Buscar Vitruvius nos trópicos – percepções de viajantes ingleses da primeira metade do século XIX sobre o Aqueduto da Carioca

Carla Hermann

Ao observar as gravuras do Rio de Janeiro feitas por viajantes que por cá passaram no século XIX encontramos um grande número de registros sobre alguns espaços específicos da cidade. São eles: o Largo do Paço, hoje conhecido como Praça XV, o Aqueduto da Carioca (hoje chamado de Arcos da Lapa), a própria Baía de Guanabara e os morros Pão de Açúcar e Corcovado.[1] Desses parâmetros iconográficos nos chama a atenção a quantidade de representações feitas dos aquedutos, especialmente na primeira metade do século XIX. Assim, vamos percorrer algumas gravuras e desenhos feitos com os Arcos da Lapa, a obra arquitetônica mais imponente existente em terras cariocas quando da chegada dos viajantes que passaram pelo Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Essa seria a construção mais obviamente percebida como marco civilizatório, de forma francamente clássica e que, eventualmente, ocuparia o lugar da ruína clássica nas composições artísticas.

A escolha recorrente do Aqueduto da Carioca como tema dos registros dos estrangeiros no século XIX precisa ser compreendida na transferência de valores da tradição clássica ocidental para a realidade brasileira. Entretanto, também a permanência e herança da tradição clássica no seio da cultura do continente europeu através dos séculos nos dá subsídio para entender essa escolha e a própria conformação da paisagem moderna.

Na Europa do século XV a aparição da paisagem indicou uma transformação do olhar do homem europeu sobre o mundo. O ordenamento físico da natureza se tornou objeto de apreciação, e não mais dependia da subjetividade humana para a construção desse conhecimento. O nascimento dessa razão paisagística está diretamente ligado à dualidade moderna entre sujeito e objeto,[2] e por isso a representação da natureza exterior é não apenas representativa de um processo modernizador, mas também tradução de um olhar que busca compreender o espaço natural.

Segundo o geógrafo Denis Cosgrove, entre 1550 e 1620 os europeus experimentaram mudanças dramáticas na sua capacidade de conceitualizar e representar o mundo. Isso se deu não só pelos novos espaços materiais descritos pelo heliocentrismo e pela ação geopolítica oceânica e continental, mas também pelos espaços representacionais do entendimento matemático e da representação técnica. A geometria aplicada à balística e a pesquisa em triangulação, o uso da grade no mapeamento e tanto a teoria quanto a prática da perspectiva no desenho e na pintura, somados à mecanização da visão ocasionada pela câmera obscura e as lentes, transformaram fundamentalmente as "espacialidades" europeias. A tipografia móvel e a emergente cultura da gravura foram cruciais não somente para a comunicação e por conseguinte para o impacto social dessas mudanças, mas para a realização efetiva dessas transformação da espacialidade. O debate entre a autoridade clássica antiga e eclesiástica de um lado e a experiência contemporânea do outro era mediado pelos textos impressos; "novos mundos" eram anunciados e representados pela imprensa e por gravuras, e a consistência dos cálculos e ilustrações científicas era assegurada por uma comunidade científica e erudita geograficamente espalhada. Práticas científicas recém-reavivadas, como a geografia e a arquitetura – que tinham em comum o interesse de conceitualizar e representar o espaço material e entender a maneira como os humanos transformam o mundo físico – foram profundamente afetadas por esses processos. Dois textos redescobertos no Renascimento foram fundamentais. A geografia foi transformada em teoria e prática pelo reaparecimento no Ocidente do texto de Claudius Ptolomei *A Geografia*, do segundo século d.C., enquanto *Dez Livros da Arquitetura*, de Vitruvius Pollio, datado de um século antes, teve impacto similar na arquitetura. Cada qual ofereceu uma espécie de manual técnico para sua respectiva prática espacial: de um lado, classificação, registro e mapeamento de lugares. Do outro, engenharia, planejamento e construção deles. Cada qual localizava seu conhecimento e práticas específicos dentro de uma concepção de ordem espacial mais ampla, que abarcava desde o cosmo às localizações individuais. E cada um enfatizava a representação gráfica dessa ordem espacial, problematizada nas iconografias comuns a ambos, o uso da *sphaera mundi* e do compasso. As tensões epistemológicas e práticas que acompanharam a revolução espacial do Ocidente, notadamente entre a retórica humanista e a *techne* mecânica, aparecem em ambos os textos e nos sumários e comentários deles derivados. Tensões essas que não permanecem desconectadas da amarga divisão entre fé e prática religiosa do século XVI europeu.[3]

