

EXPRESSIONES DE TROPICALIDADE NA PINTURA DOS VIAJANTES, NA FOTOGRAFIA DE PAISAGENS E NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX — CONTRAPONDO OLHARES

Solange de Aragão¹

Euler Sandeville Júnior²

Palavras-chave: arte, tropicalidade, século XIX, pintura dos viajantes, fotografia de paisagens, literatura brasileira

INTRODUÇÃO

Por meio da análise iconográfica selecionada em material das artes plásticas e da fotografia, e por meio da análise de excertos da literatura nacional produzida ao longo do oitocentos, pretende-se discutir o emprego da vegetação como forma emblemática de caracterizar a paisagem brasileira no sentido de sua tropicalidade. Os estudos sugerem ainda interações entre as formas de expressar a nacionalidade por estrangeiros e brasileiros.

Rugendas e Debret não raro incluem palmeiras e outras plantas tropicais nas imagens de paisagens do Brasil. Em “Vista da Igreja de São Bento”, Rugendas enquadra uma palmeira, à direita do observador, que se destaca no primeiro plano; em “Venda em Recife” registra a existência de palmeiras no espaço público; em “Vista do Rio de Janeiro”, palmeiras e bananeiras aparecem em destaque à direita do observador; e em uma de suas obras mais conhecidas e discutidas, “Carregadores de água”, esses mesmos elementos aparecem atrás dos muros das construções. Debret, pintor de costumes e de acontecimentos históricos, retrata com menos frequência o espaço urbano e as paisagens do Brasil; ainda assim, em quadros como “Ponte de Santa Ifigênia”, também dá ênfase às palmeiras, dispostas praticamente no centro da tela, evidenciando a tropicalidade do lugar.

Em Thomas Ender, mais do que a vegetação tropical é a luminosidade que evidencia essa tropicalidade, como em “Convento Franciscano”, “Residência Real em São Paulo” e “Vila Rica” – obras às quais confere um tom dourado por meio do emprego de um amarelo vívido. Da mesma forma que

1 Arquiteta, urbanista, mestre e doutora pela FAU-USP, com pós-doutorado pelo Departamento de História da FFLCH-USP. e-mail: solange-dearagao@hotmail.com

2 Professor do Departamento de Projeto da FAU-USP, vice-coordenador da Área Paisagem e Ambiente do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP, e coordenador do Mestrado do Programa em Ciência Ambiental da USP. e-mail: esandeville@gmail.com. URL: <http://espiral.net.br>

Rugendas e Debret, Thomas Ender insere palmeiras e outras espécies vegetais tropicais em algumas de suas obras, como em “Panorama da cidade do Rio de Janeiro”; todavia, em suas aquarelas sobressai de fato a luz do Brasil, que tanto impressionou o jovem pintor, como afirma Gilberto Ferrez (1976, p.23).

Esses pintores viajantes eram europeus e um de seus objetivos era retratar o Brasil para os seus compatriotas, revelando suas paisagens e suas riquezas. Talvez por isso a necessidade mais forte de incluir em suas obras elementos e cores que indicassem ou expressassem a tropicalidade do lugar.

No que diz respeito à fotografia do século XIX, é possível encontrar palmeiras com relativa frequência ao longo das ruas ou junto às construções em imagens de cidades como Belém, Manaus, Cuiabá, Salvador e Joinville.

Todavia, é possível colocar algumas questões no que concerne a essas fotografias como, por exemplo, até que ponto a inclusão de palmeiras era intencional ou ocasional no registro de paisagens urbanas? Se considerarmos o modo de produção das gravuras dos álbuns pitorescos dos artistas acima mencionados, percebe-se que não se trata apenas de observação do real, mas que o próprio artista trabalha a partir de alguns “clichês” que insere em suas composições, ou o fazem os gravuristas, como já observado na literatura sobre esses álbuns. Devemos notar, nesse sentido, que a própria família imperial se faz fotografar em meio a uma paisagem pitoresca e tropical ou envolta em uma vegetação exuberante, indicando, neste caso, uma intencionalidade também na fotografia.

