

Boletim Gaúcho de Geografia

<http://seer.ufrgs.br/bgg>

**JOHANN MORITZ RUGENDAS:
ENTRE A PINTURA DE PAISAGEM E A CONSTRUÇÃO DAS TIPOLOGIAS TROPICAIS**

*Antonio Carlos Vitte, Vonei Ricardo Cene
Boletim Gaúcho de Geografia, 38: 73-90, maio, 2012.*

Versão online disponível em:
<http://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/39332/25146>

Publicado por
Associação dos Geógrafos Brasileiros



**Portal de Periódicos
UFRGS**

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

Informações Adicionais

Email: portoalegre@agb.org.br

Políticas: <http://seer.ufrgs.br/bgg/about/editorialPolicies#openAccessPolicy>

Submissão: <http://seer.ufrgs.br/bgg/about/submissions#onlineSubmissions>

Diretrizes: <http://seer.ufrgs.br/bgg/about/submissions#authorGuidelines>

Data de publicação - maio, 2012.

Associação Brasileira de Geógrafos, Seção Porto Alegre, Porto Alegre, RS, Brasil

JOHANN MORITZ RUGENDAS: ENTRE A PINTURA DE PAISAGEM E A CONSTRUÇÃO DAS TIPOLOGIAS TROPICAIS

ANTONIO CARLOS VITTE¹

VONEI RICARDO CENE²

RESUMO

Este artigo pretende demonstrar como a partir do intercruzamento entre os saberes advindos da iconografia e da pintura de paisagens, fortemente influenciados por Alexander von Humboldt e pela filosofia estética, Johann Moritz Rugendas construiu uma concepção de paisagem e de tipologias de vida no mundo tropical, a partir de seu trabalho como ilustrador da expedição científica de Langsdorff (1821-1829) ao Brasil. Como metodologia de trabalho, utilizamos uma associação entre o contextualismo histórico e a hermenêutica. As representações pictóricas da paisagem brasileira realizadas por Rugendas através de sua concepção de natureza e de tipologias sociais contribuíram para formar uma representação simbólica do Brasil como país em fase de formação e com uma identidade social que estava sendo simbolicamente construída pela elite política.

PALAVRAS-CHAVE: Rugendas. Cartografia. Iconografia. Paisagem. Tipologias. Brasil.

JOHANN MORITZ RUGENDAS:
BETWEEN LANDSCAPE PAINTING AND THE
CONSTRUCTION OF TROPICAL TYPOLOGIES.

ABSTRACT

The aim of this paper is to show how from the intercross between the knowledge coming from the cartography and iconography of landscape, strongly influenced by Alexander von Humboldt and the aesthetic philosophy, Rugendas build a design and landscape typologies of life in the tropical world. In this article, we highlight his work as an illustrator of scientific expedition to Brazil Langsdorff (1821-1829) and the design of the Brazilian landscape,

1 Departamento de Geografia, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Unicamp. vitte@uol.com.br.

2 Mestrando em Geografia, Instituto de Geociências, Unicamp. vonei.unicamp@gmail.com

thereby helping to form a symbolic representation for the country that was in training.

Keywords: Rugendas. Cartography. Iconography. Landscape. Typologies. Brazil.

INTRODUÇÃO

A paisagem é uma construção visual na qual estão envolvidos elementos simbólicos e materiais (COSGROVE, 2010). Os elementos simbólicos, que passaremos a chamar de culturais, são o produto histórico de como as sociedades construíram suas relações com o ambiente. Em outras palavras, é por meio de nossa imaginação que emolduramos nossa concepção de paisagem e ela, por sua vez, nos garante a sensação de segurança e pertencimento a uma sociedade e a uma natureza, ambas com características e propriedades específicas. Sob a óptica da materialidade, a paisagem pode ser entendida aqui como um arranjo geográfico, envolvendo, portanto, os artefatos humanos e as formas naturais, abrindo, assim, caminho para um diálogo interdisciplinar da geografia com a arquitetura, a agronomia, a sociologia, a história, dentre muitos outros campos disciplinares (PALANG e FRY, 2010, p. 1).

Cosgrove (1984), por isso, entende a paisagem como sendo o produto de complexas relações entre a materialidade e a subjetividade de uma determinada formação social. Ele afirma que a paisagem é uma invenção tipicamente europeia, localizando a gênese deste conceito no Renascimento e sua polissemia estaria ligada à especialização científica na medida em que o modo de produção capitalista vai impondo novas formas de se produzir e de se pensar o mundo (COSGROVE, 2010, p. 1).

A paisagem é uma complexidade conceitual (COSGROVE, 2010), pois, além da materialidade acima descrita que lhe impõe novas formas de apropriação e ao mesmo tempo subverte seus significados genéticos a uma nova lógica, também a paisagem está diretamente ligada ao campo visual; é uma entidade dependente do campo visual, campo esse capaz de transmitir uma comunicabilidade entre as subjetividades, mas que também depende da época histórica e da tradição social que gerou o conceito de paisagem e como este conceito se entranhou na trama cotidiana da vida das pessoas. Assim, quando falamos de desenraizamento social, de perda de identidade social, conceitos e termos muito discutidos pela sociologia, não podemos deixar de notar que estão incrustados na condição geográfica desse processo. Dessa forma, estamos afirmando que os sujeitos também trazem em suas histórias, em suas várias e múltiplas camadas psicológicas, emotivas, materiais e imaginárias, as feridas da despossessão dos lugares geográficos, que, em última instância, estão registrados nas paisagens geográficas.