Subsídios clássicos para entender a paisagem: corografia e geografia

A própria origem etimológica da palavra paisagem é ambígua, podendo designar tanto as coisas do ambiente físico (grande natureza) quanto a representação dessas coisas (imagem). Ela "se constitui então, na reciprocidade entre as dimensões material e simbólica, objetiva e subjetiva, factual e fenomenal".[4] Para o geógrafo francês Augustin Berque, a ideia principal é a de que paisagem não possui apenas uma dimensão material, é considerada "uma mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjetividade humana".[5] Algumas investigações histórico-filosóficas podem ajudar a entender as razões do idealismo específico da arte de paisagem. Novamente Denis Cosgrove[6] associa o advento da paisagem cênica às técnicas de representação, perspectivas decorrentes da descoberta renascentista da cartografia e da corografia das formulações feitas por Ptolomeu, para quem a corografia estava ligada à arte pictórica, e esse aspecto visual foi enfatizado quando da reinterpretação renascentista, devido à influência neoplatônica. O radical grego para corografia , *choros* ou *chora*, significa literalmente "espaço definido, porção de chão, lugar", enquanto *graphia* é definida por Ptolomeu como "*mimesis dia-graphis*", significando imitação/representação através da forma gráfica. No processo de tradução para o latim teria sido entendido como "*imitatio picturae*".[7] O próprio Ptolomeu parece ter sido influenciado por Platão, e o papel da representação na filosofia platônica sugere que a *graphia* permitiria a visualização das ideias arquétipas da cosmologia platônica. Portanto, implicava algo mais que a simples semelhança gráfica. Da mesma forma, a cosmografia ptolomeica criou uma imagem do mundo que era antes de mais nada uma representação do quadro espacial ideal platônico, dentro do qual o mundo se inscrevia e, especialmente através da perspectiva linear, criava a ilusão do espaço vivido cotidianamente.

Kenneth Olwig, outro geógrafo focado numa perspectiva cultural para pensar a paisagem e suas representações, identifica que Ptolomeu tinha consciência de a habilidade do espaço mapeado criar um todo ilusório, tal qual um rosto, uma face. Ele localiza uma fala do grego, segundo a qual "o propósito da corografia é a descrição de partes individuais, como se fosse desenhar uma orelha ou um olho, mas o propósito da geografia é ter uma visão do todo, como por exemplo, como se desenha uma cabeça inteira",[8] e relaciona essa noção de *todo* representado pela cabeça com uma famosa xilogravura do século XVI. Uma ilustração sobre a Cosmografia de Ptolomeu, impressa no livro *Cosmographicus Liber* em 1533 traz a imagem do globo terrestre como um rosto. Ao

representar a Terra como um rosto, os cosmógrafos renascentistas deram à paisagem uma máscara, uma personalidade capaz de ser capturada pelos pintores, tal como em um retrato do espaço.[9]

A paisagem sendo fundamentalmente a representação de um espaço ideal dentro do qual são dados ao mundo um rosto e uma personalidade pitoresca e subjetiva subsidia a consolidação de noção moderna que se desenvolveria ao longo dos séculos seguintes. Isso é de suma importância para nós, que desejamos compreender a insistência de alguns artistas viajantes que passaram pelo Rio no século XIX e enfatizaram o aqueduto existente na cidade em suas paisagens urbanas. Vimos que a noção de paisagem como representação de um espaço idealizado ao qual é atribuído uma personalidade possui também raiz clássica. Vejamos agora como a busca do pitoresco (ou aspectos singulares capazes de definir a "personalidade" de uma dada paisagem) e a identificação do Aqueduto da Carioca como capaz de recompor a memória do passado auxiliaram nessa escolha. Isso ocorre tanto pela identificação da forma dos arcos como monumento de identidade clássica quanto por sua utilização como substitutos de ruínas.

