. Construíam, assim, por sobreposição, os limites políticos e naturais do Brasil. Uma das acepções da paisagem é algo abarcado pela visão, ou seja, tudo o que a visão alcança e por ela é delimitada. Logo, a própria representação da paisagem mostra que essa acepção é limitada, uma vez que, na representação, não está apenas o que a visão alcança, mas também a projeção das ideias e da imaginação do artista, bem como a (re)produção de significados obtida com a codificação da ação ótica de enxergar, isto é, a representação da paisagem como imagem do mundo físico e concreto, bem como a elaboração reflexiva que se realiza pelo fluxo cognitivo.

O estudo detalhado da paisagem tropical, com o intuito de se produzir uma obra pictórica que transporta o real para sua tela em branco, preenchendo-a, coloca em destaque os elementos que devemos ver. Isto é, a representação da paisagem permite-nos notar a natureza de uma maneira até então não ocorrida, pois a arte, ao mesmo tempo em que representa a paisagem de forma ordenada, também permite que ela seja estudada de forma ordenável e compreensível – o que para a ciência do século XIX serve como uma luva. Isto possibilita que a Geografia se estruture, já que a representação da paisagem dos estudos geográficos descrevem, analisam, comparam e apreendem as transformações da superfície terrestre, sejam elas por diferença de latitudes, longitudes ou por diferença na organização social, cuja relação é cercada pela natureza.

É na Geografia que a paisagem passa a ser o centro das análises, permitindo, assim, a realização da leitura do mundo, da cosmovisão que ela carrega ou que nela é projetada, além da incorporação das noções de percepção, imaginação e simbolismo em seu desdobramento. A paisagem mostra-nos o que é evidente, mas também possibilita a reflexão do que é visto ou como é visto, o próprio modo de ver. Desvendando as projeções ideológicas realizadas na paisagem e através dela – assim como a natureza –, a paisagem também é passível de carregar um discurso

político e ideológico. Para a Geografia que estava se estruturando enquanto campo do saber científico, o encontro entre arte e ciência (o primeiro capaz de organizar a natureza e (re)produzir formas) transformaria a natureza em objeto passível de ser apreendido pelos estudos sistemáticos da ciência, ou seja, ordenável e inteligível com os estudos geográficos.

É importante destacar que, no caso brasileiro, foi a geografia que possibilitou a criação de uma nação brasileira, pois, como já destacado neste estudo, muito mais que a história negada, é a geografia que permitiu a criação de laços comuns no imaginário popular, projetando, nas obras de Rugendas, a natureza exuberante do Brasil com um caráter único e diferenciado das demais nações americanas. Os esforços aqui presentes em aproximar a História da Arte e a Geografia, por meio de um estudo iconológico das obras de Rugendas, não se resumem ao fim deste trabalho, existe um longo caminho a ser percorrido ainda. Entretanto, esta dissertação de mestrado pode ser tida como um passo na reaproximação desses diferentes saberes que, juntos, proporcionaram o surgimento da paisagem enquanto categoria de análise geográfica e ainda podem render frutos valiosíssimos na compreensão da categoria de paisagem, assim como na utilização das pinturas como fonte de documentos históricos para as investigações geográficas sobre a superfície e a organização espacial de diferentes sociedades do passado.

Referências bibliográficas e bibliografias consultadas

ALVES FILHO, Aluizio. **Aspetos políticos e administrativos da formação e consolidação do Estado nacional brasileiro (1808-1889)**. *Rev. Portuguesa e Brasileira de Gestão*, Lisboa, v. 8, n. 1, mar. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-44642009000100011&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 16 abril 2014.

ALVES, Flamarion D. FERREIRA, Enéas R. **Panorama dos métodos e técnicas em geografia humana: retrospectiva e tendências**. 2008. Disponível em: http://egal2009.easyplanners.info/area02/2006_Alves_Flamarion_Dutra.pdf. Acessado em 10 de agosto de 2012.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. REALE, Giovanni (trad.). São Paulo, SP: Loyola, 2002.

BANDEIRA, Érica; ARAGÃO, Luiz; RIBEIRO, Mário. **O cotidiano brasileiro do século XIX através das imagens de Rugendas**. Recife, UFPE. 2004. Disponível em: <http://pe.anpuh.org/resources/pe/anais/encontro5/05-leituras/Artigo%20de%20C9lcia%20Bandeira%20e%20outros%20autores.pdf> . Acessado em julho de 2013.