Assim, acreditamos que o lugar, com a paisagem que é sua espacialização e sua estética, marca a psique dos indivíduos e guia as ações e a memória das pessoas quando estas passam a organizar o seu espaço cotidiano. Basta vermos, para tanto, a organização de parques, jardins, da casa, dos seus cômodos; a conversa das avós com seus netos e netas, quando há um resgate da memória, desvelando uma geografia histórica do cotidiano vivido muitos anos atrás, recheado de sabores, pequenos pecados e grandes esperanças.

A compreensão da paisagem – seja expressa por meio de canções ou poemas, seja pelos registros fotográficos, cartográficos ou pictóricos – pode, desde que de forma cuidadosa, revelar concepções sobre os lugares e as coisas. A paisagem pintada ou cantada pode também ideologicamente cristalizar tipologias sociais e naturais.

Nesse quadro, procuramos desenvolver uma reflexão sobre a importância de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) na construção das tipologias da paisagem brasileira. Conhecido pintor de paisagens e etnólogo alemão, Rugendas acompanhou a expedição do barão Grigory Ivanovitch Langsdorff (1774-1852) entre 1821 a 1829, quando ambos percorreram mais de 16 mil quilômetros pelo interior do Brasil, fazendo apontamentos sobre temas naturais e sociais. Nessa expedição, Rugendas tinha a função registrar a natureza e a sociedade brasileiras, justamente no período em que o país acabara de tornar-se independente.

Podemos dizer que Johann Moritz Rugendas, devido a sua contribuição iconográfica da paisagem tropical brasileira, criou a primeira grande tipologia sobre a natureza e a sociedade brasileiras, ao retratar em seus quadros as diversidades paisagísticas e a organização social do país recém independente

Essa tipologia das nossas paisagem e sociedade criada por ele foi, como se verá aqui, fortemente impactada pelas descrições que Alexander von Humboldt fez do continente americano, particularmente pelas paisagens retratadas em suas obras, como *Os Quadros da Natureza*, publicado originalmente (1808), *Geografia das Plantas* (1805) e em obra máxima *Cosmos* (1845-1864).

RELAÇÕES ENTRE CARTOGRAFIA E PINTURA DE PAISAGEM

De acordo com Pena-Forte (2006, p. 17), os estudos realizados sobre a documentação visual proveniente da Ciência podem ter abordagens muito variadas e, a nosso ver, devem ter abordagens de diferentes óticas e áreas do conhecimento como as da história da ciência, da arte ou da tecnologia, seja através de reflexões filosóficas, sociológicas ou cognitivas que nos auxiliem na interpretação e compreensão de tais representações (PENA-FORTE, 2006, p. 17).

Quando adentramos o campo da Geografia, as representações visuais nos ajudam a traçar e resgatar temas que auxiliam no desenvolvimento desta ciência, ou seja, contribuem para o entendimento do desenvolvimento da história do pensamento geográfico. Cosgrove (2010, p. 2) afirma que na Ge-

ografia há uma estreita relação entre mapas e pintura de paisagem. O autor exprimiu esta relação na formação do que ele chamou de uma conexão de imagens pictóricas, na qual o campo visual é essencial para definir, e subjetivamente emoldurar, concepções geográficas e políticas. Tanto assim, que Cosgrove (2010, p. 3) afirma que até os dias atuais, na mentalidade popular, há uma estreita relação entre mapas e geografia, como que se os fatos geográficos pudessem ser estudados e retratados apenas por meio de cartogramas, característica que, segundo o autor, acelerou-se a partir do geoprocessamento, que reforçou a ideia de os signos na geografia terem uma essência imagética e gráfica (COSGROVE, op. cit., p. 3).

Para a geografia cultural, a questão pictórica envolve uma profunda discussão sobre o significado cultural da visão e do olhar. Portanto, o mapa é, antes de tudo, uma construção cultural e antropológica, que expressa uma teoria social, além de possuir conteúdos filosóficos e linguísticos.

Comentando as relações entre o mapeamento do terreno e a pintura de paisagens no século XIX, Martins nos fala:

“O mapeamento do terreno, que à primeira vista pode parecer simples atividade técnica, não era completamente isento de considerações estéticas. Para transformar uma paisagem tridimensional inteligível quando transposta para a análise da superfície plana do mapa, o desenhista tinha de, necessariamente, ter habilidades artísticas, e não apenas técnico-científicas. O elemento ilusionista dos mapas-paisagens vistas de um ponto de vista imaginário, sombreadas vertical ou obliquamente para realçar o relevo – exigia uma visão espacial que só poderia ser alcançada através da imaginação artística” (MARTINS, 2001, p. 54-55)

Por essa razão acreditamos que os mapas, os cartogramas e as pinturas de paisagem não são meramente instrumentos que viabilizam a interpretação, mas, antes, são expressões sintéticas, lógicas e que expressam teorias da imagem e que podem também contribuir para a teoria geográfica e seu poder explicativo, para o sentido crítico da concepção de mundo ou no uso ideológico da geografia para calificar uma determinada sociedade. Essa situação de construção do campo visual e de sua representação e aceitação social pode, por exemplo, ser utilizada para a afirmação de tipologias sociais, naturais e de determinados padrões sociais.