Na literatura brasileira do oitocentos, o Brasil é muitas vezes caracterizado por meio de elementos que indicam sua tropicalidade. É a terra das palmeiras, dos coqueiros, dos bosques verdejantes, da luz, do céu azul, dos laranjais e bananeiras, dos bem-te-vis e sabiás. Constata-se uma intenção de valorização da natureza local e a busca de uma nacionalidade – ainda que muitas vezes os elementos empregados não sejam de fato nativos, como as laranjeiras originárias da Índia e as bananeiras, de origem asiática (SANDEVILLE, 1999; ARAGÃO, 2008).

Interessa, portanto, colocar em discussão o emprego desses elementos (especialmente a vegetação) na pintura, na fotografia e na literatura do século XIX, enquanto expressões de uma construção ideológica da identidade do país, correspondendo a um compromisso histórico da nacionalidade associada à riqueza tropical do Brasil a partir do olhar europeu e de sua repercussão na sociedade brasileira.

NA PINTURA DOS VIAJANTES

Durante os três primeiros séculos de colonização, a arte brasileira foi primordialmente caracterizada pela temática religiosa, de tal maneira que as primeiras pinturas de paisagens foram elaboradas por artistas estrangeiros, como Frans Post, à época da invasão holandesa. É principalmente nessas pinturas de paisagens que se encontram os elementos que correspondem a expressões de tropicalidade.

Na primeira metade do século XIX, um número significativo de artistas europeus teve um papel importante na representação de paisagens brasileiras, dentre os quais podemos destacar Thomas

Ender, que veio para o Brasil com a Missão Austríaca de 1817, Johann Moritz Rugendas, que inicialmente acompanhou a Expedição Langsdorff de 1821, Nicolas Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, que integraram a Missão Artística Francesa de 1816 – embora Taunay estivesse mais interessado em interpretar a paisagem brasileira do que em representá-la, como observa Ana Maria Belluzo (1994, p.123-4), e Debret tenha se dedicado muito mais à pintura histórica e de costumes que à pintura de paisagens. Aliás, para José Mariano Filho (s.d., p.173), Debret não foi capaz de representar a paisagem em toda sua expressão florística; ao contrário, em sua obra a vegetação apresenta-se sempre com o mesmo caráter – como se não passasse de “mato, folhagem, trama vegetal”. De acordo com Mariano Filho, Rugendas foi superior a Debret nesse aspecto, sendo os elementos florísticos representados mais verdadeiros que a “paisagem de imaginação de que se utilizou Debret” (MARIANO FILHO, s.d., p.173-4). Por outro lado, Pablo Diener (1996, p.54) afirma que numerosas cenas elaboradas por Rugendas foram profundamente modificadas pelos gravadores na Europa e que vários desenhos foram compostos pelo artista em Paris. Nota-se, inclusive, a repetição de determinados elementos (como palmeiras, agaves e bromélias) nas pranchas de sua Viagem pitoresca através do Brasil, indicando um aproveitamento dos croquis de plantas elaborados in loco para a produção do álbum. Dessa forma, a necessidade de representar ou de criar um imaginário de um ambiente tropical muitas vezes se sobrepõe à intenção de verossimilhança, especialmente na fase de editoração dos trabalhos de Rugendas.

Se considerarmos, por exemplo, os desenhos a lápis elaborados pelo artista para o tema “Carregadores de água”, observamos que as palmeiras mal aparecem nesses croquis, mas na versão final, publicada no álbum, têm um destaque bastante expressivo. De fato, em diversas representações da paisagem brasileira, Rugendas se valeu desses elementos, como em “Botafogo”, em “Vista do Rio de Janeiro” (com palmeiras e bananeiras em destaque à direita do observador), “Venda em Recife” (com palmeiras no espaço público e atrás de um muro baixo à direita), “Salvador” (em que nove palmeiras, além de bananeiras, fazem parte da composição), “Costumes da Bahia” (que apresenta uma palmeira junto à construção), e até mesmo em “Índios em uma plantação” (que além das palmeiras retrata bananeiras e agaves, além de araucárias ao fundo).