BARBATO, Luis Fernando Tosta. **Contornos do Império: o papel da natureza na política imperial brasileira (1839-1845)**. Anais do XIX ANPUH/SP – USP. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Luis%20Fernando%20Tosta%20Barbato.pdf>>. Acessado em: 22 de abril de 2014.

BARREIRO, José Carlos. **Imaginário e viajantes no Brasil do século XIX: cultura e cotidiano, tradição e resistência**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BERTELS, D. E. et al. **A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil 1821-1829**. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1981.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2006. 108 p., il. (Coleção Estudos; v. 230).

BLANCHE, Robert. **A epistemologia**. Lisboa; Rio de Janeiro, RJ: Presença: Martins Fontes, 1975. 161p.

BURKE, Peter. **Veneza e Amsterdã: um estudo das elites do século XVII**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991

CAMPOS, Rui Ribeiro de. **Breve histórico do pensamento geográfico brasileiro nos séculos XIX e XX**. Jundiaí, Paco Editorial: 2011.

CARNEIRO, Newton. **Rugendas no Brasil**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1979, 225p.

CASTRO, Demian Garcia. **Significados do conceito de paisagem: Um debate através da epistemologia da geografia**. Trabalho relacionado a dissertação de mestrado do autor, 2004. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm#_edn1>. Acessado em fevereiro de 2013.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo, SP: Martins, 2007. 196 p. (Todas as artes). ISBN 9788599102534 (broch.).

CAVALCANTI, Carlos. **Conheça os estilos de pintura: da pré-história ao realismo**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1967. 364p.

CHRISTOFOLETTI, Antonio. **PERSPECTIVAS da geografia**. 2. ed. [São Paulo]: DIFEL, 1985. 318p., il., 21 cm. Inclui bibliografia.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Denis Cosgrove: a paisagem e as imagens**. Espaço e cultura, UERJ, RJ, n.29, p.7-21. 2011.

COSGROVE, Denis. **Social Formation and symbolic landscape**. London: Croom & Helm, 1984.

_____.Landscape: ecology and semiosis. In: PALANG, Hannes e FRY, Gary (orgs.) **Landscape Interfaces. Cultural Heritage in Changing landscapes**. Dordrecht: Kluwer Academic Press, 2003, p.15-20.

_____. **Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea**. In: Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 10, nº 1 (1985). p. 45-62. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/622249>> Acessado em: 10/06/2009.

_____.Landscape: ecology and semiosis. In: PALANG, Hannes e FRY, Gary (orgs.) **Landscape Interfaces. Cultural Heritage in Changing landscapes**. Dordrecht: Kluwer Academic Press, 2003, p.15-20.

COSTA, Maria de Fátima G. DIENER, Pablo. DIETER, STRAUSS. (org). **O Brasil de hoje no espelho do século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a expedição langsdorff**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **O patrimônio natural no Brasil**. IPHAN, Rio de Janeiro, 2004.

DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824 – 1851)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

DIENER, Pablo. COSTA, Maria de Fátima. **A arte de Viajantes: de documentadores a artistas**

viajantes, perspectivas de um novo gênero. Revista Porto Alegre, v.15, nº 25, novembro – 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/10537/6207>>. Acessado em 05 de maio de 2014.

DIENER, Plabo; COSTA, Maria de Fátima. **América de Rugendas: obras e documentos.** São Paulo: Estação Liberdade: Kosmos, 1999.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil.** São Paulo – SP: Capivara, 2002. 374p.

DIENER, Pablo. **O Brasil dos viajantes.** São Paulo: Revista USP, p.46-57, 1996.

DOLLFUS, Olivier. **A análise geográfica.** São Paulo, SP: Difusão Europeia do Livro, 1973. 130p. (Saber Atual; 159).

DOMINGUES, Álvaro. **A paisagem revistada.** FINISTERRA, Revista Portuguesa de Geografia, v.36, n. 7, 2001. Disponível em <<http://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/1621>>. Acessado em Março de 2013. p.55-66.

DUROZOI, Gérard. **Dicionário de Filosofia.** Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

EDITORA ITATIAIA. **O Brasil de Rugendas.** Coleção Imagens do Brasil, vol.1. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1998.

FÉRNANDEZ PÉREZ, Joaquín. **Humboldt: el descubrimiento de la naturaleza.** 1ª edição. España: Nivola, 2002. 332p.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **A paisagem e o olhar: relíquias do Brasil.** In: NUÑEZ, C. F. P.; MONTEIRO, M. Conceição; BESNER, Neil. (orgs). (As)simetrias nas Américas Brasil/Canadá: culturas e literaturas. Rio de Janeiro: Caetés, 2007, pp. 159-171.