Portanto, esse campo visual exprime uma ideologia geográfica (MORAES, 2005), uma concepção de espaço natural ou construído, que guarda simbolismos e marcas de uma sociedade como o do Brasil do Primeiro Império. Maia (1998), relata que entre 1820 e 1870 houve uma forte disputa política para a construção de um projeto paradoxal de Brasil. Paradoxal, porque por um lado a elite brasileira pregava a necessidade de afirmação de uma civilização técnica e, portanto, negava a natureza; mas, por outro lado, utilizava a natureza para exprimir a diferenciação e a potencialidade do jovem país frente às nações desenvolvidas

da Europa. É o momento que se instituem o Museu Imperial, inaugurado em 1862, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), e também os primeiros cursos de medicina de e direito. Segundo Maia (op.cit.), foi um momento em que a natureza brasileira foi realçada como sendo uma das nossas grandes marcas enquanto nação independente. O modelo dessa natureza foi importado da Europa e dos relatos dos viajantes e naturalistas que por aqui pesquisaram, fato que levou a intelectualidade da época a formular a questão que os estudos da natureza brasileira eram essencialmente uma ciência tropical.

Aprofundando o nosso objetivo, podemos dizer que o mapa, assim como a pintura de paisagem, são produtos históricos, pois nos auxiliam a compreender a rede social, suas tramas e teias, assim como as tensões que estavam envolvidas na construção de tipologias naturais e sociais e que, sem dúvida alguma, interferem na escolha dos critérios de representação de uma determinada cena ou paisagem. Nesse sentido, o mapa e a pintura da paisagem fazem parte de relações entre diferentes disciplinas, pois o mapa está inserido em um contexto histórico, social, econômico, político, tecnológico e artístico.

É na concepção de interdisciplinaridade que nos basearemos para resgatar a ideia, antes muito comum, da relação das artes com a ciência e em especial as artes pictóricas. A espacialização da representação da natureza, que contribuiu para a consolidação do conceito de paisagem na geografia, teve uma relação muito próxima com as representações cartográficas.

A relação entre a arte e a cartografia chama a atenção para o fato de que os mapas são datados e começam a ser difundidos a partir do século XVI, vindo a se consolidar nos séculos seguintes (do XVII ao XIX). Os aspectos de dimensões artísticas coincidem com “a grande produção cartográfica que se inicia nos Quinhentos [e é destinada] tanto as atividades de exploração geográfica, como as atividades decorrentes, de natureza mercantil, e, também, política, administrativa e militar” (COSTA, 2007, p. 51).

A produção de um mapa pelos cosmógrafos, por exemplo, estava intimamente relacionada com as representações pictóricas, “o que pode ser considerado um dos principais, talvez mesmo o principal, monumento da cartografia renascentista, uma bela peça de arte, natural para as exigências estáticas da nobreza coeva” (GUEDES, 1997, p. 18 *apud* COSTA, 2007, p. 52).

Inicialmente, a produção artística era utilizada como ornamentos nos mapas. O seu objetivo era preencher “o vazio do interior das terras com figuras humanas, de animais, cenas da vida indígena, combates, derrubada de árvores, bandeiras e brasões demonstrativos do domínio territorial e figuras lendárias” (ADONIAS, 2002, p. 45). Com o passar do tempo, o interior das representações ornamentais dos territórios foi substituído por notas informativas e os ornamentos passaram “a envolver os cartuchos dos títulos, das escalas, das dedicatórias e dos nomes dos autores, gravadores e editores, ou ainda, as cercaduras dos mapas, disputando espaço com a graduação das latitudes ou longitudes” (ADONIAS, 2002, p. 45).

As viagens ultramarinas deram um novo atributo aos mapas, após as expedições e o conhecimento empírico com elas adquiridos. Os naturalistas passaram a não mais preencher os mapas de ornamentos, deixando os títulos, as legendas, as escalas e os interiores dos territórios isentos de qualquer atributo decorativo. A partir de então,

“os mapas passaram a ser envolvidos por paisagens bucólicas, com montes ondulantes, campos verdejantes, regatos tranquilos; gado pastando sob a guarda de pastores; cenas, personagens em trajes típicos ou desempenhando afazeres; cenas, figuras humanas ou aspectos característicos das regiões representadas ou do ambiente em que viviam os autores”. (ADONIAS, 2002, p. 45)

Podemos notar essas últimas características nos trabalhos desenvolvidos por Alexander von Humboldt, nos quais se vê a ênfase dada aos aspectos físicos, ou seja, à topografia, ao solo, à vegetação, ao clima. Todos os viajantes e naturalistas eram acompanhados por pintores, quando não, eles próprios eram dotados de conhecimento em desenhos e pinturas dos lugares por onde passavam. Esse trabalho envolvendo arte e ciência que se desenvolvia concomitantemente era de fundamental importância para quem pretendia realizar um trabalho científico de grande precisão e contribuição para um entendimento do todo dos locais visitados.