É importante salientar ainda que essas paisagens caracterizadas por palmeiras e bananeiras são em sua maior parte paisagens culturais observadas por um europeu e já transformadas pelo homem. Rugendas também se aproxima das florestas nativas, que considera a “parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição” (RUGENDAS, s.d., p.11). As conhecidas leis de representação artística do pintor não são suficientes, segundo Rugendas, para a obtenção de uma imagem fidedigna dessa floresta – tão rica em sua complexidade e formas inter-relacionadas, que se torna símbolo do país tropical, assumindo importante papel na definição de uma paisagem brasileira no discurso dos viajantes.

Palmeiras, bananeiras e outras plantas tropicais também aparecem na obra de Thomas Ender, especialmente nas imagens do Rio de Janeiro, como em “Vista da Colina de Mata Cavalos”, “Praia de Botafogo”, “Vista do Catete” e “Panorama da Cidade do Rio de Janeiro”, em que as palmeiras à direita do observador têm um grande peso na composição. Mas em Thomas Ender, talvez a maior expressão

de tropicalidade esteja na luminosidade que registra por meio do emprego de tons amarelos, como faz em “Convento de São Francisco”, “Residência Real em São Paulo” e em “Vila Rica”. É a luz do Brasil que fascina e intriga o jovem pintor, que busca então por um lado retratar e por outro lado caracterizar a paisagem tropical por meio de sua luminosidade.

Em Debret, sendo mais raras as pinturas paisagísticas, é mais difícil avaliar a intencionalidade no emprego (ou enquadramento) desses elementos, mas na imagem da “Ponte de Santa Ifigênia”, pode-se até questionar se de fato as palmeiras que aparecem ao centro existiam ou se foram inseridas pelo artista – o que talvez se torne menos relevante na medida em que a veracidade da representação não diz respeito apenas à fidelidade ao observado, mas às sensações, evocações e imaginações, dentro de uma composição adequada ao tema, que a obra suscita em seu observador. Mesmo em algumas obras centradas na temática de usos e costumes do Brasil ou de cenas do cotidiano, como em “Café Torrado”, Debret faz uso da vegetação como um complemento ou uma ratificação das diferenças culturais e paisagísticas em relação ao Velho Continente. Se as escravas negras com pés descalços e utensílios à cabeça ocupam o espaço público na realização de suas atividades diárias em meio a construções deterioradas e com janelas de rótula em vez de vidro, as bananeiras ao fundo confirmam a ambiência exótica e tropical, não-européia.

Em alguns casos, como em “Caboclos ou índios civilizados”, de Debret, ou mesmo na representação do paulista e de outros tipos regionais do álbum pitoresco de Rugendas, com uma linguagem mais refinada, as obras são alegóricas, ou tipificam um determinado grupo étnico e, para fazê-lo, os artistas inserem plantas e alguns elementos de paisagem na imagem representada. Evidentemente não se trata de um retrato, nem de um registro etnográfico ou botânico – o que, no caso de Rugendas e de muitos de seus contemporâneos, está na origem de suas anotações de campo –, mas da simbolização e tipificação convincente. Mais ainda, os artistas o fazem considerando sua inserção em um quadro de paisagem (lembrando, aqui, os Quadros da Natureza de Humboldt), convincente e sintético para o fruidor e para o colecionador dessas gravuras. Os relatos não querem dizer a verdade; querem representar, senão mesmo apresentar. São motivados, convenientes ou intencionados, mas partem da observação da realidade, sendo mediados por interesses – como no caso da Viagem Pitoresca, de Rugendas. Não que simplesmente fujam à verdade, mas selecionam nela o mundo com o qual pretendem dialogar, com o qual se identificam, dentro de possibilidades do período que hoje podem nos parecer estranhas, como soariam estranhas aos seus autores as discussões que nos sugerem seus trabalhos atualmente.

