

A mirada de Rugendas sobre as "matas virgens" brasileiras e sobre o pampa argentino

Ana Marcela França
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

A ideia do presente artigo é apresentar as duas visões diferenciadas que o artista-viajante alemão J. M. Rugendas (1802-1858) teve sobre as paisagens do que se compreende hoje como parte da Mata Atlântica carioca e do Pampa úmido argentino, em seus relatos e em sua iconografia de paisagem. A partir da análise de duas obras em especial, tal proposta visa mostrar que no primeiro caso, a vegetação está representada como o objeto principal da composição. Já no segundo, os gauchos e os seus costumes tomariam o lugar central, algo que também será visto em Emeric Essex Vidal. Com isso, pretende-se discutir as complexidades que envolvem a dinâmica presente entre arte, natureza e cultura na temática das viagens.

Palavras-chave

Viajantes, Natureza, Paisagem, História Ambiental, História da Arte

Resumen

La idea del presente artículo es presentar las dos visiones que el artista-viajero alemán J. M. Rugendas (1802-1858) tuvo acerca de los paisajes; los cuales hoy comprendemos como parte de la Mata Atlántica carioca y de la Pampa húmeda argentina en sus relatos y su iconografía de paisaje. A partir del análisis de dos obras en especial pretendo demostrar que en el primer caso la vegetación está representada como el objeto principal de la composición. En el segundo caso los gauchos y sus costumbres tienen el lugar central, algo que también será visto en Emeric Essex Vidal. Desde aquí pauto las complejidades que involucran la presente dinámica entre arte, naturaleza y cultura en la temática de los viajes.

Palabras clave

Viajeros, Naturaleza, Paisaje, Historia Ambiental, Historia del Arte

Abstract

The idea of the present article is to show two different visions that the German traveler-artist J.M. Rugendas (1802-1858) had on the landscapes by which it is today understood as part of the Carioca Atlantic Rainforest and of the Argentine humid Pampa, in its narratives and its landscape iconography. From the analysis of two works in particular, this proposal aims to show that in the first case, vegetation is represented as the main object of the composition. In the second, the gauchos and their customs have the principal place, something that will also be seen in Emeric Essex Vidal. From there, we try to discuss the complexities that involve the present dynamics between art, nature and culture in the theme of travel.

Keywords:

Travellers; Nature; Landscape; Environmental History; History of Art

Introdução

Na primeira metade do século XIX o continente da América do Sul recebeu um grande fluxo de viajantes europeus que buscavam conhecer a sua natureza e cultura. Ao adentrarem nas florestas, campos ou nas savanas, os viajantes tratavam de descrever e catalogar a fauna, a flora, os usos e os costumes das diferentes regiões que percorriam. Foi parte fundamental das expedições a produção de imagens que registravam as paisagens avistadas, juntamente à informação científica obtida durante a viagem. Muitos desses viajantes desembarcavam primeiramente no Brasil para depois seguir viagem pelo resto da América do Sul, com a intenção mesma de conhecer e registrar as peculiaridades do continente. Desta maneira, essa mirada estrangeira colaborou não somente para compreender como eram vistos esses territórios, mas também contribuiu para a construção de identidades que perdurariam até hoje: como na figura mítica do *gaucho* argentino ou na ideia de um Brasil “gigante pela própria natureza”¹.

Para o presente artigo pretendo apresentar o início de uma pesquisa sobre a passagem do artista alemão Johann M. Rugendas (1802-1858) por territórios brasileiro e argentino. Por isso, mais do que mostrar conclusões, será a minha intenção nesse trabalho desenvolver um pensamento ainda em processo. Tal pesquisa é um desenrolar da minha tese de doutorado, na qual analisei a iconografia de paisagem de Rugendas e de outros artistas-viajantes. A partir das iconografias de paisagem e dos relatos feitos pelos viajantes que acompanharam a Missão Austríaca e a Expedição Langsdorff fiz um estudo de como se construiu a imagem de um território diversificado, que hoje se expressa na ideia dos biomas brasileiros; desta maneira, analisei a

¹ Trecho parte do Hino nacional brasileiro, repetido com frequência pela população em geral e pela mídia.

produção iconográfica feita na época, relativa ao que corresponde atualmente aos biomas Cerrado, Caatinga, Mata Atlântica e Amazônia. A ideia agora é fazer um comparativo entre o olhar de Rugendas sobre o que hoje se compreende como parte da Mata Atlântica e Pampa úmido argentino. Sobre o primeiro caso será apontado que esse olhar está relacionado a uma visão mais pitoresca e idílica, em que a floresta seria representada como um espaço quase ideal. Já no caso do pampa argentino, será visto que o meio biofísico já não tem uma representação primordial para o artista, mas sim o *gaucho* tomará o lugar central em muitos de seus desenhos e pinturas, em que esse tipo livre e nativo da região vai dar a forma à espacialidade em questão.

Sobre o pampa argentino serão também analisadas as imagens produzidas pelo inglês Emeric Essex Vidal (1791-1861), na intenção de que sejam feitos estudos paralelos para um melhor entendimento sobre o tipo de percepção do pampa que pretendo apresentar.

Como eu já havia trabalhado com as iconografias de paisagem feitas por Rugendas quando de viagem pelo Brasil e vi em suas paisagens verdadeiros documentos de interesse não somente para historiadores da arte, mas também para historiadores ambientais, resolvi levar adiante o conhecimento de suas iconografias sobre o Pampa úmido argentino. Dentre a investigação sobre a sua obra tive também o conhecimento das aquarelas buonarenses de Vidal, que igualmente esteve pelo Brasil mais de uma vez, e que foi um dos primeiros a registrar os *gauchos* argentinos e, conseqüentemente, o pampa a maneira que pretendo expor neste artigo.

Os relatos e imagens de viagens na primeira metade do século XIX

No contexto da expansão europeia oitocentista criar formas de compreensão sobre o continente sul-americano foi fundamental para efeitos propagandísticos, fazendo dos relatos de viagem parte da produção ideológica e da popularização dos projetos expansionistas ambicionados (Pratt,

1991). Desta forma, a propagação do material produzido pelos viajantes e a circulação de suas imagens se tornaram representativas nesse momento e acabou colaborando com uma maior inserção do continente sul-americano no imaginário internacional.

Os relatos e as imagens produzidas pelos viajantes são valiosos nesse contexto, por ser descrita a natureza tanto por suas características científicas quanto pela experiência pessoal que se teve dela, de tal modo que esse material é atualmente um verdadeiro testemunho da época. Diante disso, as iconografias produzidas pelos viajantes não devem ser reduzidas simplesmente às descrições científicas, pois são também a impressão subjetiva sobre o ambiente, assim como não são simples obras de arte, pois tiveram uma função clara de retratar os lugares e os habitantes durante a viagem. Assim, a iconografia de paisagem que compõe os diários de viagem é ela própria objeto de descrição e de informação de uma dada localidade, sendo a escrita muitas vezes explicativa.

