

PAISAGEM E ARQUITETURA DO RIO DE JANEIRO ATRAVÉS DO OLHAR DOS ARTISTAS VIAJANTES

Tarcísio Bahia de Andrade

A partir do início do século XIX, o Rio de Janeiro passou a ser retratado por artistas estrangeiros de diversos pontos de vista e com diferentes técnicas, quase sempre, porém, mais preocupados em descrever a realidade do que em interpretá-la.

Jean-Baptiste Debret (1768–1848), apesar de sua formação estética neoclássica e na condição de pintor histórico da Missão Artística francesa, focalizou suas atividades no Brasil em aspectos sobretudo científicos, ou seja, ligados aos atos de “observar, catalogar, organizar” que tiveram em Darwin o melhor exemplo. Pintou obras neoclássicas, ao redor da Academia Imperial de Belas Artes, mas se dedicou principalmente às ilustrações sobre a paisagem, os costumes e a etnologia brasileira, reunidas em seu *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Já Johann Moritz Rugendas (1802–1858) e Thomas Ender (1793–1875), artistas germânicos que também retrataram o Rio de Janeiro, foram diretamente influenciados por uma autonomia artística vinculada à imitação da natureza, da qual o ponto de partida era a paisagem. Esta, com o romantismo, fora colocada como centro num mundo de sensações¹. Nos casos de Rugendas e Ender, a correlação com o romantismo pode ser estabelecida em função da valorização da paisagem enquanto tema central: percebê-la e senti-la, para mais tarde interpretá-la, pode ser visto, portanto, como algo inerente ao trabalho desses artistas.

Em geral, as imagens produzidas pelos artistas viajantes² são objetos idealizados, apesar de supostamente objetivarem a descrição da realidade. Como qualquer objeto cultural, elas são seletas, resultam de uma composição previamente elaborada. Polarizadas entre uma temática de registro de aspectos da sociedade e outra efetivamente paisagística, denunciam a natureza do olhar curioso de um artista alheio aos grandes temas clássicos e eruditos.

Se, nos dois primeiros séculos após o descobrimento, a crença na existência do paraíso povoou a imaginação de muitos aventureiros³, no século XIX, essa visão já se havia dissipado. Desfeito o mito, restou um território amplo e diverso, com luz

1. A disputa ideológica entre uma natureza racionalizada e outra romântica marcou a dicotomia que permeou todo o século XVIII, destacando-se o debate acadêmico entre Claude Perrault e Jacques-François Blondel. Para Perrault, a natureza era algo a ser estudado e classificado; para Blondel, um objeto idealizado, condicionado a uma arte sensualista.

2. Além de Debret, Rugendas e Ender, destacam-se outros artistas: Carl Wilhem von Thoremin, Henry Chamberlain e Richard Bates, por exemplo.

3. “O verde imutável da folhagem que, impressionando fortemente o europeu na natureza dos trópicos, corresponde, por outro lado, a um traço obrigatório dessas paisagens irreais, já que traduz o sonho paradisíaco da eterna primavera (...)”, Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso*, 6. ed. (1ª ed., 1959), São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 177.



própria, com uma fauna e uma flora desconhecidas, repleto de fascínios para o olhar de artistas ávidos por novos estímulos. A imagem do Rio de Janeiro oferecia um espetáculo inesperado ao estrangeiro: um território contrastante, em que a ondulação das linhas horizontais das águas era um contraponto à sinuosidade das linhas verticais das montanhas; um cenário paisagístico que preenchia todo o campo visual do espectador, produzindo uma composição próxima ao cenário ideal de uma pintura pitoresca⁴.

Nas representações paisagísticas do Rio de Janeiro do século XIX, observa-se a predominância de uma certa composição decorrente da presença dialética do mar e da montanha articulados entre si pela arquitetura e pela vegetação. Tanto esta quanto aquela são compostas por uma série de elementos que, reunidos, também formam duas grandes unidades em contraposição ao mar e à montanha. A ampla e heterogênea iconografia produzida⁵ sugere duas correlações: 1) imagens que tratam a paisagem realisticamente e outras que a modificam, idealizando-a; 2) imagens nas quais a paisagem é o tema principal e outras nas quais ela é cenário.