Constata-se na obra dos pintores viajantes, uma necessidade premente de apreensão e difusão das paisagens e riquezas do Novo Continente, muitas vezes com uma ênfase intencional no pitoresco, no exótico, no anedótico e no tropical. O emprego de palmeiras, bananeiras, bromélias e agaves, entre tantas outras espécies, ou mesmo dos tons luminosos da paisagem do Novo Continente, como expressões de tropicalidade, aparece nesse contexto de viagens científicas sempre (ou quase sempre) com um sentido utilitarista em que predominam os interesses econômicos. Ainda assim o artista europeu se vê perplexo ou atônito diante da paisagem que deve representar e, por outro lado, adiciona elementos à paisagem representada, criando uma visão emblemática da tropicalidade.

NA FOTOGRAFIA DE PAISAGENS

A fotografia substituiu a função de registro de paisagens, cidades e pessoas, que a pintura assumiu até meados do oitocentos. Era muito mais precisa e por isso lhe foi conferido elevado valor documental. Todavia, no século XIX, era ainda em preto e branco e, portanto, dificilmente revelava os vários tons da luminosidade do lugar, como não revelava também as cores das construções e dos espaços livres. Assim, em relação à luz e à cor, ficou aquém das aquarelas de Thomas Ender. Mas se a luminosidade do país não aparece na fotografia desses tempos com toda sua expressividade – não obstante algumas tentativas de cunho mais artístico, a vegetação é muitas vezes enquadrada nas imagens de cidades brasileiras.

Nas fotografias de Belém do século XIX, as palmeiras aparecem com relativa frequência, tanto ao longo das ruas, por vezes conformando alamedas, como atrás dos edifícios, quando o fotógrafo está suficientemente afastado das construções para enquadrar esses elementos. Marc Ferrez registrou a imagem de várias ruas e jardins arborizados da Belém do século XIX e em boa parte dessas fotografias é possível visualizar palmeiras no espaço urbano – há fotografias inclusive em que as palmeiras aparecem em destaque no espaço público e outras em que se observa a presença de árvores frondosas ao longo dos caminhos.

Nas imagens de Manaus do século XIX, as palmeiras são elementos quase constantes. Alguns fotógrafos registraram também o plantio de árvores ao longo do leito carroçável de determinadas ruas da cidade. Neste caso, a intenção era documentar o próprio processo de arborização urbana, talvez com outro discurso subjacente: o da modernidade e do progresso local.

Esse registro do plantio de árvores ao longo das ruas aparece do mesmo modo em fotografias de Salvador, nas quais ainda mais comum é a imagem de bananeiras nas encostas. Bananeiras, palmeiras e dendezeiros estão presentes nas fotografias de autoria de Camillo Vedani, tiradas na capital da Bahia entre 1860 e 1865. Também por esses tempos, Benjamin Mulock registrou a alameda de dendezeiros na calçada do Bonfim, com as construções em meio à vegetação, e já no final do século, R. Lindemann retratou o Corredor de Vitória, com cactos e palmeiras nos jardins das residências. Aliás, talvez sejam as palmeiras insígnias de tropicalidade das cidades do Brasil ao longo do século XIX.

Mesmo em algumas fotografias de Cuiabá as palmeiras podem ser vistas atrás das construções, implantadas nos jardins residenciais, e no espaço público. Mas cabe sempre a pergunta: até que ponto isso era intencional? Seria a vegetação um elemento de valorização da paisagem retratada?

Em Joinville, por exemplo, uma cidade composta por residências ajardinadas, a vegetação é um elemento frequente nos registros fotográficos, incluindo as palmeiras e bananeiras – o que demonstra a disseminação desses elementos vegetais e sugere um significado adicional, que ultrapassa a representação da tropicalidade, alcançando a representação do casual, da cena fugaz, capturada pela lente à paisagem. Por outro lado, são mais raras as fotografias de Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Ouro Preto que dão

destaque à presença desses elementos na paisagem – com algumas exceções. Em alguns casos parece interessar mais ao fotógrafo a paisagem dos morros – como no Rio de Janeiro – ou a paisagem pontuada por igrejas (como em Vila Rica), ou mesmo os sobrados altos e magros de Recife.