Na primeira metade do século XIX de fato havia a intenção de passar também para o público leigo os feitos das explorações científicas através dos diários de viagens (Stepan, 2001). Nos relatos de viagem percebe-se a preocupação dos autores em compartilhar as suas experiências com o seu público, havendo muitas vezes um diálogo direto entre o viajante e o leitor. A linguagem literária combinada à científica era um modo de escrita que dava conta tanto da informação quanto da leitura prazerosa do conteúdo, o qual visava, sobretudo, oferecer ao leitor experimentar as distantes terras exóticas exploradas. A arte nesse contexto aparece como adequada ao convencimento das vivências passadas em lugares que então pareciam tão distantes:

Cabia aos artistas-viajantes não apenas registrar determinada realidade cultural e natural, mas também convencer o público europeu da plausibilidade e veracidade de seu discurso, (...) O estudo de cada elemento era estratégia fundamental, mas também era necessário criar estratégias formais de ordenação e significação que fizessem sentido para o público. (Siqueira, 2014, p. 525)

Ou seja, não era simplesmente colher informações de uma dada localidade, mas também criar realidades que se adequassem ao entendimento europeu, para que pudessem se fazer “reais” para aqueles que não quisessem ou não tivessem a possibilidade de viajar para os lugares longínquos. E por serem as paisagens produzidas pelos artistas-viajantes, em sua maioria, resultados das vivências dos lugares, esses mesmos padrões tiveram também que se flexibilizar e se adequar às novas formas, às novas luzes e às cores inéditas que se apresentavam. E se se compreende, pelo viés da História Ambiental, que o que chamamos natureza pode ser também entendido como a interação entre ser humano e meio biofísico (Worster, 1991; Pádua, 2010; Oliveira, 2007), tais imagens são autênticos testemunhos dessa influência mútua, pois contém junto às informações sobre as ciências naturais, a cultura e a experiência do seu observador. Dentro dos estudos de história ambiental, “cada vez se percebe mais a presença da história humana na constituição de paisagens ‘naturais’. Ao mesmo tempo, nota-se a forte diversidade das formas de percepção cultural do mundo biofísico e de sua relação com a vida humana, seja em sentido diacrônico, seja em sincrônico” (Pádua, 2010, p. 94).

Um ponto fundamental a ser comentado é que os artistas do período romântico (fins do século XVIII e início do XIX europeu) começaram a se interessar pelo processo de desenvolvimento da natureza não somente em seu sentido espiritual e poético, mas também em seu aspecto físico². Esse interesse os levou a se aproximar mais da história natural, na intenção de se obter um maior entendimento sobre os diversos processos orgânicos, próprios ao universo natural (Naxara, 2004).

² Foram duas as expressões poéticas que se tornaram características do romantismo europeu: o pitoresco foi significativo por ter estimulado a apreciação do ambiente natural por si mesmo, por ser associado a um ambiente prazeroso, agradável, com uma natureza de aparência livre, quase edênica. Já o sublime corresponderia ao aspecto visionário, à solidão e à angústia advinda da eterna busca do ser humano no mundo; muitas vezes ele é representado como o sentimento da pequenez humana frente à imensidão e a força de Deus na natureza, por exemplo, como um mar em ressaca ou como uma cadeia de montanhas.

Devido à influência do romantismo e do naturalista alemão Alexander von Humboldt, o uso da arte para obter o conhecimento do mundo não buscava se contrapor à ciência, mas, ao contrário, procurava se unir a ela, para que o universo natural fosse de fato compreendido (Ricotta, 2003). Em seu livro *Quadros da Natureza*, escrito na primeira metade do século XIX, Humboldt inovou os relatos de viagens, baseados puramente na ciência descritiva, ao introduzir um discurso estético que se mesclasse à escrita científica. Partindo da ideia da natureza enquanto um todo, as descrições naturalistas, segundo Humboldt, seriam empobrecidas se se detivessem somente ao universo da ciência natural. Para que o ambiente natural fosse de fato conhecido pela ciência seria imprescindível, também, uma apreensão sensível por parte do cientista, uma vez que a natureza não seria tão fria e rígida quanto a ciência procurava relatá-la. Ao contrário, o contínuo movimento de regeneração, de renovação da morte em vida dos elementos orgânicos e as próprias sensações despertadas naquele que adentra um ambiente natural demonstraria a organicidade do mundo e a força vital deste; algo que se oporia à percepção mecanicista da natureza. Assim, negar essa potência criadora a princípio invisível era negar o conhecimento real e íntimo da natureza. Deste modo, a diversidade se inclui em uma totalidade, por meio da fluidez contínua entre os elementos do ambiente natural, tais como plantas, animais, solo, clima, composições geológicas, etc..., sendo incluindo aí o próprio ser humano na formação do *cosmos*. É assim, então, que a imagem da natureza não poderia ter melhor representação do que através da paisagem.

Quaisquer que sejam a riqueza e flexibilidade de uma língua, não é todavia empresa sem dificuldades a de descrever, por meio de palavras, o que só a arte do pintor pode representar, não falando na necessidade de se precaver contra a impressão monótona, que é a consequência necessária de uma enumeração bastante prolixa de objectos. (Humboldt, 1957, vol. I, p. 289)

De acordo com Cláudia Valadão Mattos (2004), o modelo de pintura de paisagem para Humboldt se estruturava na junção das paisagens ideais e das descritivas - ambas tendências herdadas do século XVII - onde era apresentada “uma visão ao mesmo tempo total e sintética.” (Mattos, 2004, p. 152). Dessa conjunção a natureza podia ser devidamente organizada no espaço ilusório da paisagem, conferindo a esta a credibilidade necessária para fornecer uma apreciação de base naturalista. As impressões estéticas estavam no contexto de uma atividade científica sistemática:

(...) cabia a eles [os viajantes-naturalistas] transformar sensações, experiências e seres vivos em novas espécies de animais e plantas que se encaixassem na ordem natural das famílias, em herbários, animais empalhados, bichinhos imersos em álcool, descrições detalhadas escritas de modo inteligível em cadernos de viagens, etc... (Kury, 2001, p. 864)

Nas pinturas de paisagens é que o espectador poderia realmente vivenciar a observação e o conhecimento de uma planta no que seria o seu habitat natural. Os elementos da natureza passam então a ser pensados em um todo, em um espaço que torna propício o seu surgimento e o seu desenvolvimento. A iconografia de paisagem se torna, nesse contexto, uma forma de se experimentar cientificamente e sensivelmente a diversidade de um lugar, onde a obtenção do conhecimento se dá através dos meios científicos unidos aos artísticos.

Rugendas e a “mata virgem”

Humboldt vai ter grande influência sobre Rugendas, assim como sobre vários outros viajantes contemporâneos ao artista. Quando de volta à Europa, em 1825, depois da primeira viagem ao Brasil, Rugendas vai para Paris com a intenção de divulgar o seu material e nessa cidade conhece Humboldt. Membro de uma família tradicionalmente de artistas e com formação acadêmica em desenho, Rugendas frequentou a Academia de Belas Artes de Munique (Diener, 1999), sendo um

exímio desenhista e pintor. Humboldt reconhece o seu talento e vê em seus desenhos a natureza tropical representada com fidelidade, respondendo aos seus anseios de organizar as fisionomias paisagísticas tanto pelo viés da ciência quanto pelo da arte. A apresentação detalhada dos elementos naturais dispostos na obra de Rugendas surpreende o naturalista, o qual vai ver aí o adequado arranjo do universo orgânico (Diener, 1999).