Nas imagens realistas, não há intenção de sensibilizar o observador por meio de exageros; a luz é ampla e difusa, sem qualquer dramatismo, efeitos luminosos comoventes são evitados, o tocante cromatismo dos primeiros e dos últimos raios de sol é pouco freqüente, enfim, a luz é trabalhada de modo a permitir a percepção da paisagem em sua plenitude harmônica. Tampouco se vêem nuvens que formam tempestade, ou mesmo um dia chuvoso, o mar revolto, uma árvore desfolhada etc. Portanto não se trata exatamente de uma paisagem realista, mas de uma “concepção” realista, pois existe uma certa manipulação da realidade no sentido de mantê-la aparentemente sem conflitos, paradisíaca talvez. À paisagem enquadrada, tema básico de seu registro gráfico, o artista associava as condições ambientais menos conflitivas. Assim, não há diferença essencial entre uma imagem que retrata uma paisagem aparentemente realista e uma idealizada, pois ambas apresentam resultado semelhante.

A correlação entre a paisagem como tema e como cenário é também uma questão ambígua. Na primeira situação, a paisagem ocupa toda a extensão visual da imagem, do primeiro ao último plano; o mesmo ocorre quando a paisagem atua

4. “Examinando atentamente esse quadro precioso, cujos detalhes e colorido, absolutamente novos para nós, se faziam mais sedutores à medida em que o sol os tornava mais inteligíveis, descobrimos, finalmente, o panorama encantador desse lugar delicioso, coberto de todos os lados por um verde-escuro em geral brilhante, ainda resplendendo das gotas de orvalho que fecundara durante a noite os frutos abundantes que percebíamos através da folhagem, graças à sua cor alaranjada. (...) Ao primeiro movimento de admiração, sucedeu o desejo de fixar-lhe a lembrança. Tomando do lápis apontado na véspera, pus-me a traçar com cuidado o panorama do lugar em que nos encontrávamos”. Jean-Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, t. I, vols. I e II, trad. de Sérgio Milliet, São Paulo, Livraria Martins, 1954, p. 116.

5. As categorias temáticas propostas por Catlin são bastante elucidativas: científica, ecológica, topológica e social. Stanton L. Catlin, “El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia”. In: Dawn Ades, *Arte en Iberoamérica. 1820–1980*, catálogo de Exposição, Madrid, Ministério de Cultura, 1989, p. 48.



como cenário. Nesse caso, outros elementos compõem o tema principal da representação gráfica em que a paisagem se constitui como palco de um discurso de caráter narrativo. Sem considerar esse aspecto, o que se observa é a amplitude de uma paisagem que assume o protagonismo da imagem registrada pelo artista. Quando a narrativa ocorre em um ambiente dominado por uma das muitas visões “bucólicas” do Rio de Janeiro, na qual os personagens são o foco principal de observação, ainda assim a paisagem é destaque, recusando-se à condição de mero pano de fundo.

Ainda que uma constante dessa iconografia seja seu caráter pouco acadêmico, não se pode deixar de lado a produção acadêmica quando ela aborda a mesma temática. Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830), outro componente da Missão Artística francesa, é o caso mais contundente. No quadro *Largo da Carioca* (fig. 1), observa-se uma paisagem estéril, na qual a cidade representada parece não pertencer ao ambiente⁶. Trata-se de uma pintura detalhista, com contrastes luminosos e efeitos conflitantes. O desejo de revelar a diversidade do ambiente resultou numa imagem inócua. Conseqüência de um trabalho executado no ateliê – longe do ponto de observação do qual se tomou a visão – ou devido à adoção dos preceitos neoclássicos, que elevaram a pintura de paisagem a uma dimensão mitológica por meio de uma cena narrativa? Possivelmente as duas coisas.

Em *Praia de Botafogo*, Taunay propõe uma visão enigmática para uma paisagem bastante retratada: o Pão de Açúcar – à entrada da baía, na qual a penumbra serve de contraponto ao entardecer revelador da sublimidade de um lugar que, ao escurecer totalmente, enche o observador de angústias. O deslumbramento diante de uma vista espetacular, que freqüentemente serviu de tema para vários artistas, proporcionando imagens cheias de cores quentes e luminosas, foi descartado por Taunay, que preferiu retratar uma paisagem misteriosa.

Nos desenhos e nas aquarelas realizados sem intenção de servir como base para uma composição pictórica, a ação do olho que vê e da mão que registra a realidade fora do ateliê é condição fundamental para o processo de percepção da paisagem. Trata-se de uma produção que, para o artista, também tem o sentido de educar o olhar, um exercício intelectual necessário.

