

***SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Johann Moritz Rugendas: vivência, observação e invenção de uma natureza tropical brasileira In: Paisagens Culturais. Interfaces entre Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana ed.Rio de Janeiro : Escola Nacional de belas Artes publicações, 2008, v.2, p. 199-210.***

*corresponde a ampliação de trecho de capítulo da Tese de Doutorado, As Sombras da Floresta, Vegetação Paisagem e Cultura no Brasil, FAUUSP, 1999.*

LICENÇA DE USO

Este artigo é disponibilizado sob uma licença Creative Commons, como parte da proposta da Espiral da Sensibilidade e do Conhecimento (<http://www.espiral.org.br>) e do projeto acadêmico em <http://www.ambiente.arq.br>.

***Você pode reproduzir e distribuir esse material desde que citando devida e visivelmente os dados de autoria e publicação, sem adições, cortes ou qualquer meio que altere o sentido ou prejudique a integridade original do material, sem finalidades comerciais ou de propaganda de qualquer tipo, ou em contextos que promovam qualquer forma de violência, o racismo, discriminação. Caso distribua esse material, o fará explicitando essa licença. Sob nenhum aspecto essa licença representa seção de direitos.***

## ***JOHANN MORITZ RUGENDAS: VIVÊNCIA, OBSERVAÇÃO E INVENÇÃO DE UMA NATUREZA TROPICAL BRASILEIRA NO SÉCULO XIX***

### **EULER SANDEVILLE JUNIOR**

Arquiteto, Arte-Educador, Especialização em Ecologia, Mestre e Doutor em Estruturas Ambientais Urbanas. Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Coordenador da Área de Concentração paisagem e Ambiente do programa de Pós-Graduação da FAUUSP.

Coordenador do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em  
Ciência Ambiental, PROCAM.USP

<http://www.ambiente.arq.br>

*"Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas fomos pensados"* (Belluzzo 1994:9).

## Resumo

Apresenta-se uma análise da estrutura narrativa da "Viagem Pitoresca através do Brasil", de Rugendas, publicada em 1835<sup>1</sup>. A abordagem neste artigo evidencia relações entre arte e ciência e entre natureza e civilização, no contexto de constituição de representações sobre a América elaboradas na Europa e de ampla difusão no "Novo Mundo". São introduzidos aspectos do processo de produção da "*Voyage Pittoresque*" e da visão de paisagem que a orienta, sobretudo a partir de conceitos difundidos por Humboldt, colocando em questão a experiência e a observação dos seres e da paisagem, a natureza do trabalho artístico no álbum e a narrativa pitoresca da viagem. Essas discussões apontam para um resgate de conceitos de paisagem parcialmente olvidados no século XX<sup>2</sup> em função de processos de especialização e de distanciamento entre

---

<sup>1</sup> Este estudo é uma revisão e ampliação da análise do Álbum de Rugendas elaborada em Sandeville Jr. 1999. Uma primeira versão contou com importantes comentários de Fernanda Dertnl.

<sup>2</sup> Para nossas análises, a importância dada por autores como Rousseau, Goethe, Humboldt, à vivência, à experiência e ao deslocamento pela paisagem, seguramente decorriam de uma nova sensibilidade e tinham implicações metodológicas que considero hoje da maior importância. Não trabalhamos a paisagem como uma forma visual de percepção, nem como uma derivação de um gênero de pintura, mas a pensamos como fato geográfico e cultural, e como experiência partilhada (Sandeville Jr. 1999, 2005, 2006).

sensibilidade e entendimento científico<sup>3</sup>. O álbum de Rugendas permite assim explorar nexos relevantes entre as representações em gestação na Europa e no Brasil.

palavras-chave: história da paisagem, história da arte, viajantes

This article presents an analysis of the narrative structure of the "Picturesque Travel in Brazil", by Rugendas, published in 1835. This approach points out relationships between art and science and between nature and civilization in the context of the production of representations of America that were developed in Europe and widely spread in the "New World". It presents some aspects of the production of the "*Voyage Pittoresque*" as well as of the view of landscape that guided that work, basing mainly on concepts spread out by Humboldt. It also investigates the experiencing and the observation of live beings and landscape, the nature of the artistic work of the album and the picturesque narrative of the trip. These discussions led to the rescuing of landscape concepts partially forgotten in the twentieth century due to processes of specialization and to the gap between sensibility and scientific knowledge. The album of Rugendas thus allowed an exploration of the relevant links between representations then being created in Europe and Brazil.

Key-words: landscape history, art history, travellers

---

<sup>3</sup> Procurava-se no início da era contemporânea estabelecer uma distinção sólida entre arte e ciência, reconhecendo-se um gradual afastamento entre essas práticas no decorrer do século XIX, no afã de se estabelecer uma linguagem e um método independente de qualquer subjetividade. Afastamento que viria a ser parcialmente auxiliado também por novos recursos mecânicos para o registro da natureza.

O projeto colonial, ao revelar à Europa diferentes geografias e formas de vida correspondentes, diferentes culturas humanas, colocou em evidência a necessidade de conhecer e catalogar organizadamente essa diversidade e os recursos naturais e econômicos dos vastos territórios coloniais. Se a prática da exploração colonial veio a ser considerada hostil à natureza (Holanda 1988, Dean 1996), isto é, intensamente predatória dos recursos naturais, por outro lado, pressupunha o profundo conhecimento do **tipo e da distribuição** desses recursos pelo globo, tal como era possível naquele período. Conhecimento dinâmico e complexo em sua construção e que está na gênese da ciência moderna. Tal diversidade também estimulava a imaginação, trazendo grande interesse aos relatos de viagens, permitindo surgir álbuns ilustrados que deveriam dar a conhecer com precisão objetiva e artística esses “outros lugares”.

Artistas imbuídos de ideais românticos saíram em busca de paisagens pitorescas e até mesmo exóticas dos países em formação nos trópicos, muitas vezes acompanhando as expedições científicas, e publicaram e expuseram seus desenhos na Europa. No caso do Brasil, são inúmeros e da maior relevância, como Rugendas (1802-1858), Thomas Ender (1793-1875, viajou pelo Brasil em 1817 como ilustrador da expedição de Spix e von Martius que percorreu o Brasil entre 1817 e 1820), Hercules Florence (1804-1879, participou da terceira expedição Langsdorff<sup>4</sup>) e outros.

O álbum de Rugendas fornece um nexos precioso entre as representações em gestação na Europa e no Brasil. Este trabalho, ciente do percurso do original desde o artista até o trabalho do gravador<sup>5</sup>, procura investigar o

---

<sup>4</sup> Houve uma primeira expedição, sem a participação de Riedel (que realizava levantamentos na Amazônia, independentemente de Langsdorff), que restringiu-se a terras fluminenses, retornando em 9 de dezembro à fazenda da mandioca, tendo Rugendas ido morar no rio de Janeiro a convite do Barão von Mareschal, representante da Áustria (Carneiro 1979:10). A segunda expedição dirigiu-se a Minas, quando ocorreu o desligamento de Rugendas da equipe. A terceira expedição procurou dar continuidade ao projeto interrompido em Minas.

<sup>5</sup> Newton Carneiro (1979), a partir do inventário dos desenhos de Rugendas sobre o Brasil, havia procurado entender o processo de produção do álbum pitoresco de Rugendas. O trabalho de Carneiro não parece, entretanto, dar grande importância a essas diferenças e eventuais disparidades entre as pranchas do álbum e a realidade a que alegam referir-se, o que veio a ser uma preocupação

discurso sobre as relações entre natureza e cultura e entre arte e ciência oferecido no álbum comercializado. As ilustrações desse álbum tiveram prontamente e por longo período ampla difusão. Não é apenas no Brasil que as gravuras do Viagem Pitoresca foram amplamente utilizadas: “As imagens do Brasil realizadas por Rugendas foram utilizadas na França como decoração para porcelanas ou papéis de parede. Como contrapartida de um papier panoramique produzido em 1804/05 com motivos das viagens do capitão Cook, a firma Zuker imprimiu em 1829 o papel ilustrado ‘Les Vues du Brésil’, em trinta séries, que mostravam seis vistas da Voyage Pittoresque de Rugendas. (...) Na manufatura de porcelana de Sèvres foram decorados entre 1834 e 1837 sete pratos de um ‘service forestier’ com motivos da obra brasileira de Rugendas” (Löschner 1978:49). Não se trata, para nós, de buscar um valor enquanto registro científico da natureza, o que de fato parece não ser o caso do Voyage Pittoresque, mas de encará-lo como documento expressivo de determinadas representações da natureza tropical, do povo de um novo país nascente, das interações e narrativas que se estabelecem através das imagens e textos.