O aqueduto e a sombra da ruína

Durante o Renascimento, fragmentos e escombros de monumentos, de edificações, túmulos e esculturas da Antiguidade clássica se tornaram as principais referências culturais dos artistas – passando a ser estudados, interpretados e classificados –, sempre cada vez mais valorizadas. Apesar do interesse pelas ruínas existir desde o século XIV com Petrarca, foi a partir de meados do século XVIII, com as escavações de Pompeia e Herculano e a sistematização da arqueologia como ciência, que a Europa Ocidental conheceu a "ruinomania".[10] Até então, a ruína poderia ser entendida como clássica ou greco-romana, e era valorizada não por seu estado de decrepitude, mas por remeter a uma forma íntegra idealizada, por testemunhar o poder e o esplendor de uma civilização outrora apoteótica e agora desaparecida, afirmando a imprevisibilidade do destino e as consequências irreversíveis da passagem do tempo. A imagem das ruínas arquitetônicas perpassa o pensamento do século XVIII e expressa a magnitude da perda e da fé nos fragmentos. As arquitetas Cecília Rodrigues dos Santos e Ruth Verde Zein nos dizem que no instigante quadro cultural do século XVIII apresentado em sua obra *A invenção da liberdade*, Starobinski discorre sobre a melancolia das ruínas e sua poética, e anuncia, em linhas gerais, as principais características do século XIX, como a negação de certa "qualidade dilacerante das coisas perdidas" e "do tempo que passou", em favor do

entendimento, do registro científico, da organização do conhecimento sobre épocas desaparecidas através da escrita da história, e também da restauração dos monumentos do passado: "o sentimento das ruínas do século XVIII sofreu a concorrência do despertar do pensamento histórico moderno, que despoetizou os documentos do passado à medida que sua pesquisa se tornava mais metódica".[11]

A ruína desempenha, a bem da verdade, o papel de um monumento. Monumentos arquitetônicos são o passado que ainda se pode experimentar, os vínculos sociais e os símbolos de ações históricas e do tempo. No latim,*monumentum* vem de *monere*, que é lembrar, e era inicialmente um signo da memória, parte das questões simbólicas de uma sociedade. Sua natureza era simbólica e coletiva, relacionada à transmissão das ideias religiosas e à perpetuação do mito. Dessa forma, a relação entre arquitetura clássica e o divino é tema que percorre muito do que viria a seguir. Acredito que a forma do Aqueduto da Carioca tenha desempenhado tanto função de monumento clássico quanto a de substituição da própria ruína. Afinal, o século XIX trouxe mudanças na percepção da monumentalidade. Desde sempre atos conscientes de representação do poder, os monumentos passaram a ser vistos cada vez mais como modo de alavancar agentes sociais. A atitude não autorreflexiva que tínhamos para com os monumentos e a realidade social tornou-se abordagem calcada no historicismo, que foi o princípio organizador do século XIX. "O recém-descoberto senso histórico, visto pelo ângulo do *zeitgeist*, incluiu a busca das origens e a identificação de causas externas através do tempo",[12] afirma Argyro Loukaki, para quem a maneira de se aproximar do tempo mudou no referido período e permitiu a expressão de pensamentos mais complexos em termos arquitetônicos, levando à construção de novos edifícios, pensados como restaurações de monumentos antigos. Para o autor o importante projeto para o Bank of England e seu esforço de conectar a poderosa nação inglesa da década de 1830 ao classicismo grego é um exemplo evidente dessa concepção construtiva como uma reconstrução arqueológica. Consolidadas, conservadas, às vezes transportadas para salas de museus, isoladas de seu sítio de origem, as ruínas vão ter grande impacto sobre a arquitetura produzida na época, seja nos projetos novos, seja nos projetos de restauro, ambos trabalhando com a mesma noção de história, com a pesquisa e a valorização do passado.[13]