Inicialmente, é possível destacar duas circunstâncias comuns: a forma compositiva e o local retratado. A topografia acidentada da cidade, devido à quantidade de morros e enseadas, pode justificar uma composição muito freqüente: em primeiro plano, uma base côncava – um ponto intermediário entre dois aclives ou uma praia – articula-se com a presença de um elemento vertical, árvores comumente; no plano intermediário, uma baixada com edifícios ou o mar; ainda neste plano do cone visual, uma imponente montanha ou uma igreja, ou ambos, contrapõem-se ao grupo de árvores do plano anterior; ao fundo, fechando o espaço, uma linha de montanhas preenche por todos os lados a paisagem do Rio de Janeiro. Esta estrutura está diretamente relacionada com a

6. Carlos Zilio já havia identificado o conflito de Taunay, ao analisar *O Morro de Santo Antônio no Rio de Janeiro*, obra semelhante do mesmo artista. Carlos Zilio, “O Centro na Margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira”, *Gávea*, n. 10, Rio de Janeiro, mar., 1993.



segunda recorrência: a grande quantidade de imagens que, retratando o mesmo lugar da cidade, assemelham-se profundamente. Imagens da Enseada de Botafogo com o Pão de Açúcar ao fundo, ou do outeiro da Glória, ou da Lagoa Rodrigo de Freitas etc. são exemplos de uma redundância pictórica que esgota essa figuração.

Entretanto, nota-se um ponto fundamental, uma certa “distância” entre o observador e a paisagem graficamente representada. Preocupados em reproduzir a realidade colocada diante de si, os artistas tentavam enquadrar e registrar o máximo em suas imagens. Seu olhar não só percorria a paisagem, selecionando aquilo que lhes interessava, interpretando e modificando a realidade em distintas escalas, como também a recriava. Mas, para isso, era preciso “penetrar” intelectualmente na paisagem, e havia duas possibilidades: 1) entendê-la para transformá-la e reinventá-la, numa nova relação dela com o homem; 2) observá-la com o objetivo de “sacar” idéias para a construção de uma nova paisagem criada pelo homem e para o homem.

No caso da iconografia do Rio de Janeiro do século XIX, o que se pode perceber é uma distância intelectual entre a paisagem da cidade e a visão de cada um dos artistas. Se eles buscaram paisagens pitorescas para realizar suas composições, aventurando-se numa viagem supostamente romanceada, não assumiram a estética do sublime que condicionava parte da pintura romântica européia do período⁷. E se, além disso, considerarmos o caráter científico, implícito nas imagens produzidas em função dos motivos de suas estadas no Brasil, é possível entender esse distanciamento que economizava expressões.

Debret, em seu livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, oferece-nos algumas panorâmicas do Rio de Janeiro, além das imagens que retratam o cotidiano da vida urbana e da rural – que maior apreço tiveram ao adquirirem valor de documento histórico. A maioria dessas gravuras apresentava o Rio de Janeiro como cenário, sendo possível perceber nelas partes da cidade. Juntando-se esses fragmentos (da percepção particular de Debret), é possível construir quase totalmente o lugar. A confrontação das panorâmicas com as cenas cotidianas permite vislumbrar uma outra cidade que pouco se valeu de tão aclamada paisagem para criar seus locais de convívio.

Vista geral da cidade do Rio de Janeiro, tomada da enseada da Praia, se, por um lado, revela a grandeza da paisagem natural que serve de território para a cidade, por outro, pouco denuncia como esse lugar motivou sua ocupação pelo homem. Vê-se a paisagem, mas quase não se nota a própria cidade. É nesse tipo de panorâmica que a estética pitoresca mais se evidencia. Diante de tal visão, a graça não poderia estar nas construções coloniais, de qualidade discutível para um cidadão europeu; era a paisagem natural que merecia destaque. Contrariamente à sua contenção nas cenas cotidianas, nas panorâmicas Debret revela maior sensibilidade. Na sua percepção da

7. É Edmund Burke quem defende a existência de duas categorias estéticas na arte: uma relacionada com o prazer – a beleza – e outra, com a dor – o sublime. Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* (1ª ed., 1757), trad. de Enid Abreu Dobránszky, Campinas, Papirus, 1993.



paisagem do Rio de Janeiro, a arquitetura importa menos do que a exuberância da natureza tropical. Não retratando a arquitetura *na* paisagem da cidade, Debret manifesta a impossibilidade de conciliação entre as construções coloniais e aquele ambiente quase selvagem.