Rugendas vinha de uma família de artistas. O seu álbum pitoresco foi editado pela litografia de Engelmann<sup>6</sup> em 20 fascículos, a partir de 1827, reunidos em livro em 1835, em alemão e francês, com 100 pranchas. Um exemplar em branco e preto dessa edição de 1835 encontra-se no

---

freqüente nos estudos posteriores. Partindo do estudo de Hartmann publicado em 1975 pelo Museu Paulista, referente a sua Tese de Doutorado defendida em 1970 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Silva (1993) em sua Tese sobre Rugendas, apresentada à ECA, avaliou o valor artístico e documental a partir de uma catalogação das obras de Rugendas no Brasil e no exterior que levou a cabo. O trabalho parece bastante dependente, nas partes especificamente dedicadas a Rugendas, do de Carneiro 1979. Os estudos realizados por Pablo Diener catalogando e analisando o conjunto da obra de Rugendas (Diener 1997), possibilitaram uma revisão mais detalhada sobre a obra do artista (em Diener e Costa 2002). Nesse último trabalho, foi incluído um ensaio sobre os originais de Rugendas e as gravuras da Viagem Pitoresca, indicando divergências entre os originais e as gravuras.

<sup>6</sup> Godefroy Engelmann já havia editado o *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l’Ancienne France* do barão Isidoro Taylor, publicada entre 1820 e 1878 (Carneiro 1979:27-49, Belluzzo 2000:80 v.3). A litografia era uma técnica recente, desenvolvida por Alois Senefelder no final do século XVIII em Munique e aplicada com êxito no mercado editorial.

Instituto de Estudos Brasileiros da USP<sup>7</sup>. Um fac-símile da edição alemã (Rugendas 1986), reproduz um dos poucos álbuns aquarelados da edição de 1835. O material básico para elaboração desse álbum veio da participação de Rugendas na expedição do barão Georg von Langsdorff, médico e naturalista que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1813, encarregado, como Cônsul da Rússia, de negócios dos czares junto à coroa portuguesa.

Langsdorff era àquela época um naturalista de reputação na Alemanha, em contato com os mais importantes americanistas. Entre março de 1822 e maio de 1825, Rugendas viajou pelo Brasil, então aos 19 anos<sup>8</sup>, para participar da expedição de Langsdorff. Partiram de Bremen em janeiro de 1822 Langsdorff, o zoólogo Ménétrière, Rugendas<sup>9</sup> e um grupo de colonos alemães, com destino a Fazenda da Mandioca, distante cerca de dois dias do Rio de Janeiro. Juntou-se a eles, no Brasil, o botânico Riedel e o astrônomo e cartógrafo Rubstov. Rugendas viveu até 1823 na Fazenda da Mandioca, realizando estudos de plantas e animais e, após um possível rompimento do contrato com Langsdorff no final de 1822, passou temporadas no Rio de Janeiro. Sua estada no Rio permitiu-lhe acompanhar os eventos da independência do país e estabelecer contatos com os integrantes da Missão Artística Francesa (que chegara em 1816). Segundo Diener (1997:78), o diário de Langsdorff<sup>10</sup> relata

<sup>7</sup> A primeira edição brasileira é de 1940, com tradução de Sergio Milliet, como título inicial da Biblioteca Histórica Brasileira, dirigida por Rubens Borba de Moraes, portanto pouco depois da primeira edição brasileira (1938) de Viagem pelo Brasil, de Spix e Martius, publicada originalmente entre 1823 e 1831.

<sup>8</sup> Diener e Costa (2002) apresentam alguns aspectos da formação de Rugendas, destacando que havia se desenvolvido no desenho, mas sua iniciação na pintura ocorreu apenas no retorno do Brasil, durante uma viagem à Itália. Destacam ainda que os cientistas da expedição Langsdorff, impondo um rigor científico ao desenho dos seres e da paisagem, abriram-lhe um campo novo que logo o fascinou e permitiu uma aplicação e reorientação da disciplina clássica da composição do desenho de observação.

<sup>9</sup> O contrato foi firmado em 1821 em Munique onde estudava Rugendas. Para esta cidade haviam retornado em 1820 Spix e Martius, que no Brasil se hospedaram na Fazenda da Mandioca de Langsdorff e podem ter favorecido o encontro entre eles. Segundo Carneiro (1979:8) foi através do naturalista Barão W. F. Karvinski que Rugendas soube da presença do Cônsul Langsdorff em Munique. Ludwig Riedel que integrou a expedição, era irmão de Augusto Riedel, amigo e colega de Rugendas na Academia de Arte de Munique, e por seu intermédio ficara sabendo da expedição (Carneiro 1979:7).

<sup>10</sup> Para a documentação da expedição Langsdorff, consultar Komissarov 1988, 1994.

desentendimentos com Rugendas, que começara a acalentar um projeto artístico próprio no país. A expedição iniciou-se apenas em maio de 1824, mas Rugendas a abandonou após os seis meses iniciais, tendo chegado com Langsdorff até Diamantina<sup>11</sup>. Ao retornar para a Europa em 1825, levou a maior parte dos desenhos realizados no Brasil, os quais utilizaria na edição da *Viagem Pitoresca*<sup>12</sup>. Em outubro desse ano já estava em Paris, onde procurou Humboldt para apoiar sua publicação.

Diener e Costa (2002:23) informam que nesse momento Humboldt contratou alguns desenhos de plantas que Rugendas trouxera para uma edição do *Ensaio sobre Geografia das Plantas*, enquanto seu pai fazia negociações para que fosse o ilustrador da obra de Spix e Martius. Em 1826 teria a casa Engelmann & Co apresentado uma proposta para edição do álbum pitoresco. Havia alguns antecedentes recentes de publicações sobre o Brasil: o livro de viagens do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied (1815) e a obra de Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis (1822, segundo Diener e Costa 2002:93), sem contar o interesse recente da estadia de Spix e Martius. Devemos destacar que segundo Ana Belluzzo, Humboldt manteve vivo interesse no Brasil e na América, e um número significativo de viajantes ao Brasil foram induzidos por sua obra ou por suas gestões, “como comprovam suas relações com Friedrich Sellow (1789-1831), a viagem de Carl Ferdinand Appun, (1820-1871), o prefácio da edição inglesa da obra do príncipe Adalbert da Prússia (1811-1873), as recomendações de viagem feitas a Hermann Burmeister, a proteção que ofereceu a Robert Avé Lallemand (1812-1884); a relação que mantém com o pioneiro da geologia no Brasil, Von Eschwege, e com o autor da

---

<sup>11</sup> Rugendas retornou ao Rio de Janeiro apenas em março de 1825, sendo sua rota nesse período desconhecida. Em outubro desse ano já estaria em Paris. Em relação ao período que esteve com Langsdorff, Silva (1993) apresenta um interessante estudo do percurso que realizaram, a partir dos desenhos de campo localizados nos acervos e das pranchas da *Viagem Pitoresca*, que pode complementar os estudos de Carneiro 1979 e Diener e Costa 2002.

<sup>12</sup> Ana Belluzzo entende como referências preliminares ao trabalho de Rugendas os registros de Humboldt e Martius. Em particular, a viagem de Humboldt e Bonpland à América e o seu *Atlas Pittoresque. Vue des Cordillères et des Monuments du Peuple Indigène de l'Amérique* que “oferece uma solução de concepção científica expressa pela arte” (Belluzzo 2000:77 v.3). Para Lisboa (1997:40) a publicação de “Quadros da Natureza” por Humboldt em 1807 foi um marco nos relatos de viagem, introduzindo uma síntese entre a sensibilidade estética e a história natural.

grande obra sobre a flora brasileira que foi Karl von Martius; com o príncipe Maximilian von Wied-Neuwied. com Auguste Saint-Hilaire; Robert Hermann Schomburck; Louis Agassiz; Eduard Poeppig; Charles Darwin (...)" (Belluzzo 2000:22, v.2). Foi, ainda segundo essa autora, Humboldt quem sugeriu Joaquim Le Breton ao marquês de Marialva para orientar a Missão Francesa e possivelmente influenciou através do príncipe Metternich na organização da Missão Austríaca de 1817, que reunia, entre outros, Thomas Ender, Spix, Martius, Emmanuel Pohl.