Diferentemente do que acontecia na pintura paisagística do século XIX, em que os artistas (especialmente os europeus) podiam incluir em suas obras palmeiras e bananeiras que não existiam na paisagem, indicando a tropicalidade do lugar, a fotografia desse período retrata os lugares no modo exato como aparecem diante da lente do fotógrafo. Mas é este que dá o enquadramento, que escolhe o melhor ângulo, a melhor perspectiva e que define o que será registrado.

Considerando-se que o retrato era o gênero mais comum de fotografia por esses tempos (sendo também o de maior lucratividade) e que ainda assim alguns profissionais se aventuraram no registro de paisagens (urbanas, rurais e naturais), as quais apareciam diante de suas lentes com o cenário plenamente constituído – prescindindo das montagens das fotografias de estúdio –, observa-se nesses trabalhos muitas vezes uma intenção de capturar o sabor característico e quase casual da própria paisagem brasileira.

Se no gênero “retrato”, os fotógrafos do período registraram a imagem não apenas da família imperial, dos senhores de engenho, das sinhás e sinhazinhas, mas também a imagem do índio e do negro, no gênero “paisagem” registraram a presença da vegetação tropical nos centros urbanos e nas áreas rurais como elemento revelador de uma formação cultural peculiar aos trópicos.

Na literatura brasileira

“(…) No Brasil, não tinha havido batalhas memoráveis, nem catedrais, nem divinas comédias, – mas o Amazonas era o maior rio do mundo, as nossas florestas eram monumentais, os nossos pássaros mais brilhantes e canoros…” Antonio Candido, *O Romantismo no Brasil*, p.82.

A literatura do século XIX foi marcada por um importante movimento, denominado Romantismo, que no Brasil muitas vezes se confundiu com nacionalismo. Esse movimento privilegiou, em um primeiro momento, o tratamento literário da natureza brasileira e do índio (v. CANDIDO, 2004, p.21-3). O tema do negro avultou em sua fase final, enquanto se desenvolvia paralelamente uma literatura de características regionalistas e a natureza passava a ser descrita, em prosa, com força pictórica (Idem, *ibid.*, p.68-72). De fato, coube aos escritores do Romantismo a tarefa de colocar em foco a realidade brasileira, privilegiando o que havia de único em sua natureza e população (Idem, *ibid.*, p.58).

Segundo Antonio Candido, a exaltação da natureza teve no Brasil uma função muito clara durante o Romantismo: “na falta de uma ilustre tradição local (...), a natureza brasileira entrou de certo modo em seu lugar como motivo de orgulho, passando a substituir a grandeza e a beleza que se desejava ter tido no passado histórico” (Idem, *ibid.*, p.81-2).

O artista romântico se tornou um devoto das belezas naturais do país (v. MOISÉS, 1985) e por meio do seu olhar transformou a visão da sociedade em relação aos elementos da natureza e à própria paisagem natural brasileira.

Mas se o romantismo no Brasil muitas vezes se confundiu com nacionalismo e o nacionalismo foi antes de tudo escrever sobre coisas locais, como enfatiza Antonio Candido (2004, p.36), no caso específico da literatura brasileira, as expressões de tropicalidade aparecem coadunadas a esse nacionalismo que propõe a exaltação da natureza local. Por isso a imagem freqüente

“Oh! Que céu, que terra aquela,
Rica e bela
Como o céu de claro anil!
Que seiva, que luz, que galas,
Não exalas,
Não exalas, meu Brasil.”

A mesma luminosidade, a mesma luz, o mesmo céu que encantaram o jovem pintor Thomas Ender aparecem na literatura do oitocentos como expressões de tropicalidade, como elementos caracterizadores de um país tropical.