(...) [Rugendas] enriquece a paisagem até recriar o espaço global da região, incorporando espécimes da vegetação próprios da zona climática e figurinhas decorativas típicas do lugar. Neste tipo de pintura se traduz com toda nitidez a influência de Humboldt e, através dele, também de Goethe, na sua concepção da natureza como totalidade e entrelaçamento orgânico da topografia, flora, fauna e vida humana. Os quadros de paisagem de Rugendas parecem, a princípio, uma vista casual, mas de fato representam um resumo ideal do que é possível encontrar numa determinada região. É precisamente neste ponto que se evidencia sua afinidade com o *Naturgemälde*, ou *Quadro da Natureza*, de Humboldt. (Diener, 1999, p. 19)

O diário de viagem de Rugendas, intitulado *Viagem pitoresca através do Brasil*, foi escrito quando de seu retorno a Europa, sendo um condensado de sua experiência pelo Brasil e como pintor da Expedição Langsdorff (1821-29), entre 1821 e 1824. Com a primeira impressão datada de 1827, nesta obra ele apresenta diversos aspectos do território luso-brasileiro desde elementos etnográficos, passando por sociais e econômicos até às paisagens naturais. Nesta obra os escritos são combinados às imagens, como a maioria dos viajantes fez, em que a ideia era que o leitor adentrasse nesse “Novo mundo” explorado, compartilhando os motivos mais exóticos e deslumbrantes.

As florestas tropicais brasileiras eram muito diversas das florestas europeias, como por exemplo as florestas de pinheiro ou de carvalhos, as quais se caracterizavam pela predominância de uma

mesma espécie convivendo entre si (Kury, 2001). Já as florestas da Serra do Mar³ continuam, de acordo com os materiais coletados pelos viajantes, a marca de uma complexa diversidade florística, o que vai definir uma outra fisionomia paisagística. Assim diz 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 galhos, além da riqueza das flores e da indizível abundância de plantas inferiores e trepadeiras que preenchem os intervalos existentes entre as árvores, contornam-nas e enlaçam-lhes os galhos, formando dessa maneira um verdadeiro caos vegetal. Nossas florestas não podem sequer dar-nos uma ideia mesmo longínqua. (Rugendas, s/data, p.14)

E por mais que Rugendas fosse para o Brasil com uma ideia prévia de suas florestas, experimentá-las, adentrar em sua misteriosa organização, era também provar uma outra espacialidade.

O artista [Rugendas] se viu envolvido num ‘mundo desconhecido’ e excessivamente próximo, no qual as árvores altas demais e próximas demais não oferecem a distância necessária para que se permita uma representação fiel (não apenas a realidade, mas também aos esquemas perspectivos acadêmicos). Suas imagens de florestas falam justamente da multiplicidade de elementos dispares que se entrelaçam e impedem o olhar de circular, motivando estratégias pictóricas capazes de compensar essa falta de perspectiva. (Siqueira, 2009, p. 136)

Rugendas, em seus desenhos e pinturas de temáticas brasileiras, seguiu o arranjo da composição paisagística trazido da tradição pictórica europeia, a qual tem as suas origens na espacialidade renascentista. Nesta, o espaço tridimensional é organizado, basicamente, na harmonia entre

³ De acordo com o conceito de ecorregião do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e do WWF-Brasil, “Os limites atuais da Ecorregião Serra do Mar correspondem àqueles da Floresta Ombrófila Densa nas regiões sul e sudeste do Brasil, definidos pelo sistema de classificação de vegetação adotado pelo IBGE em 1988. Além da Floresta Ombrófila Densa, ocorrem na ecorregião outras formações vegetais: campos de altitude e formações costeiras de mangue e restinga. A área engloba mais de 400 municípios nos estados de MG, RJ, SP, PR, SC e RS [Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul]. Essa ecorregião possui a maior extensão de remanescentes das florestas atlânticas”. Recuperado março 2018 desde http://www.rbma.org.br/anuario/mata_06_smar_varias.asp

linhas, volumes e cores, tendo ao fundo a impressão de um céu vazio. Apesar de seus traços e pinceladas terem sido forçados a se adaptarem minimamente às formas e cores tropicais brasileiras, o seu objetivo no Brasil não era questionar as bases tradicionais da pintura. Assim Rugendas comenta sobre as florestas fluminenses:

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 posto 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 cores da vegetação em que ele se vê envolvido. (Rugendas, s/ data, p. 14)

De tal modo que o artista teve que adaptar a sua palheta a esse novo universo, assim como esta natureza teve que “se adequar” à composição acadêmica para que fosse representada pelo artista. Desta maneira, a compreensão do desconhecido e o conseqüente domínio próprio àquilo que se torna conhecido e, portanto, familiar, auxiliou na divulgação dessa estranha vegetação. A beleza admirável e peculiar das “florestas nativas” se ajustou ao padrão e à sensibilidade estética de então – deve-se ter em mente que essa sensibilidade estava também muito interessada no “exótico”, em suas várias instâncias, o que permitiu a abertura do olhar para a natureza dos trópicos (Stepan, 2001). Por outro lado, a rara beleza tropical também forçou a imposição de novos elementos na tradição europeia, sendo um movimento de intercâmbio entre ambos lados. Na primeira metade do século XIX, a aparência confusa das florestas do Rio de Janeiro já não soava como algo totalmente negativo, conforme era vista pelo século anterior, devido a ideia de uma suposta imaturidade de seu desenvolvimento em relação à natureza do “velho mundo” (Gerbi, 1996). Apesar de ainda haver críticas sobre o clima ou quantidade de insetos molestos, por exemplo, passou a ser percebido que a sua diversidade era sinônimo de uma natureza bastante rica e digna de apreciação, em que a divulgação dos relatos de Humboldt foi fundamental para a

construção dessa nova visão (Lisboa, 1997). É claro que essa apreciação estava vinculada a ideia de uma natureza possível de ser “domesticada” e o que os viajantes realizavam em suas expedições pelo Brasil era justamente essa domesticação por meio do domínio científico e visual (artístico).

Assim, a ideia de transformar essas florestas litorâneas em um cenário pitoresco se fez plausível no caso de Rugendas e de outros viajantes, como o naturalista alemão Carl F. von Martius⁴. A sua aparência aleatória e variada pôde produzir um efeito pitoresco, no sentido que seus detalhes se perdem na profusão de cores e formas, sempre agraciadas pela luminosidade tropical, difusa e brilhante. Aqui a linearidade se esquiva e a simetria acaba por ser um esforço na composição pictórica. O espaço vazio tende a ser cheio e o olhar a se perder nas miradas múltiplas provocadas pela diversidade do meio. O sujeito é a todo o momento surpreendido, a visão se torna dinâmica e as sensações variadas. A seguinte passagem, na qual Rugendas faz comentários sobre a peculiar beleza das matas que hoje formam o Parque Nacional da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, descreve essa impressão:

A riqueza da vegetação é imensa; e a umidade agradável, a frescura desse lugar, parecem dar-lhe um vigor novo e realçar a magnificência de suas cores, de maneira que o brilho das flores que se veem nos arbustos, nas árvores e nas plantas, só é ultrapassado pela multidão e magnificência das borboletas, dos colibris, e de outros pássaros de variegada plumagem que aí procuram abrigo contra o ardor sufocante do sol. (Rugendas, s/data, p. 24)

⁴ A estética do pitoresco na pintura se basearia, sobretudo, nas paisagens romanescas do francês seiscentista Claude Lorrain, o qual em seus jardins ideais criou um ambiente propício à contemplação e à harmonia entre a natureza e o ser humano. A propósito, o olhar pitoresco sobre a natureza teria sido provocado pela arte, principalmente as cenas arcádicas de Lorrain e de Nicolas Poussin e dos artistas do Barroco holandês, em que uma cena da natureza se tornava pitoresca, e seria a partir de então apreciada, por se assemelhar à pintura. “O atrativo primeiro do cenário campestre era de que ele lembrava ao espectador as pinturas paisagísticas. Na realidade, a cena somente era chamada de ‘paisagem’ [landscape], por recordar uma vista [landskip] pintada; era pitoresca porque se parecia com uma pintura” (Thomas, 2010, p. 374).