Quando observamos esses mapas, podemos notar a sutileza dos traços nas partes representadas e o grau de detalhes ao se reproduzirem visualmente as diferenças do relevo. Para tal, foram utilizadas técnicas de sombreamento, a fim de demonstrar a profundidade no desenho, como notamos nas partes que demonstram morros ou montanhas nas representações.

Em suas expedições, os naturalistas levavam consigo certo número de profissionais especializados em diferentes áreas, entre eles pintores. As obras destes pintores eram verdadeiros documentos iconográficos³ que ajudaram a formar a ideia de natureza e sociedade tropical.

O geógrafo e historiador Johann Gottfried Gregorii (1685-1770) afirmou, no início do século XVIII, que era impossível ser um bom cartógrafo sem ser também um bom pintor. Sendo assim, ele colocava, no mesmo pátio, a arte e a técnica (MICELI, 2002, p. 101) .

A arte associada à cartografia pode revelar com força universos culturais representados de acordo com o contexto que os envolve. Sendo assim,

“[...] a arte da cartografia também revela, numa espessura mais profunda, sistemas políticos e conflitos de interesse, muitas vezes expres-

3 Para uma abordagem geográfica, podemos conceituar iconografia como sendo uma linguagem simbólica visual ou não, com característica espacial (CORRÊA, 2007) e que se utiliza de representações para “falar” de um tema.

... os no desenho de cenas da vida cotidiana das populações que estão à margem da região central, exterior àquela de onde parte a observação do cartógrafo. Isso explica a frequência de imagens que apresentam índios ‘helenizados’, praticando festins antropofágicos reforçadores do ideário que os barbarizou”. (MICELE, 2002, p. 101).

Mais tarde, no século XIX, a reprodução em larga escala dessas imagens tornou-se um negócio atrativo, o que ajudou a sua ampla difusão na Europa.

“A ‘democratização’ da cultura e da civilização fazia-se desejável e também exequível, pois um conjunto excepcional de avanços e invenções no terreno da reprodução de imagens diminuía os custos e melhorava a qualidade destes artefatos, produzidos em quantidades cada vez maiores” (Zenha, 2002, p. 135).

A popularização dos relatos de viagem, assim como as amostras de plantas, animais e rochas que vinham com os viajantes daqui para a Europa, gerou um grande interesse por imagens de lugares longínquos como o Brasil, que possuía uma flora e fauna diferentes daquelas da Europa. A par desse interesse, gestava-se uma “cultura visual” (ZENHA, 2002, p. 135), introduzindo o Brasil no imaginário europeu, de forma que mercadores e *marchands* lucravam com essa curiosidade paisagística.

UMA EXPEDIÇÃO RUSSA PELO BRASIL

A viagem de Alexander von Humboldt (1769-1859) pelo continente americano é bastante conhecida e é considerada a descoberta científica do Novo Mundo. Ela durou cinco anos (1799-1804), porém, por razões políticas que se configuraram naquele momento, o Reino de Portugal impediu a entrada de Humboldt no Brasil temendo que ele fosse um espião alemão.

O conhecimento científico sobre o Brasil ainda era precário nesse período. Só em 1821 ocorreu uma expedição que percorreria o interior do Brasil, começando em Santos (SP) e terminando em Belém do Pará. Essa expedição foi realizada entre 1821 e 1829, pelo então membro da Academia de Ciência de Petersburgo e Cônsul Geral da Rússia no Rio de Janeiro, o naturalista Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), que recolheu farta documentação escrita, iconográfica e cartográfica, de grande interesse para diferentes áreas do conhecimento humano (BERTELS, 1981, p. 11). Mas, é preciso perguntar, o que poderia ter atraído o interesse da nação russa pelo Brasil? Para construir a resposta, recorreremos à história.

Desde o século XVII a Rússia vinha passando por algumas reformas, iniciadas por Petr I. Foi a partir dessas reformas que tornou possível a viagem

de Langsdorff por diversas províncias brasileiras. Tal viagem foi financiada pelos imperadores Aleksandr I e, posteriormente, por Nikolai I.

“Foi no tempo de Petr o Grande, que a Rússia proclamou-se Império e construiu a sua nova capital, São Petersburgo. Dessa forma, a Rússia tomava um contato mais estreito com a Europa [...]. O processo de assimilação da cultura ocidental também aproximou a Rússia da América, essa ‘enorme colônia da Europa’” (SILVA, 1997, p. XIII).

Já no século XVIII, a Rússia conquistou a Sibéria e ocupou o Extremo Oriente. Naquele momento passou a ter sob seu domínio terras no Alasca e algumas ilhas adjacentes. E em 1799, com a fundação da Companhia Russo-Americana, o império russo controlava imensos territórios no Nordeste do Continente Americano, surgindo assim a América Russa, o que a tornou uma potência euro-asiático-americana. (SILVA, 1997, p. XIII).

O Brasil não tinha importância política e econômica pelo menos até o início do século XIX para a Rússia, mas isso não significava que ela ignorasse totalmente nosso país. Segundo Silva (1997, p. XIV), o Brasil era tema presente com certa regularidade nas edições russas do século XVIII. Havia dados sobre nós em manuais e livros para crianças, dedicados à Geografia e História; na imprensa, onde se republicavam matérias de jornais holandeses, alemães e ingleses. Nesse contexto fica mais claro entender a realização de uma expedição organizada por um naturalista russo ao Brasil.