Em outro poema de cunho patriótico e nacionalista, intitulado “Minha Terra”, Casimiro de Abreu escreve novamente sobre o céu de anil, mencionando também as flores de sua terra natal e os leques de palmeira. O poeta retoma a figura do sabiá e destaca a existência de bosques verdejantes e dos grandes rios, exatamente como preconiza Antonio Candido – “como motivo de orgulho” na ausência de uma ilustre tradição local.

Além do sabiá, Casimiro de Abreu evoca em seus poemas a juriti, o bem-te-vi do campo e o sanhaço, com a intenção mesma de valorizar elementos da fauna nativa e de torná-los símbolos de uma nacionalidade que começava a despontar. Todavia, em um de seus poemas mais conhecidos (“Meus oito anos”), retoma a imagem de plantas tropicais:

“Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!”

As bananeiras e os laranjais evocados pelo poeta, ainda que tivessem feito parte de sua infância, não eram plantas nativas. Eram plantas tropicais tão perfeitamente aclimatadas ao país que passaram a integrar suas paisagens, tornando-se (ao lado das nativas) lídimas expressões da terra natal. Mesmo algumas espécies de palmeiras e coqueiros, tão comuns na paisagem litorânea do Brasil, correspondiam a espécies exóticas. Caracterizavam a paisagem no sentido de sua tropicalidade; eram cantadas pelos poetas; mas não eram nativas.

Um elemento da flora nativa que se tornou expressão de tropicalidade e símbolo de nacionalidade

foi a flor do maracujá – à qual se atribuía um sentido místico por ter a forma da cruz e “conter” os objetos da Paixão de Cristo (FREYRE, 2006, p.344). Essa flor aparece em um poema de Fagundes Varela, em meio a espécies nativas e exóticas, como o gravatá, o manacá, o goivo, a rosa, os lírios e os jasmims:

“Pelos jasmims, pelo goivo,
Pelo agreste manacá,
Pelas gotas de sereno
Nas folhas do gravatá,
Pela coroa de espinhos
Da flor do maracujá!”

Na poesia de Castro Alves (já na fase final do Romantismo), constata-se a menção aos coqueiros ou coqueirais (“O São Francisco”, “Na fonte”) – tão comum nos poemas da primeira fase do Romantismo – e também às juritis (como em “Diálogo dos ecos”) e ao “ambiente azul” (“Versos de um viajante”):

“Tenho saudade das cidades vastas,
Dos ínvios cerros, do ambiente azul...
Tenho saudade dos cerúleos mares,
Das belas filhas do país do Sull!”

Nos textos em prosa, ora a descrição da natureza se reveste de um tom mais poético, revelando o nacionalismo em toda sua plenitude, como nos poemas de caráter patriótico, ora de um tom mais realista, com a intenção primeira de registrar as características de uma paisagem existente – tropical em sua essência.

No primeiro caso, estão alguns textos de autores como José de Alencar, como *Iracema* e *O Guarani*:

“Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do Sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros (...).”

“A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.”

No segundo, textos como *Inocência*, do Visconde de Taunay:

“Enfileiram-se às vezes as palmeiras com singular regularidade na altura e conformação; mas não raro amontoam-se em compactos maciços, dos quais se segregam algumas mais e mais, a acompanhar com as raízes qualquer tênue fio d’água, que coleia falto de forças e quase a sumir-se na ávida areia.”

De um modo ou de outro, permanecem os mesmos elementos: as palmeiras, os coqueiros e outras espécies tropicais, as aves e a luminosidade do lugar. Os rios brasileiros também ganham papel de destaque nessas descrições, de maneira semelhante ao que aconteceu na poesia.

Por outro lado, nos romances urbanos não é a figura das palmeiras, coqueiros e juritis que integra as descrições, mas a figura do jardim brasileiro, muitas vezes sem menção às plantas e flores que o compõem. Para a descrição da natureza tropical o cenário escolhido era outro – distinto do espaço urbano, embora palmeiras, coqueiros e bananeiras também fossem comuns nas cidades do Brasil.