Na pintura de gênero, fragmentos do Rio de Janeiro aparecem por trás dos personagens retratados, como num cenário teatral. Quando há cenas dentro da área urbana, o último plano é composto por edifícios que normalmente fecham o fundo do quadro, impedindo a visão da paisagem natural, como em *Cena de Carnaval*. Já em *Carro de boi transportando carne*, nota-se no enquadramento parte do perfil montanhoso da cidade, ainda que bem distante do primeiro plano. Além disso, são raras as cenas em que Debret representa a Baía de Guanabara, patrimônio paisagístico inigualável da cidade. O mar é assinalado mais pela visão dos mastros das embarcações atracadas no porto do que pela imagem de seu horizonte infinito. É patente a dicotomia entre a cidade construída e a paisagem natural, na percepção de Debret.

Mesmo para alguns habitantes do Rio de Janeiro, a paisagem natural, se bela, por um lado, por outro, significava um espaço de certo modo inadequado à existência de uma cidade formalmente organizada – pelo menos segundo os critérios higienistas europeus, que tinham influência direta sobre a conformação dos núcleos urbanos coloniais. A história urbana do Rio de Janeiro denuncia um permanente conflito entre a cidade e o território. A baía, as montanhas, os rios, os mangues e as lagoas que compunham o ecossistema natural da cidade eram vistos como elementos indesejáveis e inadequados a uma capital com aspirações modernas.

O Rio de Janeiro de *Voyage Pittoresque au Brésil*, de Rugendas, evita o conflito entre a ação do homem e a obra natural. As paisagens são “construídas” com esmero e rigor, pouca atenção é dedicada ao ambiente urbano, privilegia-se a exuberância da flora tropical que se abre para um fascinante jogo entre mar e montanha. O homem sempre está presente, não só para dar escala a cada imagem, mas, principalmente, para dar sentido a uma “ilustração” narrativa. A paisagem do Rio de Janeiro consome os grupos humanos que, em suas ações cotidianas, pouco acrescentam a ela. A arquitetura – grande gesto humano “capaz” de rivalizar com a paisagem natural – é pouco contundente em Rugendas, razão pela qual a paisagem do Rio de Janeiro sobrepõe-se a tudo que ali reside. Seus personagens denunciam a impossibilidade de estar em outro lugar além daquele: se, por um lado, são partes indissociáveis de cada ambiente; por outro, são meros agentes inseridos numa paisagem grandiosa. Para Rugendas, os habitantes do Rio de Janeiro estão à mercê de uma paisagem profunda, intensa e complexa. Ele foi um dos poucos artistas que retrataram a cidade sob um clima revoltado. Em *Entrée de la rade de Rio-Janeiro de Voyage Pittoresque au Brésil*, o mar agitado e as negras nuvens sobre as montanhas provocam uma visão assustadora, intensificada pela imagem do barco que parece esforçar-se para manter o equilíbrio. Contudo, são as paisagens pitorescas do Rio de Janeiro que melhor demonstram a concepção perceptiva proposta por Rugendas para a cidade. Estar à mercê de uma paisagem complexa não significa necessariamente uma dependência negativa,



pelo contrário, pois, apesar da inusitada configuração física da cidade, Rugendas coloca seus habitantes numa circunstância de eterno desfrute. Em *Vue de Rio-Janeiro. Prise de l'Acqueduc*, a imagem se fecha em torno de um claro central elíptico, onde se vê a cidade distante e abaixo, junto à baía, com a Serra dos Órgãos ao fundo. No primeiro plano, um grupo disposto a praticar um cientificismo próprio da época usufrui de um lugar selvagem pouco distante de um urbano. O artista oferece ao observador um universo repleto de sensações e experiências, que vão desde a possibilidade da viagem naval rumo a terras longínquas (insinuada pelos navios) ao ambiente mais selvagem – de acordo com a ideologia científica que transformou a compreensão do homem perante a natureza, passando pelo espaço cosmopolita da cidade, ponto intermediário entre a Europa evoluída e a “selva” que circunscreve o Rio de Janeiro.

Em *Bota-fogo*, ao contrário de Taunay, Rugendas retrata um aprazível entardecer onde reina a paz. Nessa cidade dos trópicos, os cidadãos parecem estar em permanente harmonia com a natureza, principalmente se compararmos as cenas urbanas que desenvolvem-se junto ao mar, ou nas colinas e montanhas com as que o pintor retratou no interior do Brasil, cujos personagens aparecem em atitudes desbravadoras.

Provavelmente, entre todos os artistas que retrataram a paisagem do Rio de Janeiro no século XIX, Thomas Ender foi quem realizou as imagens mais delicadas. Sensível à luminosidade natural que banhava a cidade, utilizava uma paleta ora quente, ora fria, aparentemente em função da intensidade e da direção dos raios solares. Os personagens humanos aparecem nas imagens aleatoriamente, sem destaque e, algumas vezes, nas áreas de penumbra.