Retomando a expedição, cada membro dela se ocupou de uma determinada função, de acordo com a sua especialidade. Foram elaborados mapas dos locais percorridos, desenhos de vilas e povoações, cenas do dia a dia e da arquitetura, além de materiais destinados aos estudos das ciências naturais, que apresentam também caráter histórico, etnográfico e estatístico, sem contar as observações físico-geográficas (BERTELS, 1981, p. 32).

Além do pintor Johann Moritz Rugendas (1802-1858), outro membro importante da expedição foi o cartógrafo Néster Rubtsov (1799-1874), responsável pelas observações astronômicas e magnéticas. Além da confecção de mapas e plantas das regiões visitadas pela expedição Langsdorff, Rubtsov contribuiu para a história de Nova Friburgo, confeccionando a primeira planta do território de Nova Friburgo (MELNIXENCO, 2011). Ambos, em especial Rugendas, foram de grande importância para o conhecimento iconográfico e cartográfico do Brasil, pois produziram um grande número de informações por meio de suas representações pictóricas. Informações relevantes sobretudo porque os percursos traçados pelo naturalista russo eram escolhidos considerando os locais e regiões ainda não exploradas por outros naturalistas:

“Um capítulo à parte no material da expedição são os 28 mapas de percurso, 8 plantas de povoações (Santos, Cuiabá, Diamantina, etc.) de autoria de Rubtsov. Os materiais iconográficos são bem mais numerosos. Na [ex] União Soviética estão arquivados 369 desenhos de Langsdorff, Rugendas, Taunay e Florence. Os desenhos apresentam a flora e a fauna do Brasil, os tipos populacionais, paisagens e vistas de localidades habitacionais” (BERTELS, 1981, p. 51)

Grande parte da produção oriunda dessa expedição pode ser encontrada ainda nos dias atuais nos arquivos da Academia de Ciências da Rússia; nos arquivos de Política Exterior da Rússia em Moscou; no Arquivo Central da Frota Marítima de Guerra de São Petersburgo e no Arquivo Central Estatal de História, também de São Petersburgo. Porém, muitos dos arquivos de Florence, Riedel, Rugendas e Taunay encontram-se além das fronteiras russas. De maneira geral, acredita-se que existem muitos arquivos ainda não publicados, pois a expedição Langsdorff ficou por cerca de um século sem ser estudada. Somente a partir de 1930, quando foram reencontrados tais arquivos no porão do Museu do Jardim Botânico de São Petersburgo, é que estudiosos russos começaram estudar o material produzido naquela expedição (BERTALS, 1981, p. 49-53).

UMA VIAGEM PICTÓRICA PELO BRASIL

Segundo Carneiro (1979, p. 1), dois nomes se destacam entre inúmeros artistas que se aventuraram a pintar o Brasil antigo: Debret e Rugendas. Embora ambos tenham deixado preciosas contribuições em termos de documentos pictóricos contidos em livros e publicados na mesma época, o impacto de suas obras foi diferente.

Enquanto a circulação do trabalho de Debret foi restrita e de baixa tiragem, o de Rugendas foi editado em francês e alemão, lembrando que esses dois eram os idiomas de maior difusão naquele período. Seu álbum chegou a esgotar, tamanha foi a vendagem (CARNEIRO, 1979, p. 1-2). Outra diferença, destacada por Alexander von Humboldt (CARNEIRO, 1979, p. 2), foi que Rugendas foi o *pintor das Américas*, pois sua obra abrange o México, o Peru, a Bolívia, o Chile, a Argentina, o Uruguai e o Brasil, ao passo que a de Debret restringe-se ao Brasil.

O trabalho de Rugendas também coincidiu com o apogeu artístico da litografia, proporcionando uma qualidade nunca vista até então nas edições ilustradas e essa coincidência fez com que “o Brasil merecesse figurar como motivo na seletíssima relação de florões editoriais desse curto e incomparável período” (CARNEIRO, 1979, p. 2).

A aproximação de Rugendas ao mundo tropical teve início por meio de seu amigo Augusto Riedel, que o informou sobre uma expedição cien-

tífica ao Brasil. “Sua imaginação, já predisposta com o que se apregoava sobre as andanças dos cientistas Spix e Martius, passou a alimentar-se só de tropicalismo” (CARNEIRO, 1979, p. 7). Os desenhos de Thomas Ender, expostos em Viena, que retratavam o Brasil também o deixaram empolgado. Por intermédio de um amigo de sua família, o Barão de Karwinski, tomou conhecimento da chegada do Cônsul von Langsdorff. Este, por sua vez, era o responsável da realização da expedição no Brasil, da qual Rugendas queria muito participar. Tempos depois, ele foi convidado e acabou participando da equipe de Langsdorff, embarcando em Bremen e chegando ao porto da cidade do Rio de Janeiro no dia 5 de Março de 1822, após 59 dias de navegação (CARNEIRO, 1979, p. 7-8).