Deve-se considerar que a bibliografia corrente tende a descrever uma personalidade difícil para o barão Langsdorff, que justificaria a rebeldia do jovem Rugendas, com "inclinações românticas e propensão para a aventura", o que poderia ter contribuído para um certo fascínio pela obra de Rugendas<sup>13</sup>. Entretanto, não se pode deixar de considerar que interesses entre as nações que se envolveram na expedição<sup>14</sup>, além de interesses comerciais de Rugendas (talvez dotado de certo pragmatismo e não só de romantismo) possam ter pesado nos eventos que culminaram com a publicação da "*Voyage Pittoresque*", e que fizeram com que apenas uma pequena parte da produção do artista tenha ficado no poder dos czares (79 folhas na Academia de Ciências de São Petesburgo) e que 437 obras sobre o Brasil tenham sido vendidas à Coroa da Baviera em 1848.

Posteriormente à edição do álbum, Rugendas percorreu a América desde o México até o Cabo de Hornos (esteve no Chile, Peru, Bolívia, Argentina, Uruguai) entre 1831 e 1846. O roteiro inicialmente foi elaborado a partir de recomendações diretas de Humboldt. Rugendas retornou depois para a Europa a partir do Rio de Janeiro, onde permaneceu entre julho de 1845 a

---

<sup>13</sup> Diener e Costa 2002 apresentam dados que permitem aquilatar com um pouco mais de objetividade as dificuldades e as circunstâncias do rompimento de contrato entre ambos.

<sup>14</sup> "Em dezembro de 1824, Langsdorff manda um informe ao ministro russo K. V. Nesselrode, no qual comunica que Rugendas havia abandonado a expedição, deixando apenas algumas cópias dos seus desenhos e aquarelas. Por esta razão, solicita que se requeira judicialmente ao artista, através da representação em Munique, que este entregue todos os seus trabalhos. Na continuação, menciona uma série de temas que ele havia visto nas suas pastas: estudos de árvores e plantas e, em particular, de diversos tipos de palmeiras e samambaias representadas em seu habitat; um caderno com desenhos sobre a vida cotidiana no Brasil (...)"(Diener 1997:23). A documentação desse processo não está totalmente elucidada nos autores consultados.



agosto de 1846, tendo trabalhado para a família imperial. Ainda no Rio de Janeiro, foi condecorado pelo Imperador com a Ordem do Cruzeiro do Sul, além de expor na Academia Imperial de Belas Artes da qual Felix-Émile Taunay era diretor, na mesma época em que Riedel, que participara da expedição de Langsdorff, era Diretor do Jardim Botânico.

Após sua morte, os desenhos de Rugendas ficaram na Academia de Ciências de São Petesburgo e no Museu de Munique<sup>15</sup>, tendo sido adquiridos em 1928 por Clovis Ribeiro e Washt Rodrigues<sup>16</sup> (que os ofereceram ao governo federal do Brasil, e diante da recusa, venderam a particulares brasileiros cerca de 400 desenhos referentes ao Brasil e a colecionadores argentinos e uruguaios cerca de 200 desenhos referentes àqueles países<sup>17</sup>). Posteriormente, em 1936, Rubens Borba de Moraes adquiriu um lote de desenhos de Rugendas<sup>18</sup> para a Biblioteca Municipal de São Paulo, da qual era o diretor.

Sergio Milliet (em *Notas do Tradutor*, Rugendas 1949:s/n), ao comentar possíveis contradições no texto da *Viagem Pitoresca*, observa que “*Rugendas foi, principalmente, um grande desenhista*”. Nesse aspecto, há que se considerar que há uma distância entre os registros de campo do artista e a edição dos fascículos. Com relação ao texto, tem-se levantado dúvidas quanto a uma efetiva autoria de Rugendas, o que não está isento de discussões. O texto<sup>19</sup> é atribuído ao escritor Victor Aimé Hubert,

---

<sup>15</sup> As 79 folhas que Rugendas entregou a Langsdorff pertencem à Academia de Ciências de São Petesburgo. Rugendas doou sua obra à Coroa da Baviera em 1848 em troca de uma renda vitalícia, listando 437 estudos sobre o Brasil no total de 3.022 folhas. Diener (1997:78) localizou 399 folhas entre desenhos e aquarelas e 9 óleos de Rugendas sobre o Brasil, 75% da produção realizada segundo os registros. Silva 1993:5 apresenta uma relação mais ampla de locais onde consultou originais de Rugendas no Brasil e no Exterior.

<sup>16</sup> Respectivamente historiador e pintor e comerciante de arte, dedicado este aos estudos do período colonial.

<sup>17</sup> Segundo Rubens Borba de Moraes na apresentação da quarta edição (1949, trazendo 110 gravuras).

<sup>18</sup> Segundo Aracy Amaral (1997:11)

<sup>19</sup> O texto publicado traz muitas referências sem citações devidas a trabalhos anteriores, o que valeu uma crítica de Martius em 1827, que também fez restrições à qualidade das pranchas enquanto registro, observando a presença de pássaros africanos na floresta e de araucárias e palmeiras em regiões montanhosas, alegando que as representações foram elaboradas na Europa, longe do campo (Diener e Costa 2002:100). Entretanto, Martius lhe encomendou desenhos de palmeiras para sua

embora Diener e Costa (2002:24) afirmem que Rugendas supervisionou todo o trabalho de edição e, para o texto, contou com a colaboração de Huber; já Belluzzo (2000:77, v.3) afirma que o texto foi escrito por Hubert a partir de cartas enviadas por Rugendas a Paris. Não nos parece, entretanto, haver evidências conclusivas para a questão da autoria da parte escrita do volume.

É interessante observar que o texto não é uma narrativa de viagem (embora Carneiro 1979 estabeleça sucessivas correlações entre o texto, os croquis de campo e as pranchas do álbum), nem está pautado por impressões e emoções pessoais (o que se esperaria, sendo Rugendas um artista e não um cientista). Ao contrário, seu conteúdo obedece ao padrão de parte dos relatos de viagem<sup>20</sup> de abordagem integrada de um conjunto de temas que a partir do século XX temos aprendido como sendo separados - etnografia, botânica, geologia, economia, política. Nota-se ainda que o texto do álbum de Rugendas dependeu de um conhecimento que não advém só da experiência, mas das fontes para um estudo dessa realidade histórica, como forma de autorização do relato, o que era comum em outros relatos de viajantes. Parece-nos interessante que, havendo um amplo debate em torno da superioridade ou inferioridade da natureza e da perspectiva humana em relação à América (conforme se pode estudar em Gerbi, 1996<sup>21</sup>) o texto não parece se preocupar com essas questões e abertamente contribui (seguindo talvez o ideário de Humboldt e Rousseau) para uma visão positiva do novo país.

---

*Historia Naturalis Palmarum* (1823-53).

<sup>20</sup> Segundo Karen Lisboa, “a condição sine qua non para que um texto seja considerado literatura de viagem é o deslocamento físico do autor pelo espaço geográfico, por tempo determinado, e a transformação do observado e do vivido em narrativa. Mas essa premissa não esgota a abrangência do gênero. Sua história revela inúmeras formas de errância e inúmeros estilos de descrições. Diferenças que, demarcadas pelas condições históricas e pela dimensão subjetiva dos autores, como já mencionado, dificultam em parte qualquer definição muito rigorosa do gênero. Suas manifestações caminham entre a crônica, a epístola, o romance, a poesia, o diário e o relato científico, acrescentado não raramente do correspondente iconográfico” (Lisboa 1997:34).