Tomemos por exemplo esta aquarela de Löwersten. Algumas partes da composição passaram por tantas simplificações formais, que quase se aproximam da abstração. O céu e o morro ao final do Aqueduto se confundem, tamanha é a falta de

naturalidade de suas cores. O mesmo ocorre com as duas árvores franzinas do lado esquerdo superior do desenho. Traços ligeiros que transmitem a ideia representada sem a preocupação do detalhamento. Por outro lado, o Aqueduto em si aparece razoavelmente detalhado e fiel a sua forma real, mostrando, aliás, na fileira inferior de arcos alguns deles fechados e transformados em residências. Os detalhes mais interessantes ficam por conta da imaginação do artista, um cidadão dinamarquês que, por designação da coroa dinamarquesa, permaneceu no Brasil entre 1827 e 1829 para realizar um tratado comercial.

Em clara associação do aqueduto às ruínas românticas, o artista dispõe de partes de cantaria em dois lugares distintos da composição como se fossem destroços de contruções. À esquerda e embaixo, recortes de pedra, entre eles uma parte com voluta que parece algo entre um capitel e um pequeno frontão. No meio da composição há ainda um pedaço de coluna e algo que remete a um fuste e um capitel de formas retangulares. Parece ainda haver outra referência ao classicismo, bastante sutil pois diminuta, mas potente por seu significado: o olhar aproximado ou aumentado revela uma figura branca inserida num dos arcos, tal como uma escultura.

Aqueduto como metáfora da civilidade

Em Viagem pelo Brasil (1817-1820), Spix e Martius consideraram o aqueduto "o mais belo e o mais útil monumento de arquitetura" existente no Rio de Janeiro.[14] Hoje o trecho com os Arcos, sua parcela mais visível, foi praticamente tudo o que restou do aqueduto que, com mais ou menos 8km, transportava a água do Rio Carioca desde a encosta do Corcovado, passando pelos Arcos, até as portas do Convento de Santo Antônio. Toda a estrutura dos canos ao longo da antiga Rua do Aqueduto, atual Rua Almirante Alexandrino, em Santa Teresa, foi destruída há muito tempo, assim como o trecho dos Arcos até o Largo da Carioca, restando apenas a chamada Mãe D'Água, onde o aqueduto começava, e alguns outros pequenos vestígios, no Silvestre. Incrustada entre o mar e a montanha, ocupando região formada por alguns pequenos morros e muitas lagoas, pântanos e manguezais, a cidade colonial cresceu lutando contra as áreas alagadas. E, paralelamente, foi preciso construir um sistema de abastecimento de água potável. Depois de muitos anos de obras, interrompidas e recomeçadas, em que trabalharam índios e gerações de escravos africanos, finalmente em 1723 as águas do Rio Carioca estavam jorrando no chafariz construído no pé do Convento de Santo Antônio, no atual Largo da Carioca. Em 1750, durante o governo de Gomes Freire de Andrade, ficaram prontos os

Arcos de pedra e cal que hoje chamamos de Arcos da Lapa. Com o crescimento da cidade ao longo do século XIX, outros rios são canalizados e, aos poucos, o sistema do Carioca passa a não ter mais importância. No final do século, o velho aqueduto, obsoleto, deixa de funcionar e é transformado em 1896 em viaduto para o bonde de Santa Teresa.

Dentre as raras imagens da cidade no século XVIII, é muito conhecida a *Vista da Lagoa do Boqueirão com os Arcos*. A pintura, atribuída a Leandro Joaquim, faz parte da coleção de ovais pertencentes ao Museu Histórico Nacional.

Na imagem há uma oposição entre a "água pura", água potável, límpida, aquela que não podemos ver, mas sabemos que é transportada pelo aqueduto, e a água "parada" da lagoa. Não é uma lagoa lúgubre; nela parece haver vida e, principalmente, trabalho ou funções. Há negros por toda parte e alguns poucos brancos, como o que está sendo carregado, provavelmente por seu escravo, ao fundo, no centro da imagem. O espaço da lagoa é o espaço do trabalho escravo.[15] E a água está parada, não controlada pelo engenho humano, em oposição às construções, igrejas, casas e, principalmente, o aqueduto, em sua forma tão regular. A água que corre pelo aqueduto foi "civilizada", a água parada da lagoa ainda precisa ser.