“No Brasil Rugendas tratou de registrar tudo o que despertava o seu interesse, como trabalhos zoológicos do seu companheiro e amigo Eduard Ménétrièr. Os negros também chamam sua atenção, tanto na sua condição de vida aqui como na sutil diferença entre o negro trazido da África e o aqui nascido, mas seu grande interesse residia no conjunto, na misteriosa floresta tropical, com sua variedade e o seu exotismo. Os desenhos de conjuntos florísticos são frequentes, sobretudo ângulos e cenas de mata com índios e animais, [...], o próprio Humboldt lhe compraria, anos depois, desenhos de palmeiras e de araucárias” (CARNEIRO, 1979, p. 15).

Além da vegetação e das tipologias naturais, uma das preocupações de Rugendas foi o de retratar as tipologias antropológicas existentes no Brasil (figura 1). Enquanto que na figura 2, Rugendas (1998) procura demonstrar a tipologia antropológica e social do negro no Brasil, por meio da qual é possível observar a notável diferença entre os negros, dando ênfase nas faces, ressaltando diferenças físicas e também culturais. Na figura 2 é possível verificar a preocupação do artista em retratar todos os aspectos que envolviam as condições de vida dos negros no Brasil. O tema desta pintura é o Castigo, mas Rugendas (1998) também não deixa de registrar outros afazeres, como seus trajes, por exemplo. Ambas as figuras apresentadas acima, contribuem também para a ideia de um país onde o trabalho é escravo e as relações sociais envolviam proprietários de terra, os senhores, e os escravos negros trazidos da África.

Figura 1 – Reproduções de Rugendas: tipologias antropológicas de negros no Brasil.



Fonte: FREITAS (2007, p. 1)

Figura 2 – Obra os Castigos Domésticos.



Fonte: RUGENDAS (1998, p. 220)

Assim, as representações que demonstravam as diferenças étnicas e culturais da população negra, nascida ou trazida para cá, as representações pictóricas da paisagem também ajudaram a formar no imaginário Europeu, uma tipologia de país e suas relações sociais e culturais.

No caso da figura 3, Rugendas (1998) retrata o cotidiano de uma atividade de caça de indígenas no interior do Brasil. Nela percebe-se claramente a robustez da natureza e de seus habitantes.

Figura 3 – Caça à Onça.



Fonte: RUGENDAS (1998, p. 98)

Sobre a tela *Caça à Onça*, Rugendas (1998) escreveu:

“O arco e a flecha são as armas principais dos índios. São muito mais compridos do que as de outros selvagens, embora a maior parte dos índios da América Meridional use também arcos e flechas muito compridos. A lança e o laço se encontram apenas em algumas tribos que, depois do descobrimento, adotaram o cavalo para combater. E somente nessas tribos foram os arcos e as flechas encurtados. O arco dos brasileiros tem muitas vezes cinco, seis e mesmo sete pés de comprimento. Há três espécies de flecha. Uma de ponta larga, feita em geral de bambu tangaraçu; é dura e muito aguçada. Para aumentar ainda a força da penetração, a ponta é encerada e a taquara, também encerada ao fogo, torna-se tão dura quanto o chifre. Como na taquara a ponta é oca, os ferimentos que ela produz sangram fortemente. Por isso é empregada, principalmente, na guerra e na caça de grandes animais.” (RUGENDAS, 1998, p. 98).

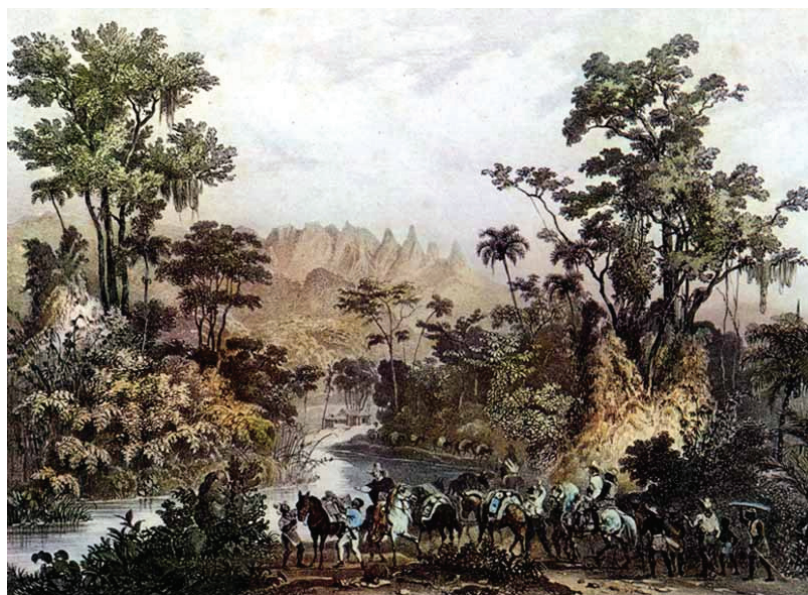
A pintura da época, além de refletir o seu contexto, passava a produzir significados. Muitas vezes apresentava representações do Estado e por vezes criava novas imagens e representações (SCHWARCZ, 2008, p. 53). E com isso ia fomentando e alimentando a ideia sobre o Novo Mundo.

Rugendas em *Viagem pitoresca através do Brasil*, além de exercer sua função de registrar nas telas os lugares visitados pela expedição de Langsdorff, também fazia algumas observações que correlacionavam o meio físico com o político.

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, 1998, p. 7).