<sup>21</sup> “O escrito que difundiu em toda a Europa e quase vulgarizou as teses de Buffon e De Paw foi a popularíssima História da América (1777), de Robertson. Fácil e elegante na exposição e publicado no momento de maior interesse pela América, o livro logo foi traduzido para muitas línguas e reeditado continuamente até meados do século XIX. Até Humboldt o considerava uma obra clássica e encorajava (1827) uma nova edição em francês” (Gerbi 1996:1333)

As próprias litografias do álbum são um aproveitamento livre dos desenhos de campo, refeitos por Rugendas em Paris (alguns de memória) e realizadas depois por vinte e um litógrafos<sup>22</sup> que chegaram a alterar em alguns casos o desenho fornecido. Rugendas acompanhou diretamente apenas o início dos trabalhos, tendo viajado para Roma, Alemanha e depois partido em 1831 para a América<sup>23</sup>.

Notamos alguns clichês nas pranchas, de palmeiras, agaváceas e bromélias (uma das quais, florida, repete-se em várias pranchas) que podem ter sido um aproveitamento dos croquis de plantas de Rugendas para o álbum, o que, se verificado, deverá trazer novos questionamentos também quanto ao rigor da descrição da natureza na "Viagem Pitoresca".

Esses fatos indicam, em nossa opinião, uma necessidade de representação e imaginação do ambiente tropical que se sobrepõe à tarefa de verossimilhança induzida pelo álbum. A finalidade do álbum ultrapassa assim o rigor do contrato de ilustrador que uniu momentaneamente Rugendas e Langsdorff, Riedel, Ménériès e depois do interesse mútuo que aproximou Rugendas e Humboldt. Desse modo, texto e ilustrações mostram, em nosso entendimento, que não se trata de uma simples impressão de campo original do artista<sup>24</sup>, como poderia parecer a uma

---

<sup>22</sup> Entre eles, o aquarelista inglês Richard Bonington, que teve atelier com Delacroix em 1825 e que litografou três lâminas em 1827, Victor Adam (33 gravuras), Jules Frédéric Villeneuve (11 gravuras), Leon Sebastier e Laurent Deroy (14 pranchas) reinterpretando os croquis originais de Rugendas. *“Um dos exemplos mais claros de criação puramente européia, na publicação de Rugendas, é a cena de um barco negreiro (litografia 4/1). Sobre esse motivo Rugendas fez um esboço de composição rápido e muito solto, no qual as figuras dos escravos aparecem vagamente insinuadas no fundo do barco (lápiz sobre papel, 113,5 x 23,7 cm, Col. Mário de Andrade, São Paulo). Sobre essa base elaborou uma versão em aquarela e minuciosamente acabada (lápiz e guache sobre papel, 13 x 23 cm, Col. Sebastião Lourdes, Rio de Janeiro). O esboço de composição é muito estranho se pensamos no conjunto da obra de Rugendas, cujos trabalhos feitos do natural geralmente não partem de uma concepção compositiva, pois o artista costumava destacar, desde o começo, determinados motivos com cuidadoso traço de lápis. A folha, por sua vez, faz pensar que se trata de uma cena que não está baseada na experiência visual direta do artista, ainda mais se levamos em consideração que se trata de um motivo amplamente difundido na época. (...) A essa tradição se soma o desenho de Rugendas, que provavelmente foi feito em Paris entre 1825 e 1828, e que com pouca sorte foi litografado com um pateticismo doce por Laurent Deroy”* Diener (1996:54).

<sup>23</sup> Um relato detalhado da elaboração do projeto do livro, seus contatos com Humboldt e outros artistas e intelectuais da cena parisiense e alemã é apresentado por Carneiro 1979:27-49 e parece servir de base para os estudos posteriores.

<sup>24</sup> Em relação aos croquis realizados por Rugendas, Diener considera que os estudos de paisagens, plantas, animais e tipos étnicos teriam sido elaborados sob a tutela de naturalistas como reprodução

primeira aproximação desse álbum, mas de um trabalho editorial<sup>25</sup> cuidadosamente pensado e produzido para um público disposto a conhecer dessa forma realidades cheias de exotismo e diferença.

Aracy Amaral (1997:17) entende que no Brasil, em função de seu contrato com Langsdorff, Rugendas teria ficado mais restrito a temáticas de animais, frutas, vegetais, variedade étnica, “*sendo relativamente menor que em outros países o número de obras dedicadas à paisagem*”. No entanto, é significativamente a paisagem um dos fatores fundadores da organização da Viagem Pitoresca, como é a paisagem uma categoria fundamental nos escritos de Humboldt. Devemos observar que na bibliografia consultada não encontramos esclarecimentos específicos quanto ao gênero viagem pitoresca. A questão é relevante, pois há relatos, como o de Martius, publicado com o título de “Viagem ao Brasil”, e outros, como de Humboldt (*Atlas Pittoresque*), Rugendas e Debret, designados por “Viagem Pitoresca”. Este assunto mereceria maior atenção.

O álbum está dividido em vinte cadernos cada um com cinco pranchas, organizados em quatro partes: I- Paisagens (divididas em seis seções ou cadernos todas designadas Paisagens, com vistas do Rio de Janeiro, Minas e algumas de Bahia e Pernambuco<sup>26</sup>), II- Tipos e Costumes (formada por quatro seções onde se introduz a população indígena, negra e branca), III - Usos e Costumes dos Índios (com seis seções, apenas dez lâminas além de estudos de cabeça), IV- Usos e Costumes dos Negros.

---

fiel de um modelo dado já na primeira versão, enquanto os estudos da vida cotidiana teriam sofrido modificações desde o primeiro estudo de campo até o desenho acabado: “*Rugendas bosqueja inicialmente a agitação dos negros que se apressam a buscar água e, como uma figura adicional, representa a luta de dois jovens negros (...) Ao reelaborar esse estudo (...), modifica o ângulo de observação e situa a briga no centro da composição. Deste modo, a cena adquire uma ênfase narrativa (...)*” (Diener 1997:81).

<sup>25</sup> Também marcado pelas circunstâncias de sua longa elaboração, como as dificuldades financeiras enfrentadas pela casa editora ou a distância de Rugendas, em contínuas viagens e envolvido com outros projetos que lhe ocupavam mais a atenção.

<sup>26</sup> Onde, ao que se sabe, não esteve, segundo a maior parte dos autores consultados, embora Carneiro (1979) levante a possibilidade não comprovada de viagens de Rugendas a São Paulo, Goiás e Mato Grosso.

A paisagem na "Viagem Pitoresca" foi concebida a partir do entendimento de uma base naturalística, mas seguramente já é uma paisagem cultural. O primeiro capítulo (*Paisagens*) trata de introduzir geograficamente o leitor europeu nessa realidade exótica e distante, mostrando um conhecimento amplo das regiões do país<sup>27</sup>: "*Se pesquisarmos as causas e as circunstâncias que provocaram essas divisões pitorescas, nós as encontraremos, evidentemente, nas diferenças de clima e solo*" (Rugendas 1949:1). As referidas divisões pitorescas são, de fato, paisagísticas, exatamente por decorrerem de uma configuração natural sobre a qual posteriormente procura inserir o trabalho humano<sup>28</sup>.

É uma paisagem pensada em termos abrangentes de terra, clima, vegetação, nação e fruição e interpretada a partir de uma visão geopolítica e de um conhecimento científico e utilitário da natureza. Essa concepção nos aproxima de Humboldt, para quem o caráter nacional e o temperamento dos espíritos são formados sob influência de circunstâncias climáticas (Sandeville Jr. 1999:207). Assim, podemos perceber que para Rugendas, como para Humboldt, a paisagem é o resultado de qualidades regionais intrinsecamente ligadas à história da civilização e ao meio geográfico.