Mais importante, entretanto, que a constatação da presença desses elementos na literatura brasileira é a compreensão do discurso nacionalista que levava ao emprego desses elementos na poesia e na prosa, e a compreensão da construção de uma identidade nacional por meio da valorização da natureza, da paisagem e da cultura locais. A própria idéia da paisagem tropical torna-se parte do processo de formação da identidade da nação em que a natureza passa a estar associada a um projeto de brasilidade (v. SANDEVILLE, 2010).

CONCLUSÃO

Palmeiras, bananeiras e outras plantas tropicais, assim como a luminosidade do país, aparecem como expressões da paisagem brasileira, no sentido de sua tropicalidade, na pintura dos viajantes, na fotografia de paisagens e na literatura brasileira do século XIX.

Em relação à pintura dos viajantes, constata-se que nem sempre esses elementos faziam parte da paisagem retratada, sendo adicionados a posteriori, na confecção dos álbuns de viagem e na elaboração de gravuras no continente europeu, contribuindo assim para a construção de um imaginário das terras tropicais. No que diz respeito à fotografia, nota-se uma intencionalidade no enquadramento de palmeiras, bananeiras, cactos e outras espécies tropicais, estabelecendo-se uma inter-relação entre esses elementos e a paisagem dos trópicos em seu sentido cultural. Na literatura brasileira, a inserção da vegetação e da natureza, assim como a menção à luz e ao céu do país e a seus grandes rios, revela o objetivo de exaltar a terra natal por meio da valorização de seus elementos mais característicos.

Observa-se que os escritores destacados pertencem a um contexto que favorece uma relação quase nostálgica com esses símbolos de nacionalidade, como se fossem a própria nacionalidade – o que não ocorre com os gravuristas e fotógrafos mencionados. É preciso ter em mente que esses autores pertencem a origens, contextos históricos e projetos pessoais muito distintos. Assim, as recorrências

identificadas em suas obras não unificam esse discurso. São formas de expressão peculiares de uma determinada temática, subjacentes a esses olhares, mas que não os equiparam, revelando, por isso mesmo, essa temática em construção e com formas de expressão diversas.

Na constituição do Brasil como país e, no século XIX, como nação moderna, já se estabelecia uma conexão original do que somos enquanto paisagem. Mas isso decorria de uma valoração na apreensão da paisagem, cujo liame com a ciência e o progresso, que ainda se notava, era dado pelo pitoresco da vegetação pujante e pela cena casual da cidade, dos seus tipos humanos e práticas sociais, imersos em uma natureza exuberante ou apresentando essa natureza como pano de fundo.

É preciso compreender, entretanto, que essa valorização de elementos naturais na constituição da nacionalidade, não se dá como símbolos autônomos – a palmeira, a bananeira, o rio; mesmo quando clichês nas gravuras dos álbuns pitorescos inserem-se em discursos e relações sociais complexas, e fazem sentido em um contexto paisagístico. No caso dos poetas romântico-nacionalistas, parece haver uma autonomização maior desses elementos, como mencionado acima, incorporando neles mesmos um sentimento patriótico – evidenciando o fato de que essas apropriações, de uns e de outros, estão inseridas em debates mais amplos e diversificados da cultura (SANDEVILLE JR., 1999).

Da mesma forma, é necessário reconhecer que, se por um lado, esses símbolos se imprimem na abstração da nacionalidade – como nossos hinos e bandeira –, revelam, na prática, uma enorme contradição, pois são também identificados com o atraso econômico e institucional do país, opondo-se a eles a noção de progresso, seja com o emprego de técnicas consideradas atrasadas e de grande impacto, às quais já contrapunha José Bonifácio uma racionalidade no uso da terra, seja na necessidade de sua subjugação, como indicaria Paulo Prado algumas décadas mais tarde, em benefício do progresso e da superação colonial (SANDEVILLE JR., 1999, 2010). Em outras palavras, essa mesma natureza era subjugada ao utilitarismo e ao imediatismo, que inspira o título conferido ao conhecido ensaio de Warren Dean, *A ferro e fogo* (1996). Há também as visões depreciativas, seja da natureza selvagem, seja das condições de urbanização e sociais do país. Bastaria lembrar que o Presidente Campos Sales, eleito, em viagem política à Europa, foi detido no navio em quarentena pela procedência do porto tropical.