Figura 1. Trecho de Mata Atlântica (Floresta Ombrófila densa)



Fonte: Instituto Brasileiro de Florestas

A figura 2 retrata um trecho de floresta litorânea perto da então freguesia de Mangaratiba, hoje cidade de mesmo nome, localizada nos domínios do atual bioma Mata Atlântica, no estado do Rio de Janeiro⁵.

⁵ Dados retirados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE

Figura 2. Floresta virgem perto de Mangaratiba, Rugendas, 1827-1835



Fonte: Coleção Martha e Erico Stickel / Acervo Instituto Moreira Salles

Nessa gravura componente do *Viagem Pitoresca através do Brasil*, de Rugendas, se vê um cenário que agrega ao mesmo tempo dados informativos e espaço ideal, em que a representatividade do ambiente compõe uma imagem quase edênica. Apesar da variedade vegetativa, algo bem típico dessa mata, o artista a organiza na equilibrada distribuição dos elementos no espaço, nas linhas e nas cores, as quais transitam entre tons de verde, amarelo-ocre, marrom e rosado. Esse equilíbrio entre formas e cores suaviza o olhar do espectador diante da variedade de elementos que aí se encontram e entre as diferentes escalas da vegetação, estas que acabam por dar mais movimento à paisagem. No entanto, essa variedade é o que, por outro lado, vai também dar dinâmica à imagem, ao apresentar uma cena harmoniosa em meio a uma profusão de elementos distintos, que surgem como constantes novidades à medida que vai se observando a imagem. O próprio ambiente natural é aqui o

protagonista e tão cheio de vida quanto poderia ser uma criatura humana, a tal ponto que não se faz necessário incluí-la no cenário para que ele se torne “animado”.

As inúmeras variedades de palmeiras são inteiramente inéditas para o europeu, bem como as árvores da espécie dos fetos, produtos de um mundo desconhecido. Em vão tentaríamos exprimir por palavras a graça e a beleza desses seres que os poetas, à minguia de expressões capazes de pintá-los, nos apresentam como a própria perfeição. (Rugendas, s/data, p. 15)

Também os raios de sol que se refletem nos troncos das quatro grandes árvores localizadas no primeiro plano, e que se direcionam de forma diagonal a partir do canto direito para o esquerdo, foi especialmente importante para passar a sensação de amenidade do clima daquele meio e para dar um toque gracioso a esse plano principal. A inclusão das aves igualmente harmoniza o ambiente, sugerindo tranquilidade e, portanto, segurança. A presença dos flamingos nessa paisagem seria um bom exemplo da construção de um lugar ideal, pois tais aves não habitam essa região do Brasil. Apesar de estar bem caracterizada a aparência geral do que seria uma floresta em Mangaratiba, devido à semelhança com o seu aspecto vegetativo, Rugendas a idealiza com a presença dessas aves e com o uso dos tons pastéis, mais esfumados ao fundo, a transformando em uma típica “paisagem tropical”, adequada ao imaginário oitocentista. Ele recria aqui o cenário característico da ideia (pitoresca) de natureza dos trópicos - aliás insistente ainda em nossos dias - cheia de vida, agradável aos olhos e valiosa por sua diversidade. Sua gravura é uma mescla do registro verossímil da flora, da sua experiência pessoal e do imaginário da época. Nessa gravura se vê que além de serem apresentados os aspectos biofísicos da região, podendo ser reconhecidas espécies da flora⁶, o

⁶ Durante o meu doutorado consultei um botânico do Jardim Botânico do Rio de Janeiro para fazer o reconhecimento de espécies da flora em algumas gravuras dos artistas-viajantes com os quais eu trabalhava na época. Durante a sua análise foram de fato reconhecidas várias espécies nativas e exóticas das regiões representadas, que podem ter sido inseridas no esboço feito *in-loco* ou posteriormente à viagem.

artista quis também oferecer ao seu público o prazer proporcionado por estar nessas “matas virgens”. Deste modo, a maneira com que ele registrou não só o que via, mas também o que sentia estando lá, está adequada à linguagem de seu tempo e por isso é um documento histórico válido e rico para as pesquisas em história ambiental. Fazendo estudos comparativos com outras fontes da época pode-se obter um melhor conhecimento sobre o ambiente natural em questão e sobre como ele era valorizado pelo olhar estrangeiro.

Um dos aspectos mais interessante nessa imagem é ausencia da figura humana. O personagem nativo em geral estava presente na iconografia de paisagem de Rugendas sobre o Brasil, no entanto, ele aparecia mais como um elemento tal como o era uma espécie florística ou como um animal local. A ideia era que a paisagem englobaria a totalidade de uma dada localidade, ou seja, a fauna, a flora, a geografia, a topografia e tudo mais que a caracterizasse, incluindo o ser humano que aí habitasse ou que daí usufrísse. Uma ideia humboldtiana de paisagem, como dito anteriormente, que Rugendas irá aplicar durante a sua viagem ao Brasil e por outros lugares da América do Sul. Entretanto, em se tratando das florestas da Serra do Mar, uma ideia de natureza intocada e pristina, vai ser visível em sua obra e em parte de seu discurso; como um ambiente cheio da beleza e “potência” própria da natureza.

A natureza aí nesse cenário é, assim, ela mesma a ocupante do primeiro plano. Não é como uma paisagem de fundo, pois ela é o objeto principal da composição. Sua beleza é peculiar e responde às expectativas da curiosidade europeia sobre a natureza exótica dos trópicos. Do mesmo modo, como uma imagem pictórica, ela ajuda a criar uma identidade para o Império brasileiro diante do mundo que se reconhece como civilizado.

O gaúcho e o Pampa argentino

Diferentemente das “florestas virgens”, o Pampa úmido argentino era geralmente tratado como um “pano de fundo” nas imagens produzidas pelos viajantes da primeira metade do século XIX, onde pude até agora analisar. Na verdade, na iconografia de viajantes como Rugendas e Vidal, entre outros, a paisagem do pampa aparece ao fundo das cenas costumbristas. Representados por formas lisas, cores geralmente aguadas e dominados por um céu que se impunha sobre o extenso horizonte, os campos pampeanos, do ponto de vista visual, pareciam não apresentar aos viajantes muitas novidades. De tal maneira, que o primeiro plano de muitas pinturas, desenhos e gravuras era ocupado por cenas de costumes do campo, mais especificamente sobre a cultura *gaúcha*. Mais do que o espaço biofísico, o *gaúcho* terá lugar central em várias pinturas e gravuras que contém paisagens campestres, em que esse tipo livre e nativo da região irá dar forma à espacialidade em questão; melhor dizendo, o *gaúcho* seria um componente da paisagem que iria dar a devida personalidade a ela.