Natureza e cultura operam juntas em sua percepção e formulação de uma paisagem que se torna uma categoria científica, mas que ainda é

---

<sup>27</sup> O autor do álbum pitoresco de Rugendas dividiu o país em seis regiões: "seis divisões principais se nos deparam. São elas as regiões do rio Amazonas, do Paraguai, do Paraná, do litoral sul, do São Francisco, e finalmente do Paraíba ou litoral norte. As três primeiras não pertencem inteiramente ao Brasil, mas tão-somente na sua maior extensão, e são limitadas por várias cadeias de montanhas. É verdade que a região do Amazonas constitui, mais exatamente, uma das principais divisões da América meridional e da encosta oriental dos Andes: entretanto a maior parte dessa região se encontra no Brasil" (Rugendas 1972)

<sup>28</sup> O conceito de paisagem aqui implicado é de grande interesse para um estudo da noção de paisagem no ocidente, conforme se pode aprofundar em Sandeville Jr. 1993, 1997, 1999, 2005, 2006. Os desenhos de Rugendas (não o álbum) realizados sob orientação científica dos integrantes da expedição de Langsdorff haviam impressionado Humboldt, que os considerou sob um ponto de vista de descrição de paisagens. Segundo Diener e Costa (2002:27) "O naturalista plantou em Rugendas uma idéia do registro da paisagem baseada em sua visão integradora da natureza. A topografia, a morfologia dos solos e a cobertura vegetal específica de cada região constituíam, em sua opinião, os elementos determinantes da fisionomia de uma paisagem (...)", interessado em uma renovação da pintura de paisagens a partir da integração entre arte e conhecimento científico, tendo nesse sentido influído diretamente na viagem que Rugendas planejava à América.

trabalhada por Humboldt sob uma forte influência poética do pitoresco (Sandeville Jr. 1999). Isso influenciaria os conceitos desse importante cientista dos séculos XVIII e XIX sobre o papel da pintura de paisagens (que o aproximou de Rugendas). Mais importante do que isso, para um resgate do sentido de paisagem no ocidente que temos elaborado<sup>29</sup>, é necessário reconhecer que Humboldt não aceita (segundo Ana Belluzzo), a idéia de um observador situado externamente ao ambiente natural que pretende conhecer, elaborando segundo a autora referida “*uma concepção paisagística da botânica*” (Belluzzo 2000:21, v.2).

Essa constatação pode ganhar relevância se imaginarmos que Linneu jamais conheceu as plantas que estudava senão nas estufas de George Clifford, no Jardim de Plantas de Paris e no Kew Garden, nunca tendo deixado a Europa. Seus estudos basearam-se em plantas que recebia de várias regiões do mundo, enquanto Humboldt jamais abandonou seu programa de realizar um conhecimento *in loco*, não interrompendo suas viagens de estudo. A paisagem para Humboldt não é um objeto estranho a ele, mas decorre de uma experiência direta, comprometida com critérios de verdade científica, o que lhe possibilitava ver uma relação importante entre arte e ciência<sup>30</sup>. Também Spix e Martius colhem tanto dados da natureza quanto da cultura, mostrando que não havia ainda uma separação radical do saber e do interesse do “sábio” diante do conhecimento do mundo.

Nesse sentido, não vemos em Rugendas uma oposição entre paisagem naturalizada e cultura. É isso o que permite que esse olhar em busca do pitoresco governe não apenas os dados da natureza, mas também das formas humanas, nas seções *Usos e Costumes*. O que define a categoria de pitoresco não é, portanto, o exotismo de um país distante das capitais européias (ainda que o exotismo possa ter sido uma razão para a

---

<sup>29</sup> Sandeville Jr. 1999, 2005, 2006. Para uma revisão sobre o conceito geográfico de paisagem na França, consultar Claval 2003.

<sup>30</sup> “já que Humboldt desejava que a ciência contasse com a intuição dos artistas para apreender a paisagem dos trópicos”, segundo Belluzzo (2000:23, v.3), apoiada em Helmut Andrä, 1964.

aceitação do livro). É um pressuposto do texto da Viagem Pitoresca uma relação ao mesmo tempo natural e cultural com a terra, com o país, com a região, com a localidade, e é daí que emerge esse pitoresco da viagem pelos trópicos.

Seria possível uma discussão um pouco diversa. Diener (1996) considerando o conjunto da obra de Rugendas, sobretudo a partir do "costumbrismo" (desenho dos costumes) de sua estada no Chile, sugere que no México o que interessa a Rugendas ainda são as paisagens, seguindo as recomendações que lhe fizera Humboldt, mas gradualmente afastando-se dessa paisagem-registro humboltiana. Mas, com relação ao Brasil, esse autor entende que o "*costumbrismo escassamente pode ser considerado mais que uma nota de cor local, como uma história curiosa*" (Diener 1996:51). Para o autor, a partir do Chile, há um rigor científico maior nos croquis de costumes e etnográficos. Se essa posição diminui relativamente a importância dada aos costumes no Brasil ao ser "*uma história curiosa*" (quase uma ilustração fantasiosa nesse caso), a "*cor local*" que seria a busca do artista remete exatamente a intenção declarada de uma viagem pitoresca, conforme apontamos.

Observando a presença humana em muitas pranchas de paisagens, Diener e Costa (2002:194) interpretam "*a constante presença de figuras, que não são simplesmente um elemento decorativo; em muitos casos o homem aparece como uma referência a atividades econômicas ou como alusão a modos de vida num determinado espaço*". Observação nesse ponto inteiramente convergente com as nossas (Sandeville Jr 1999), na medida em que atribuímos essa presença humana a um conceito de paisagem que ainda não se naturalizara totalmente, tanto quanto a um desejo de tipificação para que as pranchas constituam um discurso sintético das condições de vida e culturais. Um desses autores (Diener, 1996) entende ainda que é a partir de 1836, no Chile, que Rugendas buscará no *costumbrismo* a criação de tipologias permanecendo nas paisagens urbanas mais preso à observação e cada vez mais ao objeto em

detalhe. Sem negar o mérito dessa hipótese ao se considerar o conjunto da obra de Rugendas, entendemos que esse recurso à tipificação já está presente na seleção das pranchas de paisagens e costumes na Viagem Pitoresca através do Brasil. A questão da tipificação é fundamental à sistematização do conhecimento da natureza e merece um desenvolvimento em trabalho à parte, quer pela recurso que constitui para a construção desse conhecimento, quer pelos obstáculos que representa a uma epistemologia fundada na complexidade e na vivência.

Consideramos ainda que a inclusão de paisagens e costumes não observados diretamente por Rugendas se devem, entre outras possíveis razões - como aquelas de ordem editorial -, a uma necessidade de oferecer um conjunto o mais completo possível, que se apresentasse verossímil ainda que a partir de uma ilusão. Esta postura é mais afeita ao pitoresco, que é uma forma de apreciar, mas também de inventar paisagens, do que da ciência, que então já se pautava na observação tão exata quanto possível dos fenômenos (o que iria levá-la a um afastamento crescente da arte). Entendemos que esse esforço de incluir um todo, mesmo que não completo<sup>31</sup>, visava assegurar ao leitor informação suficiente (ainda que não cientificamente verdadeira) para construir uma sensação, associada a uma intelecção do país. Este é um dos pontos centrais na leitura que propomos da Viagem Pitoresca de Rugendas.

Embora isso pareça ser mais uma circunstância da edição e contrário à relação da arte com a descrição da paisagem que preconizava Humboldt, não parece ter feito diferença para Rugendas esse distanciar da "verdade" para oferecer ao leitor ávido de novidade uma visão de conjunto. Belluzzo (2000:21, v.2) destaca que "*Goethe e Humboldt especulam sobre o sentimento de conexão elementar com o mundo*". Embora em contradição com o modo como Humboldt imaginava dever se dar essa conexão e o papel da paisagem para esse fim, não se pode deixar de reconhecer

---

<sup>31</sup> Amazonas, Paraná, São Francisco, a região do Prata, e outros, são mencionados no capítulo de abertura, mas não são ilustrados nas pranchas.



permeando o álbum de Rugendas um imperativo de transmitir um sentimento sobre o novo mundo: sentimento subordinado a um discurso racional, a uma lógica expositiva, tanto quanto à fantasia quando era necessária para oferecer ao leitor esse misto de informação e sensação, que seguramente se afastava da ciência positiva que se construiria no século XIX.