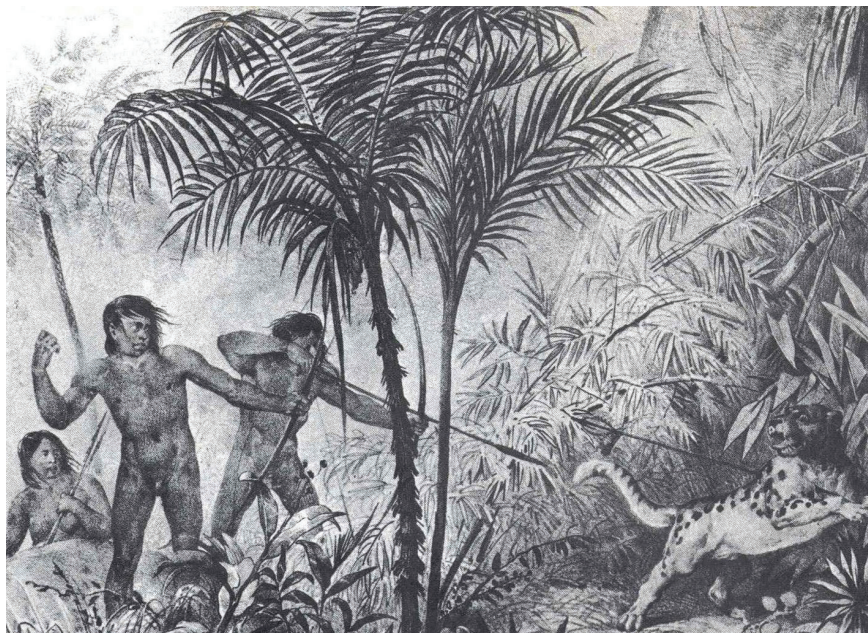
A figura 4, retrata a Serra dos Órgãos situada no estado do Rio de Janeiro e representada por Rugendas, podemos perceber a quantidade de elementos físicos naturais presentes. No primeiro plano uma excursão de viajantes, o rio dividindo a mata em duas, a diferença de vegetação quanto ao seu porte e estratos arbóreos, na coloração e forma e, ao fundo, a Serra. Para os cientistas-filósofos-artistas da *Naturphilosophie*, como Alexander Humboldt, as montanhas, a vegetação e as serras representavam o sublime da natureza, ou seja, um quadro visual e imagético que remetia à perfeição do cosmos, o qual se materializava na paisagem geográfica (VITTE, 2007a, 2007b). Em termos ideológicos essa imagem já demonstrava, ou deixava a entender, a dimensão da natureza dessa nação.

Figura 4 – Serra dos Órgãos (RJ), pintura de Rugendas.



É possível observar também em algumas pinturas de Rugendas, a demonstração de como a paisagem natural vai modificando conforme avança o litoral do Sul-Sudeste em direção ao do Nordeste. Também nessa faixa do território brasileiro, ocorre uma interação entre homem e natureza. Nas duas imagens a seguir ficará mais evidente essa diferenciação (figuras 5 e 6).

Figura 5 – Serra do Ouro Branco na província de Minas Gerais.



Fonte: RUGENDAS, (1998, p.8).

Em Minas Gerais (figura 5), notamos a presença de diferentes espécies, como a araucária, que viria chamar a atenção de Humboldt e despertar seu desejo em possuir uma representação visual dela. Nela é possível ver, à diferença da figura anterior, que a vegetação é mais esparsa, com predomínio de vegetação rasteira, enquanto o relevo demonstra ser mais aplainado, intermediado por colinas convexas, totalmente diferente daquele que foi representado na Serra dos Órgãos.

Por sua vez, figura 6 representa a paisagem em Salvador (BA). Notamos a presença de casas ao fundo, à beira mar. Em primeiro plano, em meio à mata, a “reunião” de escravos, no que parece um encontro “festivo”, certo grau de harmonia e alegria que envolvia as pessoas e estas com a natureza.

Figura 6 – Salvador (BA), retratada por Rugendas



Fonte: RUGENDAS (1998, p.9)

Segundo Rugendas, de forma geral, encontra-se no Brasil um conjunto de paisagens diferenciadas naturalmente onde haveria, não se pode negar, quanto ao conjunto, uma certa coincidência entre as fronteiras naturais e políticas (RUGENDAS, 1998, p. 8).

“Encontramo-las mais marcadamente a série de pequenas províncias que se formou em estreitas faixas pela costa, de Santa Catarina ao Ceará, como que acompanhando o curso dos rios que aí se jogam no mar. Essa série só é interrompida pela província de Pernambuco, formada pela parte inferior ou setentrional da grande bacia do São Francisco (RUGENDAS, 1998, p. 8-9).