Essa ideia fica clara em Rugendas. Ao contrário do que ocorreu com a natureza brasileira, a qual Rugendas experimentou a fundo, ao dar um tratamento estético e científico aprimorado em suas obras, o pampa argentino vai ser figurado como uma paisagem secundária. Entretanto, será a figura humana local que irá tomar o papel principal nesse ambiente específico, no qual, de acordo com as premissas de seu amigo Alexander von Humboldt, ser-humano e natureza estavam relacionados (Ricotta, 2003). Dentre uma paisagem *llana*, ou seja, plana, que é o Pampa argentino, a figura do *gaúcho* foi aquela que apareceu como reveladora nesse espaço geograficamente monótono aos olhos de um pintor de influências românticas. Até porque foi esse o conselho de Humboldt: “cuidese de las zonas temperadas, de Buenos Aires y Chile, y de los bosques sin volcanes y nieve...un gran artista como Ud. debe buscar lo grande...” (Araoz, 1982, p. 77). Ou seja, Humboldt estava dizendo a

Rugendas para evitar as áreas que não oferecessem muito material plástico ao artista, onde a natureza não era rica em relevos, contornos ou acidentes geográficos, e que ao contrário poderia minguar a imaginação do artista ao imprimir nela uma paisagem inexpressiva, linear e praticamente contínua.

E diferentemente de uma floresta tropical ou das montanhas andinas, o terreno pampiano não evocaria, segundo os termos de Humboldt, a potência própria da natureza americana.

Segundo Pablo Diener, um estudioso de Rugendas, o interesse do artista sobre os personagens populares estaria ligado à sua vivência em um momento determinante no qual as nações americanas estavam passando: “Na América do Sul, mais ainda que no México, Rugendas alcançará uma compreensão histórico-cultural profunda dos países que visita e foi um pioneiro no registro das tradições populares” (Diener, 1999, p. 26). É um momento em que as jovens nações de língua espanhola desse continente estão se tornando independentes, estão conquistando autonomia e formando identidades próprias. Sua segunda viagem às Américas dura quase 16 anos, se inicia em maio de 1831 e termina em março de 1847, passando por México, Peru, Bolívia, Chile, Uruguai e Argentina (Carril, 1966). Durante esses anos o pintor vai fazer preciosos registros sobre personagens hoje importantes da história desses países; personagens estes não só pertencentes às elites de tais nações, mas também que compunham as outras esferas da sociedade.

Na América do Sul, Rugendas impôs-se a novas tarefas; o interesse predominante pela pintura de paisagem deu lugar a um leque temático mais amplo, no qual os motivos histórico-culturais ganharam mais e mais protagonismo. Aproximar-se á dos países sul-americanos com um olhar de profundo conteúdo romântico, tentando reter nos seus desenhos as características próprias da população de cada um dos jovens estados nacionais. Deste modo chegaria a superar a compreensão de caráter bem mais global da América que então predominava na Europa. (Diener, 1999, p. 21)

Rugendas passou duas vezes pela Argentina: a primeira durante os meses de janeiro, fevereiro e março de 1838, quando veio do Chile e recorreu Mendonza e San Luis, tendo que voltar às terras

chilenas devido a um acidente a cavalo; e a segunda em 1845, quando chegou em fins de março e ficou até 30 de junho do mesmo ano. De aí foi para Montevideo e depois para o Rio de Janeiro, onde ficou por mais de um ano, para embarcar de volta a Europa. Na sua larga estadia no Chile, a qual durou cerca de dez anos, o artista teve contato com exilados argentinos em círculos intelectuais que frequentava, criando estreitas relações de amizade com personalidades tais como Domingo de Oro, diplomata e político argentino, e Julio Espinosa, um coronel nascido em Montevideo, ligado à independência na Argentina, Chile e Peru. Segundo o historiador argentino Bonifacio del Carril (1978), esses encontros eram frequentados por jovens de anseios românticos que se reuniam em Santiago para conversar sobre arte e literatura. Foi nesse contexto que Rugendas teve conhecimento das poesias do argentino Esteban Escheverría e de sua famosa publicação *La Cautiva* (Buenos Aires, 1837), a qual o inspirou a pintar uma de suas maiores obras de temática americana, *El Rapto*, que ao final teve várias versões.

Segundo a bibliografia sobre Rugendas, o artista teve uma grande curiosidade sobre a figura do *gaucho* argentino. Em cartas enviadas de Domingo de Oro a Rugendas, o artista seguramente se informou de maneira notória sobre a vida e os costumes gauchescos:

Los gauchos son bien formados, altos y fuertes, generalmente despojados y vivos, muy altivos e insubordinados; son silenciosos y observadores; comúnmente empiezan el elogio de alguno con estas palabras 'es buen mozo: es mozo callado', son hospitalarios, pero reservados y fríos al principio; el aire de superior les ofende mucho: las ideas religiosas los mueven remisamente, son valientes, indolentes, jugadores, bebedores, fieles en sus amistades, algo rencorosos y no muy humanos. La obediencia a sus jefes, gauchos como ellos, es más bien resultado de un afecto que de otra cosa. Tienen mucha presunción contra los hombres que afectan elegancia y cultura a los que llaman 'pintores'. (Oro *apud* Carril, 1978, p. 56)

A próxima imagem (Figura 3) é uma das mais significantes pinturas de Rugendas sobre o assunto e nela se pode ver a relação dos *gauchos* com o Pampa que estou querendo tratar:

Figura 3. Parada para fazer noite, 1845, Rugendas



Fonte: Domínio público

Nessa pintura se vê um grupo de *gauchos* descansando, conforme o título da obra. Mas o que realmente chama a atenção é a relação da cena do primeiro plano, o conjunto composto pelos três homens, e a paisagem ao fundo, que é tão somente a ideia de uma linha no horizonte formada pelas diferentes tonalidades que se mesclam entre tons de azul, de amarelo-ocre, de amarelo-esbranquiçado, entre outras tonalidades, e que se esfumaça nesse horizonte que aparenta sem fim. A paisagem seria essa linha continua e distante, sem grandes marcos ou relevos, como um espaço sem identidade, por não ter em sua natureza formas que lhe dessem uma personalidade marcante, aos olhos do pintor. Os próprios *pajonales*, essas extensões cobertas de vegetação herbácea tão características da região e que aí aparecem em seu aspecto mais dourado (condizente com a aparência que toma nos períodos mais secos), se dissolvem rumo à imensidão do céu.