Do ponto de vista da iconografia, o álbum é em parte uma colagem de registros disponíveis, originalmente realizados nas excursões que acompanhou, como pintor contratado, o naturalista Langsdorff. Porém, nota-se um esforço de organização das pranchas de tal modo que a seqüência de imagens apresenta uma intenção de constituir, para além do texto, uma narrativa visual de um percurso do Rio de Janeiro para o interior desconhecido do país. Löschner (1978:48) entende que *"Rugendas apenas reproduziu o que era significativo do ponto de vista fisiognômico"* de acordo com as idéias de Humboldt. Tendemos a pensar que, embora esteja presente uma operação de redução a tipos básicos de paisagem e humanos, em Rugendas trata-se muito mais de uma lógica narrativa visual a partir da simulação de um percurso através da organização das pranchas, enquanto o texto constrói uma outra lógica expositiva. Nota-se ainda na iconografia da Viagem Pitoresca, um **esforço taxonômico** das paisagens, da natureza e da sociedade, revelado pela seleção e organização das imagens, reservando-se ao texto um papel a um tempo informativo do leitor (conjugando história e ciência natural com a impressão do autor) e capaz de criar uma unidade significativa em acréscimo a essas imagens colecionadas.

De fato, parece ser um tipo de coleção, um apanhado panorâmico dos aspectos mais emblemáticos da nação nascente nos trópicos que se constrói a partir da conquista dessa paisagem fundada na originalidade, na natureza exuberante, nos costumes peculiares. Essa coleção não tinha o objetivo de ser realizada com rigor científico, embora realizada a partir da observação direta, dirigida pelas regras artísticas então em vigor. Os

desenhos de campo estavam subjugados a um imperativo de objetividade, inclusive pelo contrato que o vinculava ao registro de uma expedição de intenções científicas, o que já não era o caso do álbum pitoresco, onde o contrato agora apontava para a intencionalidade das relações comerciais do editor com o público.

O objetivo do álbum parece-nos ser o de transmitir ao europeu distante um sabor ou alma do lugar. Essa visualidade dá conta da cena cotidiana, da apreensão repentina e fugaz de uma situação então registrada, mas é um trabalho de síntese. Um grande elenco de paisagens do país foram retratadas em um esforço de caracterizar fisionomicamente as regiões e paisagens consideradas mais características. Interessante que o mangue (prancha 2), que para Saint-Hilaire (1975), sem os conhecimentos atuais sobre sua produtividade e seguindo o pensamento da época, era um ambiente inútil, a ser aterrado e saneado, comparece no álbum entre a relação de cenas pitorescas da paisagem tropical. Pareceu-nos ainda haver uma ênfase nas florestas, dentre todos esses ambientes, o que é confirmado no texto que acompanha ou é acompanhado pelas imagens. A organização das paisagens desenhadas conduz a um corte transversal nos "ecossistemas", a partir do litoral do Rio de Janeiro para o interior. Destaca-se que a **natureza da floresta é representada em muitas ilustrações a partir da presença do europeu** ou de seus descendentes. Nisso tudo, estamos diante do destino dessa natureza, vista como encantadora, tornar-se uma natureza humana, obra civilizatória (pranchas 1, 23). Essa natureza humanizada peculiar é proposta como própria dessa nação que surgia nos trópicos, potencialmente diversa das européias, da qual o álbum é um registro de época no sentido que apresentamos antes.

Há um esforço de criar tipos humanos, paisagísticos, e regionais. Isso aparece na seqüência de cenas de Rio, São Paulo (onde provavelmente não estive), Minas e Goiás (onde possivelmente também não estive), que podem chegar perto da alegoria. Aparece também em momentos

emblemáticos do álbum, como quando, após apresentar tipos negros, apresenta cenas de sua vida que são tidos como exemplares.

Os índios despertavam a curiosidade do europeu como povos e talvez raça considerados em estado primitivo e, ao mesmo tempo, em estado de pureza diante do artificialismo da civilização européia. Segundo nossa interpretação do álbum, os índios aparecem apenas a partir do contato com o europeu na floresta, seu "ambiente natural". A partir daí são descritas e desenhadas várias cenas típicas da vida do índio, mas não seus utensílios e habitações<sup>32</sup>, até a sua absorção gradual numa paisagem humanizada, renunciando o ponto em que o índio desaparece. O arranjo das composições é fortemente narrativo, indicando um trabalho de estúdio. As pranchas seguintes são, apesar da seção dedicada aos índios, cenas do europeu na terra conquistada. Essas observações que apresentamos da narrativa visual das pranchas, indica que, apesar do deslumbramento com a natureza, ela é percebida em um quadro civilizatório específico, não isento de problemas, como o autor deixa claro ao tratar da escravatura, com a qual manifesta discordância discreta.

Passaremos à uma análise do primeiro capítulo, para evidenciar que a descrição da natureza aí realizada aponta ainda para uma esfera sensível e artística. Nesse percurso, em que se constrói uma representação do país que enraíza sua originalidade e interesse na natureza, elegeu-se especialmente a floresta como um símbolo maior desse mundo tropical e não só diverso do europeu, mas também diverso em si mesmo, em toda a sua imensidão. Estamos cientes do quanto discursos como esse serão fundadores, nos anos seguintes, de uma identidade nacional, numa longa construção ideológica que atravessa o século XX. Obviamente, não

---

<sup>32</sup> Diener (1997:82) conclui com base nas anotações de viagem e nos desenhos de campo que "a amplitude que Rugendas dá ao tema indígena na *Voyage Pittoresque* não está baseada na informação colhida pessoalmente nem em croquis de campo", carecendo portanto de valor documental segundo esse autor, embora os retratos decorram de observação direta. Alguns estudos, seguindo pesquisa feita por Thekla Hartmann (Dança dos Puri, lâmina 6 do capítulo 3), não dispõem de croquis de campo ou preparatórios, atribuindo Diener a variações que Rugendas teria realizado a partir de prancha que se encontra na obra de Spix e Martius, publicada em 1823, acrescidas de um estudo de figuras realizado por Rugendas sobre uma outra tribo, a dos Botocudos.

creditamos a Rugendas a gênese dessa construção de identidade, mas a Viagem Pitoresca seguramente expressa esse percurso cultural que insere o Brasil num lugar para o europeu e para o brasileiro que então estava em curso (Belluzzo 2000, Süsskind 1990, Leite 1992, Sandeville Jr. 1999). Como escreveu Ana Belluzzo: *"Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas fomos pensados"* (Belluzzo 1994:9). Ou, como interpretou Sergio Buarque de Holanda: *"o certo é que todo o fruto de nosso trabalho e de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem"* (Holanda 1988:3).

Começa a Viagem Pitoresca: *"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 territoriais que chamaremos pitorescas por oposição às da administração política, eis tudo o que deve conter este primeiro caderno"* (Rugendas 1949:1). A demarcação dessas regiões obedece a um princípio pitoresco e se explica pelas diferenças de clima e solo, segundo o autor. No geral é essa configuração da paisagem determinante da sua ocupação<sup>33</sup> e, portanto, das regiões políticas e administrativas, com exceções que anota e justifica: *"...as anomalias mais estranhas são as que se verificam nas províncias de Minas Gerais e de São Paulo, mas elas se explicam, quando se considera que a sua existência política e as suas fronteiras são devidas principalmente às minas de ouro, que se encontram dos dois lados das montanhas da costa"* (Rugendas 1949:4).

O autor descreve com detalhes a morfologia geral do relevo do país e sua cobertura vegetal, inclusive de regiões onde não consta que Rugendas tenha estado, indicando a dependência de outras fontes além da observação direta, entre as quais o primeiro volume de Spix e Martius, citado na Viagem Pitoresca.

---

<sup>33</sup> *"Essas diversidades exercem, porém, tão grande influência sobre as relações políticas e estatísticas dessas regiões, que o seu conhecimento facilitará bastante a nossa tarefa quando tivermos de nos ocupar mais particularmente com tais assuntos"* Rugendas 1972.

A certa altura, o autor anota: "**As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição.** Em vão procuraria o artista um pôsto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das côres da vegetação de que êle se vê envolvido" (Rugendas 1949:11, ênfase nossa). O trecho é muito significativo da importância atribuída às florestas na definição de uma paisagem brasileira, uma constante nos viajantes europeus. O olhar é construído historicamente<sup>34</sup>, e as imagens sobre o Brasil obedecem a lógicas próprias da representação artística (Belluzzo 2000).