Ainda em suas descrições, Rugendas (1998, p. 10) afirma que a conformação geral do país exerce uma dupla influência sobre seu aspecto pitoresco. A primeira delas seria a sua dimensão grandiosa em extensão territorial O que dá ao Brasil seu caráter tão peculiar é precisamente o imenso intervalo que separa seus Alpes, isto é, os Andes, dos contrafortes da costa. A outra característica seria a diversidade cultural do país, que Rugendas via como um fator promissor para a afirmação do jovem país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sensibilidade estética e o trabalho do artista Johann Moritz Rugendas imprimiram uma marca sobre o mundo tropical e sobre o Brasil, em particular. A partir das influências de Humboldt, Rugendas ao deparar-se com a diversidade e a complexidade do mundo tropical, seja sob o aspecto natural ou antropológico-social, repensou o sentido da escala e da representação dos fenômenos. Primeiramente pela própria grandiosidade do Brasil e, derivado dela, a complexidade dos domínios naturais no território. Segundo, pela diversidade das cores, tanto do mundo vegetal, como das rochas, solos e da própria declinação do sol, que, dependendo do lugar e posição geográfica, imprime variações e transmutações nas cores e no sentido de sublime da paisagem. E ao descobrir e vivenciar essa dinâmica dos trópicos, Rugendas se reinventou. Ao mesmo tempo, a sua arte de retratar a diversidade antropológica do povo brasileiro foi utilizada em estudos posteriores que tematizaram a formação da nação (MURARI, 2009) para gerar tipologias sociais e naturais, o que foi marcante para uma sociedade em construção, que buscava na natureza o seu elo explicativo e, ao mesmo tempo, aglutinador da elite daquela época. Ao dar um caráter diferencial para o jovem país em relação aos demais da América e da Europa Rugendas possibilitou a construção de uma identidade nacional por seus pósteros.

REFERÊNCIAS

- ADONIAS, Isa. Olhando o mundo através de símbolos, cores e palavras. In: MICELI, Paulo (org.). O tesouro dos mapas: a cartografia na formação do Brasil. São Paulo: Instituto cultural de Santos, 2002. 344p.
- BEISER, Frederick. Schiller as Philosopher. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BERTELS, D. E. et al. A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil 1821-1829. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1981.
- BRUCE, Mathews. Schelling's Organic From to Philosophy. New York: New York University Press, 2011.
- CARNEIRO, Newton. Rugendas no Brasil. Rio de Janeiro: Kosmos, 1979, 225p.
- COMISSÃO NACIONAL PARA AS COMEMORAÇÕES DOS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES. A nova Lusitânia: imagens cartográficas do Brasil nas Coleções da biblioteca Nacional 1700-1822. Lisboa – 2001.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Forma simbólica e espaço: algumas considerações. GEO-graphia, Ano IX, n. 17, 2007, p. 6-18.
- COSGROVE, Denis. Social Formation and Symbolic Landscape. London: Croom

_____. *Geography & Vision. Seeing, imagining and representating the world.* New York: IBTaurus, 2010.

COSTA, Antônio Gilberto (org.). *Roteiro prático de cartografia: da América portuguesa ao Brasil Império.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 255p.

JACOB, Christian. *Toward a cultural history of cartography.* *Imago Mundi*, vol. 48. 1996, pp. 191-198. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1151273>. Acessado em 22/12/2009.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos Viajantes. O olhar Britânico (1800-1850).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MELNIXENCO, Vanessa Cristina. *A Planta Matter: Expedição Langsdorff em Nova Friburgo.* I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica, Paraty, Rio de Janeiro, p. 1-12. (http://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/MELNIXENCO_VANESSA_CRISTINA.pdf), acessado em 09/11/2011.

MICELI, Paulo. *Mapa: arte e técnica.* In: MICELI, Paulo (org.). *O tesouro dos mapas: a cartografia na formação do Brasil.* São Paulo: Instituto cultural de Santos, 2002. 344p.

MORAES, Antonio Carlos Robert de. *Ideologias Geográficas.* São Paulo: Annablume, 2005.

MURARI, Luciana. *Natureza e Cultura no Brasil (1870-1922).* São Paulo: Alameda, 2009.

PALANG, Hannes e FRY, Gare. *Landscape Interfaces.* In: PALANG, Hannes e FRY, Gare (orgs.). *Landscape Interfaces.* Dordrecht: Kluwer Academic Press, 2003, p. 1-15.

PANOFSKY, E. *Significados das artes visuais.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

PENNA-FORTE, Marcelo do Amaral. *Iconografia científica: um estudo sobre as representações visuais na ciência.* Tese de doutorado IFCH – Unicamp – Campinas, SP: 2006. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000389113>>. Acessado em: 17/03/2010.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil.* Rio de Janeiro: Itatiaia, 1998.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Danuzio Gil B. da (org.). *Os diários de Langsdorff – volume I: Rio de Janeiro e Minas Gerais (8 de Maio de 1824 a 17 de Fevereiro de 1825).* Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

SMITH, Catherine Delano. *Why theory in the history of cartography?* In: *Imago Mundi*, vol. 48, 1996, pp. 198-203. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1151274>. Acessado em: 22/12/2009.

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

_____. *A categoria paisagem e o desenvolvimento da geografia física.* *Mercator*, vol 6, n.11, Ceará: Revista de Geografia da UFC, p.71- 98, 2007b.

_____. A Construção da Ciência Geográfica: da revolução científica moderna aos finais do século XIX. Relatório de Licença Especial Sabática, Departamento de Geografia, Instituto de Geociências, Unicamp, 2011. 552p.

ZENHA, Celeste. O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. Topoi – Revista de **História da UFRJ**, Rio de Janeiro – 2002, pp. 134-160. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~ppghis/pdf/topoi5a5.pdf>. Acessado em 22/03/2010.