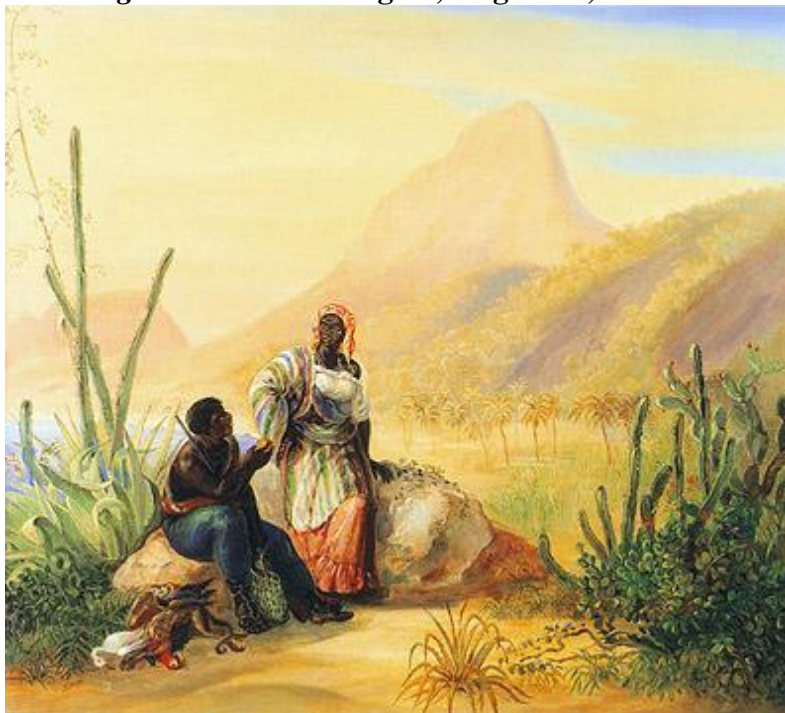
No entanto, Rugendas preenche esse ambiente a princípio “vazio” com a presença dos *gauchos* argentinos, esses que de fato habitavam essas terras (além de indígenas); seres livres e independentes, que percorriam as extensas pradarias montados em seus cavalos e que mantinham hábitos próprios. Eles vão ser, então, a identidade dessa paisagem. As suas roupas, fisionomia, cores, costumes, etc, são o que vão, ao final, dar forma a esse espaço, pois na horizontalidade quase que infinita do pampa esses personagens tinham uma presença marcante. A relação deles com essas terras era tão íntima que acredito que em princípios do século XIX o Pampa estaria para o *gaucho*, assim como o *gaucho* estaria para o Pampa. Pelo menos esse tipo de *gaucho*, pois segundo Carril houveram vários tipos. Mas esse, errante, despojado, altivo, por fim, *vivo*, e que chamou a atenção dos viajantes, ainda segundo o mesmo historiador, é próprio desse cenário pampiano (Carril, 1978).

Obviamente, houve um certo romantismo sobre esses homens, que é próprio do olhar dos viajantes oitocentistas sobre o outro desconhecido e que precisa se adequar às suas referências de origem, de alguma maneira, para que se faça representável aos seus pares. Entretanto, a presença desses personagens começa a ser ressaltada através da iconografia também por força da paisagem a qual habitam, os chamados “desertos”. Assim que, fazendo uma leitura atual, não vejo a presença humana nessa pintura de Rugendas, como impositiva ou negadora da paisagem por ocupar o primeiro plano da composição. Ao contrário, a vejo como intensificadora de um espaço que tem em si a intensa intimidade da relação desses *gauchos* com a sua terra, do ser humano com o espaço natural. Ao final, perceber e compreender o *gaucho* é perceber e compreender parte do pampa, pois seus costumes e a sua personalidade errante, a sua bravura e seu temperamento calado é parte de sua sobrevivência nesses extensos campos.

Comparando a figura 3 com outras duas obras de Rugendas de temática costumbrista brasileira, percebe-se que nos dois seguintes casos a identidade das figuras retratadas têm um vínculo forte com

a paisagem local. Em *Casal de Negros* (Figura 4) o homem e a mulher estão inseridos em um ambiente bastante descritivo, por meio da presença de palmeiras, de espécies de cactos, de animais locais e acima de tudo, pela montanha ao fundo, que parece ser o Pão de Açúcar. É uma paisagem tropical carregada de elementos típicos e que tem uma presença marcante na totalidade da composição.

Figura 4. Casal de negros, Rugendas, 1830-31



Fonte: Casal de Negros (2018). En *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado 21 de Fev. de 2018 desde <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra36010/casal-de-negros>

Na imagem 5, de maneira semelhante, o imponente capitão-do-mato tem a sua figura relacionada com o ambiente. A palmeira localizada a sua esquerda é bastante descritiva no sentido de intensificar e “coroar” a presença de um personagem local que se tornou típico da paisagem tropical oitocentista. Com a função de capturar os escravos fugitivos, o capitão-do-mato os recuperava em meio a mata ou nos quilombos, como é demonstrado nessa gravura. O escravo vencido é claramente apresentado por

estar atado sob o domínio do caçador. Ainda é reforçada a ideia de estar submetido ao ser ele colocado mais abaixo que o cavalo de seu dominador. Apesar de ser o capitão retratado como um clássico soberano, sua figura e a palmeira estão relacionadas entre si pela imponência de ambos elementos, os quais se tornaram identificadores da paisagem brasileira.

5. Capitão do mato, Rugendas, 1835



Fonte: Capitão do Mato (2018). En *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado 21 de Fev. de 2018 desde <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20237/capitao-do-mato>

Nessas duas últimas imagens, ser humano e ambiente se descrevem mutuamente. Nas pinturas de Rugendas as formas sinuosas da natureza tropical são mais impositivas visualmente do que a planaridade do pampa, em uma composição de influências românticas. Ainda assim, o olhar do artista sobre os personagens retratados, os negros nas cenas brasileiras e os *gauchos* na de temática argentina, estão relacionados com o meio em que vivem. O que acontece é que a horizontalidade do

pampa é, a primeiro momento, menos impositiva para o espectador que busca as novidades locais representadas. Ela se dissipa na imensidão plana retratada ao fundo da composição (Figura 3), enquanto que a diversidade dos elementos pertencentes às matas tropicais se revela a todo momento, juntamente aos humanos representados.

O aspecto linear da paisagem pampiana foi fixado em inúmeras pinturas de viajantes. Rugendas não foi o único a retratar os *gauchos* e seus costumes em território argentino, outros tantos viajantes europeus o fizeram. Um dos primeiros estrangeiros a fazer esse tipo de registro foi Emeric Essex Vidal, marinheiro e pintor inglês que chegou em Buenos Aires em 1816 e partiu em 1818. Como Rugendas, Vidal também chegou ao continente sulamericano por primeira vez pelo Rio de Janeiro, junto às embarcações inglesas que acompanhavam a família real portuguesa em 1808, em fuga para a colônia brasileira no contexto das invasões napoleônicas⁷. Suas aquarelas são valiosos documentos sobre a Argentina das primeiras décadas dos oitocentos, dado o olhar exclusivo e pioneiro sobre os costumes, as gentes, as cenas urbanas, entre outras coisas de então (Carril *apud* Vidal, 1999). Lançada em Londres, em 1820, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*⁸ é fruto de sua viagem pelo Rio de la Plata, contendo originalmente 24 gravuras junto aos relatos. Tais gravuras e relatos são documentos únicos sobre os costumes, as gentes e as paisagens de Buenos Aires e entorno, uma vez que fazem descrições minuciosas sobre várias práticas cotidianas tanto na cidade quanto no campo.