De um modo geral, entretanto, essas representações da natureza, com sua poética sedutora, criam um ambiente ideologicamente coerente, ainda que não seja o mesmo ambiente para todos os autores. De certa forma, vão constituindo parte de uma imagem congruente e harmoniosa na qual queremos ser vistos e na qual nos queremos ver. Queremos nos enquadrar, mas o fazemos com dificuldade, até hoje. Em muitos dos casos citados, sobretudo dos viajantes escolhidos, essas dificuldades são indicadas com certo cuidado. Lembremos o desconforto do autor do texto do álbum pitoresco de Rugendas com relação à escravidão, definindo a possibilidade dessas imagens ultrapassarem o mero registro de um acontecimento representativo. Muitos outros viajantes, em seus relatos e cartas, não foram tão sutis. Em outros registros mencionados neste artigo, essas contradições e desconfortos simplesmente não aparecem, embora estivessem diante desses artistas. Enfim, essas representações e suas poéticas têm uma longa sobrevivência, sendo re-significadas a todo momento, assim como persistem muitas das contradições em meio às quais esses artistas contribuem para engendrar uma representação coerente de um povo nos trópicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, OBRAS E ACERVOS CONSULTADOS

Acervo do Instituto Cultural Itaú (<http://www.itaucultural.org.br>).

Acervo do Instituto Moreira Sales (<http://acervos.ims.uol.com.br>).

ARAGÃO, Solange de. Ensaio sobre o jardim. São Paulo: Global, 2008.

BELLUZZO, Ana Maria. “A propósito do Brasil dos viajantes”. Revista USP. Dossiê 30 – Brasil dos viajantes. Jun/jul/ago, 1996, p.08-19.

_____. O Brasil dos viajantes. São Paulo: Metalivros, 1994.

CANDIDO, Antonio. O Romantismo no Brasil. São Paulo: Humanitas: FFLCH, 2004.

DEAN, Warren. A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIENER, Pablo. “O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas”. Revista USP. Dossiê 30 – Brasil dos viajantes. Jun/jul/ago, 1996, p.46-57.

Domínio Público (<http://www.dominiopublico.gov.br>).

FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil: 1840-1900. 2.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

_____. Bahia: velhas fotografias, 1858-1900. Rio de Janeiro: Kosmos, 1988.

_____. O Brasil de Thomas Ender, 1817. Rio de Janeiro: FMS, 1976.

FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos. São Paulo: Global, 2006. [1936]

MARIANO FILHO, José. “O Brasil no século XIX através do documentário de Jean Baptiste Debret”. Estudos de arte brasileira. Rio de Janeiro: s.e., s.d.

MOISÉS, Massaud. História da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1985.

RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. [1835]

SANDEVILLE JÚNIOR, Euler. As sombras da floresta: vegetação, paisagem e cultura no Brasil. Tese de doutoramento. São Paulo: FAU-USP, 1999.

_____. “Considerações sobre a paisagem natural tropical e sua apropriação para o turismo”. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). Turismo e paisagem. São Paulo: Contexto, 2002, p.141-159.

_____. “Johann Moritz Rugendas: vivência, observação e invenção de uma natureza tropical brasileira no século XIX”. In: Paisagens Culturais. Interfaces entre Tempo e Espaço na Construção da Paisagem Sul-Americana. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 2008, v.2, p.199-210.

_____. “Sobre a construção de uma natureza tropical brasileira”. [inédito, 2010]