O artista, ou mesmo o escritor, no afã de uma descrição ou criação de uma imagem que sintetizasse toda a variedade do ambiente tropical, fica impossibilitado de fornecê-la devido "*às regras da sã razão*" ou "*à teoria do belo*". Ou seja, as leis da representação artística impedem que se consiga uma imagem suficientemente fidedigna da paisagem e da floresta, pois a experiência sublime que proporcionam e o ponto de vista fixo do observador no desenho, fazem escapar ao artista os espaços e formas inter-relacionados, que só se desvendariam com os movimentos do olhar e do sujeito. Para o autor, esses limites apenas são transpostos pelo naturalista ("*limites tão estreitos quanto os do próprio pintor e a que é dado somente ao naturalista transpor*" Rugendas 1949:11<sup>35</sup>). Perguntamos quais seriam as bases que permitiriam essa transposição do naturalista. Talvez, seu rigor em observar o mais objetivamente possível uma dada realidade, registrando-a por meios científicos e não estéticos. Movido então pela razão e livre das regras de representação, sem a necessidade de transmitir uma *imagem* dessas paisagens, o cientista começaria a se encontrar livre para engendrar uma compreensão objetivada dos fenômenos?

<sup>34</sup> "*Ver não é uma ocorrência natural. sendo um fato histórico, a 'visão' está sempre interligada aos critérios de valoração e aos modos operativos de que o homem dispõe*" (Belluzzo 1994:28).

<sup>35</sup> Para Humboldt, entretanto, caberia ao pintor revelar a impressão da natureza tropical ao europeu, estimulando-lhe a imaginação.

Ainda conforme Rugendas, *"Para estabelecer uma comparação entre as florestas do Brasil e as mais belas e antigas do nosso continente, - não basta ressaltar apenas a maior extensão das primeiras, ou o tamanho das árvores, faz-se imprescindível assinalar ainda, como diferenças características, as variedades infinitas das formas dos troncos e das folhas e dos galhos, além da riqueza das flôres e da indizível abundância de plantas inferiores e trepadeiras que preenchem os intervalos existentes entre as árvores, contornam-nas e enlaçam-lhe os galhos, formando dessa maneira um verdadeiro caos vegetal. Nossas florestas não podem sequer dar-nos uma idéia mesmo longínqua. [...] Aqui a natureza produz e destrói com o vigor e a plenitude da mocidade: dir-se-ia que revela com desdém seus segredos e tesouros diante do homem, o qual se sente atônito e humilhado ante essa fôrça e essa liberdade de criação"* (Rugendas 1949:11)<sup>36</sup>. O homem humilhado em seus esforços criativos ante a natureza tropical fornece bem uma idéia da intensa impressão causada pela floresta na apreciação pitoresca que se deseja fundar para esta imagem (sublime) no interior da floresta *"A alma sente-se exausta e oprimida; anseia por uma nesga de céu,..."* (Rugendas 1949:13).

Como em Humboldt, a natureza tropical entorpece os sentidos do observador europeu, treinado a outros conjuntos de formas de vida. Novamente, **a natureza tropical é uma explosão fecunda e primitiva de criatividade**. O que ocorre agora é que, ampliado o repertório e a experiência, começa-se a conseguir certa organização e princípios para a desordem multifacetada dessa explosão de vitalidade.

Parece-nos claro que na primeira metade do século XIX situávamo-nos em um novo tempo em relação à apreciação e valorização da paisagem brasileira. A floresta em especial (de onde nos veio o nome, Brasil), torna-se claramente ícone de nossa originalidade enquanto nação. Conforme temos mencionado, é necessário entender que a pureza que o espírito romântico de inspiração rousseauiana veria no que é selvagem -

---

<sup>36</sup> Aqui há uma coincidência com o texto de Humboldt já citado.

e que passaria a integrar o sentido de uma nação nascente nos trópicos - só adquire um sentido nacional quando se mistura com o trabalho humano. É essa mescla entre o trabalho e a natureza, em uma América distante e nova, que daria o sabor peculiar ao Brasil emergente.

É, portanto, neste quadro, que devemos compreender as possibilidades novas de apreciação, descrição e interpretação da natureza que se colocam. É necessário considerar que a quantidade de álbuns de viagens, de naturalistas e artistas<sup>37</sup>, que são publicados na Europa - e também romances -, somando-se a uma produção anterior<sup>38</sup>, estavam contribuindo para formar uma idéia do Novo Mundo no início do novecentos, bem quando se dá quase em seqüência a independência dos países desse continente. Nesse sentido, o álbum de Rugendas se insere em uma tradição de publicações, guardando suas especificidades. Uma pesquisa que considere o conjunto dessas publicações poderá contribuir para melhor entendimento das representações sobre a América e sua possível incorporação no ideário dessas nações, das formas de pensar e conhecer o ambiente, e abrir caminho para outras investigações que se refiram ao modo como esses álbuns foram percebidos por seu público e recebidos nos países a que se referiam.

---

<sup>37</sup> Lisboa (1997:30 e seguintes) indica como viajantes por terras brasileiras no início do século XIX, que publicaram relatos na Europa: John Mawe, John Luccock, Maria da Gloria Graham, Alexander Caldleugh, Henry Koster, Wilhelm von Eschwege, Wilhelm Feldner, Geog von Langsdorff, Friedrich Sellow, Wilhelm Freyreiss, Wied-Neuwied, Augustin de Saint-Hilaire, Jean baptiste Debret, Hercules Florence, entre outros. Na página 32, notas 5 e 7 apresenta uma bibliografia sobre os viajantes que nos visitaram. Destaca ainda que “*Enquanto a França, a Inglaterra e, em menor medida, a Holanda, dispunham de significativos centros de estudos voltados para as ciências naturais e alargavam os horizontes por meio das expedições, a Alemanha de 1800 estava muito aquém de seus vizinhos, salvo a Universidade de Göttingen, onde a partir de 1770, algumas cabeças se ressaltaram. Entre elas o antropólogo e anatomista craniano Johann Friedrich Blumenbabach (que também foi professor de A. v. humboldt, M. Wied-Neuwied e H. v. Langsdorff), um incentivador de excursões para além-mar (...)*” (Lisboa 1997:37). Tal o interesse de viagens no século XVIII, que a autora menciona haverem várias Histórias de Viagens, em vários volumes em língua inglesa, alemã e francesa.

<sup>38</sup> Para Lisboa, em relação às viagens dos períodos anteriores, “*o século XVIII desenvolve um estilo de viagem característico, que se estende por todo o século XIX: as expedições motivadas por razões científicas, realizadas em sua maioria por naturalistas (...)*” (Lisboa 1997:35). Além dessa nova condição das viagens a partir do século XVIII, a autora atribui a Humbolt um novo estilo de descrição de viagens científicas, na medida em que formula “*maneira estética de tratar temas da história natural*” (Lisboa 1997:40)

O conhecimento da diversidade da natureza revelada desde a expansão colonial e sua sistematização necessária ao conhecimento, ao domínio e à produção, determinaram uma leitura da Terra cada vez mais analítica, com a separação crescente entre cotidiano, arte e saber. Tal apreciação, ainda unitária até o século XIX nas ciências naturais, incluindo a questão humana, começa a partir daí a ser entendida de um modo dividido, especializado.

Se o discurso científico tende a purificar-se de toda a subjetividade estética, de outro lado, a apreciação sensível da natureza passa a dispor de um estímulo estético diverso do pitoresco; onde se admirava a maravilha da criação, admira-se agora a maravilha das leis naturais, referenciando-se por oposição ao mundo urbano, o qual, aliás, passa a ser objeto de uma intensa requalificação para a concentração e a velocidade modernas.

Em Humboldt, o texto fundamenta-se em ilustrações (figuras de linguagem) que procuram através do particular o universal, e seus argumentos organizam-se em coleções de idéias, do mesmo modo que na apologia de Darwin (1985) em 1859. Embora os textos de Humboldt (1950) e Warming (1973) não sejam exatamente comparáveis, notamos no livro deste último, *Lagoa Santa*<sup>39</sup>, que praticamente desapareceram as observações e deduções de caráter pessoal<sup>40</sup>, procurando-se uma descrição da natureza submetida ao rigor do método, o que se nota inclusive nos desenhos que acompanham a edição do livro. Warming, apesar do curto período de sua estadia e de ser ainda bastante jovem, desenvolveu uma obra fundamental, despertando interesse científico pela formação vegetal dos cerrados no Brasil e tornando-se a obra um marco inicial da ecologia vegetal<sup>41</sup>. Mas os cerrados não se tornam nem por isso símbolos do país tropical, agora sob a égide da ordem e progresso

<sup>39</sup> Warming 1973, a edição original é de 1892, traduzida para o português em 1908 por Alberto Löfgren, da qual a edição de 1973 é um fac-símile.