A paisagem do pampa como *llanura* (*plain*), como esse imenso horizonte plano que estava à cercania de Buenos Aires, é algumas vezes mencionada por Vidal, como nessa passagem que acompanha a gravura *Viajeros en una Pulpería*:

⁷ *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado março 2018 de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24554/vidal>

⁸ *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* (1820). Londres, Inglaterra: R. Ackermann. Recuperado março 2018 de <https://archive.org/details/picturesqueillus00vida>

Este grabado representa una pulpería distante unas cinco leguas de Buenos Aires, hacia el sudoeste. Antes de llegar a este sitio se pasan los límites de los terrenos cultivados, y, en toda la extensión que abarca la vista, no puede verse otra cosa que la inmensa llanura. (Vidal, 1999, p.116)

E assim como na pintura de Rugendas, a paisagem pampiana se apresenta como um traço horizontal ao fundo da imagem, sendo dominado em sua grande parte por um extenso céu. A imagem que segue (Figura 6) é referente a citação acima, na qual metade é ocupada pelos viajantes, que seriam os “homens de campo”, *os gauchos na pulperia*, e a outra metade está ocupada pela extensa *llanura*.

Figura 6. Viajeros en una Pulpería



Fonte: Vidal (1999)

A sensação de uma grande extensão plana e ilimitada que Vidal menciona por palavras está muito bem configurada nesta imagem, ao tratar o horizonte com cores esmaecidas em tons de verde-azulado que passam a ideia de longínquo. Do mesmo modo, rebaixá-lo e oprimi-lo por um céu que ocupa mais da metade dessa parte da paisagem intensifica ainda mais essa sensação de horizonte sem fim. Nos comentários sobre essa mesma gravura, o viajante relaciona os personagens aí figurados à

paisagem retratada, esclarecendo melhor o termo campo: “ Los hombres de campo, representados en el adjunto dibujo, están tomados de sus viajes de ida o vuelta a la campiña o *campo*, como ellos lo llaman, cuando se refieren a la llanura inculta [uncultivated]” (Vidal, 1999, p.119). Ao que parece, o termo campo era usado nesse caso em sentido genérico, como aquilo que não expressava muita utilidade no que se refere ao uso da terra ou quando não havia grandiosas características naturais⁹. No entanto, em seu relato Vidal não se detém à descrição dos *campos*, mas se empenha em descrever mais sobre as *pulperias* e sobre os *gauchos*, os quais ele compreende como campesinos (*country-people*), selvagens e de hábitos sujos. Diferentemente de Rugendas, o viajante inglês não romantiza esse habitante dos pampas, ele o toma com curiosidade, percebendo a autenticidade de seus costumes e fazendo registros mais ilustrativos que poéticos.

Na figura 7, a cena principal é ocupada por um *gaucho* em meio a uma atividade bastante típica que seria a caça ao avestruz (*Rhea americana*) por meio da *boleadora*, originalmente usada pelos índios da região. A caça ao animal estava vinculada principalmente ao uso de suas plumas, sendo por vezes também aproveitada a sua carne para a alimentação.

⁹ Campos em sentido genérico também era usado no Brasil do século XIX para designar áreas que não compunham florestas, mas que, no entanto, poderiam estar cultivadas ou não. Assim foi observado pelo naturalista Carl F. von Martius: “Nós designamos ‘campo’, no sentido do brasileiro, todas as regiões cobertas de vegetação, que não formam propriamente florestas, e de um modo geral cremos poder admitir que dois terços de toda a área do Brasil apresentam campos, ao passo que o último terço está coberto pela floresta” (Martius, 1943, p. 253).

Figura 7. Boleando avestruzes



Fonte: Vidal (1999)

Nessa aquarela de Vidal, a vegetação tem um tratamento mais preciso, não sendo tão indefinida quanto os *pajonales* de Rugendas, os quais foram sugeridos através de manchas de cor. Mesmo assim, o colorido esmaecido o qual é aplicado por Vidal dá ao pampa um caráter despersonalizado, secundário, para então dar lugar a cena principal do *jinete*. A suposta monotonia e o aspecto esbranquiçado da paisagem seriam interrompidos pelo movimento de caça à ave, sendo o “vazio” desse espaço preenchido pela presença humana. E de fato o texto que acompanha a gravura disserta sobre a atividade da *boleadora* e sobre o avestruz, sobre elementos que são, então, próprios da paisagem pampiana da época.

A pintura de Rugendas de mesma temática dá um sabor mais aventureiro à atividade, explicitando o caráter livre desses homens da aberta *llanura* (Figura 8).

Figura 8. Boleando avestruzes, Rugendas, c. 1845



Fonte: Domínio público.

Mesmo com igual temática, as diferenças pictóricas são bastante visíveis entre a pintura de Vidal e Rugendas. Neste último há uma forte dinâmica entre os cavaleiros, mostrando que a caça por meio das *boleadoras* exigia esforço e precisão. As pinceladas de Rugendas são menos lineares e mais manchadas, o que dá maior movimento a toda composição. O grupo figurado, os pássaros espantados por dentre a vegetação e o encontro do solo com o céu carregado de nuvens preenchem um espaço que, a princípio, poderia se supor inexpressivo. Rugendas consegue dar, magistralmente, vida à paisagem pampiana não simplesmente pela descrição de seus elementos, mas pela revelação da convivência peculiar com este ambiente. Feitas em contextos distintos, a aquarela de Vidal é visivelmente mais descritiva, enquanto que a pintura de Rugendas busca criar um cenário expressivo e poético sobre as particularidades desses homens em seu ambiente de origem.

De acordo com Malosetti Costa e Penhos o pampa argentino foi considerado como um deserto ao longo do século XIX, não somente por sua escassa população, mas também por seu aspecto ermo, selvagem, marcado pelos conflitos entre indígenas e não-indígenas.

El desierto era tierra de salvajes, no cristianizada ni poblada por el hombre blanco. Era el ámbito de lo hostil, de lo extraño, de la alteridad. Era además un paisaje inabarcable, percibido como infinito; era tierra incógnita que se extendía más allá de la frontera. La visión de la pampa estuvo desde el vamos fuertemente ideologizada. La tensión entre estos dos polos: la ciudad y el desierto, la civilización y la barbarie, constituye un elemento clave para la comprensión de nuestra cultura. (Malosetti y Penhos, 1991, p. 195)

Assim que, nas primeiras décadas dos oitocentos, esse cenário natural argentino se por suas formas poderia aparentar monotonia ao estrangeiro, por seus conflitos raciais e sociais era bastante tenso. Além disso, a própria natureza dessas extensões não é tão harmônica quanto sugerem as pálidas cores de Vidal ou como se vê nas pitorescas pinceladas de Rugendas. Entre calores intensos, extensos campos abertos e pântanos, o pampa úmido pode tornar-se “solitário e taciturno” como o deserto pampeano de Escheverría, em *La Cautiva*. Entretanto, Rugendas e Vidal, mesmo que não intencionalmente, começam a revelar o pampa ao ressaltar um elemento seu essencial: o *gaucho*. Talvez isso não tenha sido consciente em Vidal, mas Rugendas, como um artista de influências românticas e tendo sido amigo de Humboldt, creio que não teve a ingenuidade de não relacionar o homem ao seu meio dentro dos termos do naturalista.