Ender situou o meio urbano de modo mais natural sobre o território que configurava o Rio de Janeiro. Isso poderia levar a supor que ele fosse o mais realista dos artistas que registraram as várias paisagens de uma cidade contrastante: as pequenas parcelas planas do território que subsistem entre a baía, as lagoas e os rios, de um lado, e as colinas, os morros e os maciços, de outro.

Em *Panorama da cidade do Rio de Janeiro, visto do terraço do Morro da Conceição*, percebe-se a estruturação compositiva recorrente, isto é, um primeiro plano côncavo e articulado numa das extremidades por um grupo de árvores, que estabelecem uma contraposição vertical, embora o plano médio, em que se vê a cidade em quase toda extensão, seja mais aberto. O plano de fundo, uma vez mais, é a linha de montanhas na qual se destacam o Corcovado e o Pão de Açúcar. O núcleo urbano parece ocupar naturalmente um território amplo, sem grandes conflitos com a paisagem natural. A luminosidade tênue é responsável, em grande medida, por essa impressão.

Em *Uma parte do Rio de Janeiro com o aqueduto e vista sobre a baía* (fig. 2), vê-se, ao fundo, a grande estrutura do aqueduto da Carioca. O registro dessa significativa construção intermediando os morros de Santo Antônio e Santa Teresa, é um exemplo da opção de Ender por aproximar a arquitetura da expressividade dos elementos naturais. A paisagem é uma imagem na qual os elementos montanha, mar, vegetação e arquitetura compõem um espaço indissolúvel. É nesse ponto que Ender se aproxi-



ma dos outros artistas viajantes. Se Debret nos mostra a inconciliabilidade entre a cidade e a paisagem, Ender aproxima-os tanto, que ambos parecem pertencer à mesma categoria. Não havendo conflito, Ender propõe um espaço em que arquitetura e natureza interagem espontaneamente: a cidade é indissociável de seu meio-ambiente natural. A ação humana que transforma constantemente esse espaço constrói uma nova paisagem, que incorpora natureza e artifício.

Vista do Convento de Santo Antônio, do lado oposto à entrada do Porto retrata uma imagem da cidade em que todos os elementos parecem naturalmente dispostos, inclusive a arquitetura. É uma visão que remete à perenidade: “assim é a cidade do Rio de Janeiro”. Se essa é uma imagem que já não existe, pouco importa, pois Ender revela uma cidade que foi “naturalmente” construída a partir de uma paisagem única.

Dentre os vários artistas viajantes que retrataram o Rio de Janeiro no século XIX, Debret, Rugendas e Ender são exemplos que apenas confirmam um determinado tipo de olhar – nesse caso, o do artista que permanece em cuidadosa distância, suficiente para idealizar tal visão, sem, no entanto, propor uma nova realidade a partir da ação humana. Trata-se de uma enorme produção capaz de mostrar uma cidade que já não existe. Contudo, se as formas mudaram e também as categorias de percepção, a essência daquela cidade de um século e meio atrás parece ainda permanecer. O que as imagens desses artistas denunciam é a grandeza da paisagem do Rio de Janeiro, que parece resistir às transformações impostas pelo homem. Ao mesmo tempo, é possível constatar que tais imagens foram determinantes para consolidar uma visão alheia àquela paisagem. O Rio de Janeiro do século XIX se nos oferece como um lugar ainda pouco transformado pelo homem, talvez como um lugar que efetivamente não precisasse sofrer transformações profundas para adequar-se à posse⁸. Para os artistas que ali chegaram, a cidade que existia justificou o registro de uma paisagem repleta de referências compositivas. A ação meio-artística meio-científica possibilitou a elaboração de um grande número de representações que cristalizaram o local; ainda não era possível propor uma ação humana mais efetiva, em termos de uma nova concepção desse espaço.

Contudo, se os artistas viajantes mantiveram-se apenas como observadores atentos, eles acabaram sendo responsáveis pelo descobrimento de um patrimônio até então pouco assumido pelos habitantes do Rio de Janeiro: a paisagem da cidade, única em sua essência. Porém, se toda essa produção contribuiu para uma transformação do olhar, decorrendo dela outra percepção da paisagem, o mesmo não aconteceu nas relações desta com a arquitetura.

8. Cabe lembrar a surpreendente imagem dos índios nus, que chocaram os europeus oriundos de um clima temperado, onde as condições ambientais, associadas ao moralismo religioso, preconcebiam a inexistência de um ambiente terrenal aprazível.