<sup>40</sup> Exceto por algumas observações iniciais sobre como Lund chegou e interessou-se pela região a partir de 1834, e de como Warming veio a ser contratado com apenas 21 anos como botânico para acompanhar Lund, tendo chegado ao Brasil em 1863 e permanecido até 1866.



republicanos. Esse espaço simbólico permanece reservado às florestas, quando não ao café, planta exótica que, em São Paulo, devastava o território para civilizá-lo, tal como expressa Paulo Prado no início do século XX em Paulística.

Em Warming, com relação a Humboldt e Rugendas conforme aqui discutidos, os problemas de entendimento separam-se da vivência e tendem a uma crescente especialização a partir da seleção precisa do objeto estudado, mediado pelo método. A linguagem para descrever e explicar a natureza muda, porque mudam os pressupostos e valores, bem como o conceito de mundo e de verdade. A objetividade pretendida - acredita-se -, exclui a subjetividade da apreciação das qualidades, exclui os juízos de valor. O espanto ante o maravilhoso e a diferença cede à certeza de uma lógica material passível de ser apreendida através da aplicação sistemática do método. Mas, para as ciências humanas, é sobre o quadro romântico que ainda se funda um caráter nacional<sup>42</sup>, enraizado na terra e na promessa de uma nova e original civilização a se construir pelo trabalho<sup>43</sup>. O álbum pitoresco de Rugendas deu sua contribuição a esse "ser visto" e "se ver" na civilização a partir da natureza tropical, como uma originalidade condenada a uma gênese permanente, como a novidade do Novo Mundo que a abriga.

*"A natureza animal revela também admiráveis riquezas de formas e cores. As copas das árvores são movimentadas por bandos de macacos ou papagaios e outros pássaros de plumagem variegada. As borboletas, pela beleza das cores,*

<sup>41</sup> Todas as descrições são a partir destas primeiras quatro páginas de relato e crédito, absolutamente técnicas. Inicia, como deve ocorrer em estudos desse tipo, com uma descrição do meio físico e do clima, introduzindo a seguir as formações vegetais (dividindo-a em dois tipos: primitivas e secundárias) e dedicando-se ao estudo de cada uma delas e inventários de espécies e famílias. O grande mérito e pioneirismo da obra está no estabelecimento de hipóteses e explicações da interdependência entre a vegetação e o meio, tema já prenunciado em Humboldt mas aqui já desenvolvido seguindo os padrões e linguagem que até hoje configuram tais estudos, acompanhados de inúmeras tabelas com o objetivo de tornar o trabalho o mais objetivo possível.

<sup>42</sup> Leite (1992) e depois Souza (1994) questionaram a natureza ideológica e não objetiva da fundação desse caráter e sua absorção inclusive nas ciências sociais.

<sup>43</sup> Há inúmeras mesclas também das ciências sociais com a biologia, como já tem sido explorado em literatura específica.

*rivalizam com as flôres sôbre as quais se pousam e só são vencidas pelos diamantes, rubis e esmeraldas do colibri que bebe no mesmo cálice. Os estranhos edifícios das formigas atraem também o olhar do estrangeiro. Um sussurro contínuo e misterioso aumenta ainda o sentimento de êxtase que o penetra; ao longe ouve-se o estalo do bico do tucano, os sons metálicos da araponga, semelhante ao barulho do malho sôbre a bigorna; os gritos queixosos da preguiça, os verdadeiros mugidos de uma espécie de enormes sapos; finalmente o canto das cigarras anunciam o cair da noite. Os vaga-lumes desprendem milhares de faíscas e, como lúgubres espectros, os morcegos ávidos de sangue passeiam na solidão em vôo pesado; o rugido longínquo dos tigres, o murmúrio dos rios e o crepitar das árvores caídas interrompem por intervalos a serenidade do silêncio” (Rugendas 1949:12).*

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

ANDRÄ, Helmut. *Alexander von Humboldt e as suas relações com o Brasil*. Revista Humboldt ano 4, 10:68-74.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes - Catálogo da Exposição*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. 4a. ed., Vol. I -III. Rio de Janeiro: Fundação Odebrecht, 2000

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

CLAVAL, Paul. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na geografia. In CORREA, Roberto Lobato e ROSENDHAL, Zeny (org.) Introdução à Geografia Cultural. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003

DARWIN, Charles. *Origem das espécies*. Tradução Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985

DEAN, Warren. *A ferro e fogo : a história e a devastação da mata atlântica brasileira*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

DIENER, Pablo, COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Tradução Julio Bandeira, Sybell Bittencourt. São Paulo: Capivara, 2002.

DIENER, Pablo. O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas e algumas idéias para a interpretação de seus trabalhos sobre o Brasil. São Paulo: Revista USP n. 30, 1996.

DIENER, Pablo. *Rugendas 1802-1858*. Augsburg: Wissner, 1997.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica ao Rio Negro*. Reprodução fac-similar da primeira edição Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983

GERBI, Antonello. *O novo mundo. História de uma polêmica 1750-1900*. Tradução Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da natureza*. Tradução Assis de Carvalho. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1950, 2 vol.

KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829. Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União Soviética*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1988, 3 vol., il.

KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff. Acervo e fontes históricas*. São Paulo: UNESP, 1994

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional. história de uma ideologia*. São Paulo: Ed. Ática 1992.

LISBOA, Karen Macknow. *A nova atlântida de Spix e Martius. Natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LÖSCHNER, Renata. A representação artística na América Latina no século XIX sob influência de A. von Humboldt. In *Artistas alemães na América Latina*. Tradução George Bernard Sperber. Berlim: Instituto Ibero-Americano de Berlim, 1978

PRADO, Paulo. Paisagem. In *Paulística*. 2a. ed., Rio de Janeiro: Ariel, 1934, p. 139-142.

RUGENDAS, João Mauricio. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução Sergio Milliet. 4a. ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução Sergio Milliet. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução Sergio Milliet. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Livraria Martins Editora, 1979.

RUGENDAS, Maurice. *Voyage pittoresque dans le Brésil par Maurice Rugendas*. Paris, Engelmann & Cia, 1835.

RUGENDAS, von Moritz. *Malerische reise in Brasilien*. Stuttgart, Faksimile-Ausgabe der originalausgabe Paris, Mühlhensen, Engelmann 1835, Daco-Verlag Bläse, 1986.

SAINT-HILAIRE, Auguste de (1779-1853). *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte, Itatiaia, Ed. Universidade de São Paulo, Coleção Reconquista do Brasil v 4, 1975

SANDEVILLE JR., Euler. A herança da paisagem. São Paulo, Dissertação de Mestrado, 1993.

SANDEVILLE JR., Euler. Anotações para uma história do paisagismo moderno em São Paulo: elaboração da linguagem e conceituação de um campo entre arquitetos. In Paisagem e Ambiente nº 10, 1997, p 97-166

SANDEVILLE JR., Euler. *As sombras da floresta. Vegetação, paisagem e cultura no Brasil*. São Paulo: Tese de Doutorado (orientador: Miranda Martinelli Magnoli), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1999.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. Paisagem. São Paulo: Paisagem e Ambiente n. 20, 2005, pg. 47-59.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler; HIJIOKA, Akemi. Flores da cerejeira e da paineira (paisagens) . São Paulo: Paisagem e Ambiente no prelo, Anais do VIII ENEPEA, 2006.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público. Jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 1996

SEVCENKO, Nicolau. O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura. *Revista da USP*, São Paulo: USP.CCS, Dossiê Brasil dos Viajantes, n. 30, 1996, p. 108-119.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. *Rugendas sob a luz dos trópicos*. São Paulo: Tese de Doutorado (orientador: Wolfgang Adolf Arthur Pfeiffer), ECA, 1993.

SOUZA, Octavio. *Fantasia de Brasil. As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo: Escuta, 1994

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WARMING, Eugênio. *Lagoa Santa.* Tradução Alberto Löfgren, Mario Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1973.