FREITAS, Ihoana Brito de. **Cores e olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret.** Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, 2009.

GEORAMA. **História da cartografia.** Rio de Janeiro: Codex, 1967.

JANSON, H. W. **História da arte.** 5ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

JAPIASSU, H. **Introdução ao pensamento epistemológico.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.

KURY, Lorelai. **Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem.** História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. VIII (suplemento), p.863 – 880, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8s0/a04v08s0.pdf>>. Acessado em 20 de junho de 2014.

LAUDAN, Larry. et al. **Mudança científica: modelos filosóficos e pesquisa histórica**. Estud. av., Dez 1993, vol.7, no.19, p.7-89. ISSN 0103-4014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em: 13 de Novembro de 2007.

LEITE, José Roberto Teixeira. **500 anos da pintura brasileira** (CDROM). Logon Informática Ltda: Rio de Janeiro, 1999.

LEÃO, Gabriel Bertozzi. RODRIGUES, Poliana Jardim. **Revisitando Rugendas e Debret**. XVIII Encontro Regional – ANPUH – MG. 2012

LOURENÇAO, Claudinei. TELÉSFORO, Gizelle Barbosa. **A paisagem entre a ciência e a arte: influência do olhar humboldtiano sobre a obra de Johann Moritz Rugendas**. Anais XVI ENG – Porto Alegre, 2010.

LUVIZOTTO, Rodrigo. **Os Diários de Langsdorff: prelúdios paisagísticos**. Tese de Doutorado FFLCH – USP. SP, 2012.

MÄDER, Maria Elisa. **Civilização, barbárie e as representações espaciais da nação nas Américas no século XIX**.

MARQUES, Luiz. Prefácio. In: DIAS, Elaine. **Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824 – 1851)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

MARTINS, Luciana. **O Rio de Janeiro dos Viajantes**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2002.

MARTINS, Luciana L. ABREU, Mauricio A. **Paradoxes of modernity: imperial Rio de Janeiro, 1808 – 1821**. Geoforum 32, 2001. p. 533-550. Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0016718501000124>. Acessado em: 10 de junho de 2014.

MATTOS, Claudia Valladão de. **A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt**. In: 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.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **Construtores e herdeiros: a trama dos interesses na construção da unidade política**.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Geografia: pequena história crítica**. São Paulo: Hucitec, 1983.

MORAES, Antonio Carlos Robert. **A gênese da geografia moderna**. São Paulo, SP: HUCITEC: EDUSP, 1989. 206p., 21cm. (Geografia: teoria e realidade; v. 16).

MORAES, Antonio Carlos Robert. **Bases da formação territorial do Brasil: o território colonial**

brasileiro no "longo" século XVI /c Antonio Carlos Robert Moraes. São Paulo, SP: HUCITEC, 2000. 431p. (Estudos históricos; v. 41). ISBN 8527105284 (broch.).

MOREIRA, Ruy. **Para onde vai o pensamento geográfico?: por uma epistemologia crítica.** São Paulo, SP: Contexto, 2009.

MOREIRA, Ruy. **O pensamento geográfico brasileiro: as matrizes da renovação**, volume 2. São Paulo: Contexto, 2009.

MOREIRA, Ruy. **O pensamento geográfico brasileiro: as matrizes brasileiras**, volume 3. São Paulo: Contexto, 2010.

MORIN, Edgar. **O método 1: a natureza da natureza.** 2.ed. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2005. Disponível em <http://www.oliveiro.com.br/pdf/livros/cultura/3093876.pdf>. Acessado em 10 de Agosto de 2012.

NUNES, Benedito. **Introdução a filosofia da arte.** 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1989. 128p. (Serie Fundamentos; v. 38).

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: documento ou invenção do Novo Mundo?** Congresso Internacional "O Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades", Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, nov. De 2005. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/carla_mary_oliveira.pdf Acesso em 30 de janeiro de 2012.

OLWIG, K. Rediscovering the substantive meaning of landscape. **Annals of the Association of American Geographers**, 86, 830-865.

PALANG, Hannes e FRY, Gary. Landscape Interfaces. In:_____. (orgs). **Landscape Interfaces. Cultural Heritage in Changing landscapes.** Dordrecht: Kluwer Academic Press, 2003, p.1-14.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, c1991. 439p., il. (Debates; v. 99).

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002. 439 p.

PAVIANI, Jayme. **Estética e filosofia da arte.** Porto Alegre, Sulina. 1973.