Considerações finais

A partir do que foi visto, considero que o olhar romântico de Rugendas está presente tanto na obra sobre a natureza brasileira quanto na de temática argentina. De distintas formas esse olhar se apresenta nessas imagens: na primeira, de maneira mais branda, como uma natureza quase virginal, que soa agradável e visa criar uma paisagem pitoresca, mesmo que a intenção seja fazer o registro do

lugar¹⁰; na segunda, o romantismo aparece mais visível através do tipo humano local, na cena de costumes, na tradição de um ambiente próprio, em que o homem é um bravo solitário e errante em sua sobrevivência pelos campos abertos. Tanto em uma quanto na outra, além do compromisso descritivo, há uma parcela de idealização do ambiente ou do personagem que nele vive. Algo que não desqualifica as imagens, mas mostra que Rugendas era um homem de seu tempo, que registrou os lugares pelos quais passou à maneira condizente com a linguagem de sua cultura de origem. E por isso essas imagens são valiosos documentos sobre os aspectos naturais e culturais relativos às paisagens brasileiras e argentinas e sobre o olhar estrangeiro sobre ambas. Ao fazer o entrecruzamento com outras fontes pode-se obter dados históricos significativos.

Considerando a importância de se pensar a relação mútua entre seres humanos e ambiente natural, me parece interessante analisar a cena de costumes de Rugendas sobre os *gaúchos*, levando em conta a relevância da paisagem pampiana que aparece ao fundo. É ela que ao final dá vida ao *gaucho*, e vice-versa, devido ao próprio estilo de vida desses homens nesses campos - afinal, Rugendas estava aí como um viajante, registrando os lugares e as suas particularidades. Imagino que Rugendas não tinha essa ideia tão clara; tenho consciência de ser essa uma leitura sob influência da história ambiental. Entretanto, examinando as iconografias dos viajantes enquanto documentos primários, analisados quando possível juntamente aos seus respectivos escritos - pois geralmente elas eram publicadas em diários de viagem - olhar para esse tipo de cena é também analisar o ambiente na qual ela está inserida, considerando o seu aspecto biofísico e imaginário. Isso porque, se levarmos em conta que a natureza pode ser compreendida também como a interação entre os humanos e o meio natural, a pintura que representa a floresta brasileira seria, desde esse ponto de vista, tão “natureza” quanto a

¹⁰ Discuto mais sobre este ponto na minha tese de doutorado, em que afirmo que registrar uma dada localidade não impediria ao artista fazer uso da sua imaginação para ilustrar tal lugar, no contexto das viagens da primeira metade do século XIX.

pintura sobre o descanso dos *gauchos* a céu aberto e sobre *los pajonales*. Ou seja, o meio relativo à floresta foi figurado, acima de tudo, por seu aspecto florístico. O meio relativo ao pampa está mesclado à cultura *gauchesca*, de modo que a presença humana aí figurada é um registro da relação entre ser humano e espaço biofísico, podendo ser, assim, compreendido como um elemento de convivência, interação e de transformação do ambiente.

Essa recente investigação, portanto, está se estruturando no diálogo entre a História Ambiental e a História da Arte, provocando leituras diferenciadas sobre as obras, que por vezes se esquivam da tradição da história da arte¹¹. A ideia é que através de um estudo interdisciplinar aspectos sobre a paisagem natural sul-americana – incluindo aí o ser humano - descritos pelos viajantes possam ser revelados, uma vez que na combinação entre ciência e arte seus trabalhos apresentam uma vasta gama de informações sobre o universo biofísico, sobre a experiência subjetiva do autor e sobre a mirada estrangeira. Portanto, se compreendermos a natureza em seu aspecto orgânico, mas também como concepções nossas sobre o universo biofísico, as expressões artísticas podem ser uma boa via de conhecimento sobre a percepção e interação humana com o meio natural, ao longo do processo histórico.

Referências bibliográficas

- Capelari Naxara, M. (2004). *Cientificismo e sensibilidade romântica*. Brasília, Brasil: Editora UNB.
- Carril, B. del (1966). *Mauricio Rugendas*. Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Carril, B. del (1978). *El Gaucho: a través de la iconografía*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Diener, P. (1999). *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo, Brasil: Estação Liberdade; Kosmos.
- _____ (1998). *Rugendas: 1802-1858. Catálogo de la obra*. Augsburg: Wissner Verlag.
- Essex Vidal, E. (1999). *Buenos Aires y Montevideo*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

¹¹ No âmbito da história da arte a pintura “Parada para fazer noite”, de Rugendas, é classificada como uma cena de costumes. Não negando tal classificação, mas ampliando a leitura da obra, de acordo com a minha proposta esta cena poderia ser analisada também como uma paisagem.

- Flores de Aráoz, J. (1982). El Perú romántico del siglo XIX. Estudio preliminar de José Flores de Araoz (Lima 1975). *Revista Humboldt*, año 23, n. 77. s/p.
- Gerbi, A. (1996). O Novo Mundo: história de uma polêmica 1750-1900. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Kury, L. (2001). Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. VIII (suplemento), 863-880.
- Macknow Lisboa, K. (1997). A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820). São Paulo, Brasil: Hucitec.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa, III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, Buenos Aires, Argentina: CAIA, p. 195-204.
- Martius, C. (1943). A Fisionomia do reino vegetal no Brasil (1824). Curitiba, Brasil: Arquivos do Museu Paranaense.
- Oliveira, R. (2007). Mata Atlântica, paleoterritórios e história ambiental. *Ambiente & Sociedade*, volumem X, (número 2), p. 11-23.
- Pádua, J. (2010). As bases teóricas da história ambiental. *Estudos avançados*, v. 24, (número 68), p. 81-101.
- Pratt, M. (1991). Humboldt e a reinvenção da América. *Estudos Históricos*, vol. 4, (número 8), pp. 151-165.
- Ricotta, L. (2003). *Natureza, Ciência e Estética em Alexander von Humboldt*. Rio de Janeiro, Brasil: Mauad.
- Rugendas, J. M. (s/ data). *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo, Brasil: Círculo do Livro S. A.
- Siqueira, V. (2009). Contrastes naturais: imagens da flora brasileira. Em: A. Martins. (Org.). *Flora Brasileira: História, Arte & Ciência*, (pp. 128-165) Rio de Janeiro, Brasil: Casa da Palavra.
- Siqueira, V. (2014). *Narrativas de Brasil: a Paisagem como Discurso*. Em: A. Valle, C. Dazzi e I. Portella (orgs). *Oitocentos: Intercambios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro, Brasil: CEFET/RJ. II.
- Stepan, N. (2001). *Picturing tropical nature*. Londres, Inglaterra: Reaktion Books Ltd.
- Thomas, K. (2010). O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). São Paulo, Brasil: Companhia de bolso.
- Valadão Mattos, C. (2004). A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert e Humboldt. *Revista Terceira margem*, ano VIII, n.10.s/p.
- Worster, D. (1991). Para fazer História Ambiental. *Estudos Históricos*, vol. 4, (volumen 8), 198-215.

Presentado: octubre 2017

Aprobado: diciembre 2017