PERUSSO, Michele Nori. **A construção visual do homem dos trópicos: imagens e representações do Brasil pelo olhar do artista-viajante alemão Johann Moritz Rugendas.** Baleia em Rede. Vol. 1 nº 8. ano VIII, dez/2011.

PIFANO, Raquel Quinet. **História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin**

Panofsky. 2010. Disponível em www.revistafenix.pro.br. Acessado em 15 de Agosto de 2012.

PRADO, Maria Lígia Coelho. **América latina no século XIX: tramas, telas e textos.** São Paulo: Edusp, Bauru: Editora da Universidade Sagrado Coração, 1999.

REIS, Luis Carlos Tosta dos. **Ontologia do espaço, técnica e epistemologia na Geografia: Teoria e método a partir da obra de Milton Santos.** In: XVI Encontro Nacional de Geógrafos, 2010, Porto Alegre. Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças Espaço de Diálogos e Práticas. Porto Alegre, 2010.

RICOTTA, Lúcia. **Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt.** Rio de Janeiro: MUAD, 2003.

ROCA, Andrea Claudia Marcela. **Os sertões e o deserto: imagens da ‘nacionalização’ dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas.** Tese de Doutorado - Rio de Janeiro, UFRJ, 2010. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2013/historia_artigos/roca_tese.pdf. Acessado em 10 de junho de 2014.

ROZO, Juan Davi Delgado. **Entre la materialidad y la representación: reflexiones sobre el concepto de paisaje em geografía histórica.** In Cuadernos de Geografía – Revista Colombiana de Geografía, nº 19 (2010), Bogotá – Colômbia. p.77-86.

RUGENDAS, João Maurício. **Viagem Pitoresca através do Brasil.** Sérgio Milliet (trad.): 1976.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). **Os Diários de Langsdorff.** Tradução Márcia Lyra Nascimento Eegg e outros; Bóris N. Kkomissarov e outro. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SCHIER, R. A. **Trajetórias do Conceito de Paisagem na Geografia.** In: Revista RA'EGA, Curitiba, n.7, p. 79-85, 2003. Editora UFPR.

SILVA, Ana Rosa Clocllet da. **Criar a nação por herdar o império: tradição e modernidade no projeto nacional de José Bonifácio.** Revista de Esboços, Florianópolis, v. 19, n.28, p.236-253, dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2012v19n28p236>>. Acessado em 17 de abril de 2014.

SILVA, Ana Rosa Clocllet da. **De Império a nação.** Revista de História, 19 de setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/de-imperio-a-nacao>>. Acessado em 17 de abril de 2014.

SILVA, Danuzio Gil B. da (org.). **Os diários de Langsdorff – volume I: Rio de Janeiro e Minas**

Gerais (8 de Maio de 1824 a 17 de Fevereiro de 1825). Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

VELHO, Gilberto. **SOCIOLOGIA da arte.** Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1969-. nv. (Textos básicos de ciências sociais).

VERDUM, Roberto et al (org.). **PAISAGEM: leituras, significados e transformações.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

VITTE, A. C. **A categoria paisagem e o desenvolvimento da geografia física.** Revista Mercator. Ceará: Revista de Geografia da UFC, 2007b.

VITTE, A. C. **Influência da estética Kantiana na gênese da geografia física.** VII ANPEGE. Rio de Janeiro, 2007a.

VITTE, A. C. CENE, Vonei R. **Johann Moritz Rugendas: entre a pintura de paisagem e a construção das tipologias tropicais.** In: Boletim Geográfico Gaúcho. ed. 38. maio de 2012.

WILKE, Valéria cristina Lopes. ANTUNES, Anderson Pereira. **Imagens da ciência brasileira: a produção iconográfica do artista viajante oitocentista.** Revista Brasileira de História da Ciência, Rio de janeiro, v.5, n.1, p. 194-209, jan/jun 2012.

SITES CONSULTADOS

ESPAÇO ARTE MIZRAHI. Disponível em: <https://espacoartemmizrahi.s3.amazonaws.com>
Acessado em setembro de 2013.

ITAU CULTURAL. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=1835. Acessado em 30 de agosto de 2013.

PINTURA PITORESCA. Disponível em: <http://pinturapitoresca.blogspot.com.br>. Acessado em agosto de 2013.

RUGENDAS, J. M. (In) Catálogo das artes. Disponível em:
http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=304&txtArtista=Johann%20Moritz%20Rugendas. Acessado em 01 de Setembro de 2012.

WIKIMEDIA. Disponível em:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Praya_Rodriguez.jpg. Acessado em setembro de 2013.