Podemos pensar que o Aqueduto, em sua forma romana, lembrava a herança clássica que a Coroa trazia para a colônia. Não só a figura do aqueduto, mas toda a distribuição das águas no espaço citadino é importante indicador do grau de organização e de civilização. É fato notável das conquistas construtivas o abastecimento de água em Roma e nas grandes cidades do Império. O primeiro aqueduto romano foi construído no século IV a.C. para levar água de Praeneste até a cidade. Em 144 a.C um pretor (magistrado) construiu o primeiro aqueduto com setores de alto nível em arcos de comprimento considerável, o chamado Acqua Marcia, que supria a cidade de águas vindas de 58km de distância e sintetizava o interesse especial de Roma por obras públicas de *utilidade* e materialidade sólida.[16] No período imperial um milhão de metros cúbicos de água fluía diariamente pela cidade por 11 aquedutos, quantidade só ultrapassada pela Roma moderna na década de 1970. A forma de fileira de arcos, embora não fosse a única existente, se tornou a mais conhecida ao longo dos anos.

O único texto da literatura romana sobre arquitetura que chegou até nós é *De architectura*, escrito pelo romano Marco Vitrúvio Polião no século I a.C. Para Vitrúvio, a arquitetura consiste no ordenamento, disposição, ritmo, proporção, conveniência e

agenciamento.[17] Este último elemento refere-se à funcionalidade, configurando os ambientes em espaços e usos. Também conhecido por *Dez livros sobre a architectura*, cada volume aborda um determinado aspecto da arquitetura. Interessa-nos diretamente o Livro Oitavo,[18] em que as questões de hidráulica e distribuição da água são as principais temáticas abordadas. Partindo das ideias de Tales de Mileto, que considerava a água *Arché* de todas as coisas, ou seja, a maior fonte de vida, Vitrúvio descreve engenharias para a distribuição de água urbana, como encontrar água, refere suas qualidades e propriedades, e dedica um capítulo aos aquedutos, poços e cisternas. Seu legado é, além da engenhosidade da distribuição das águas, o difundir a importância dessas construções para o sucesso das cidades, ao frisar o papel da água como "principal requisito para a vida, para a felicidade e para o uso diário".[19] Passados quase dois mil anos, Lewis Mumford escreveu, em *A cidade na História* (1961): "Quando se pensa na antiga cidade de Roma, pensa-se imediatamente em seu império: Roma com seus símbolos de poder visível, seus aquedutos, seus viadutos e suas vias pavimentadas, cortando sinuosamente colinas e prados, saltando sobre rios e pântanos, movendo-se em formação ininterrupta, como uma vitoriosa legião romana".[20] Aquedutos são, assim, imagens da expansão do poder de Roma. E, como Mumford continua observando, nas áreas periféricas da metrópole, "somente um vislumbre ocasional de planejamento urbano, um templo, uma fonte, um pórtico e um jardim, despertaria um eco nobre do Centro da cidade".[21]

A litografia de Gore Ouseley nomeada *Aqueduto e Convento de Santa Teresa*mostra o caminho da Rua de Mata-Cavalos (atual Rua do Riachuelo) tendo ao fundo o aqueduto, representado apenas com uma das suas carreiras de arcos, em vez de duas. Sua aquarela é atribuída a 1939, sendo gravada posteriormente em Londres por Jonathan Needham. Gore Ouseley chegou ao Brasil em 1333, como secretário de Negócios da delegação britânica, e no ano seguinte seguiu para Buenos Aires em missão diplomática. Ao fim de 1834 regressa ao Brasil e viaja para a Bahia. Alguns anos depois (1838) é promovido a encarregado de Negócios e passa a ocupar a Chácara das Mangueiras, no Flamengo, localização que influenciará algumas de suas vistas da cidade. Em 1841 deixa as terras brasileiras para só regressar rapidamente de passagem pelo Rio alguns anos depois em viagem a Buenos Aires.

Em seu livro *Vistas da América do Sul*... esse artista amador relata que na época de sua viagem ao Brasil devido a recomendações médicas de se estabelecer em climas amenos, procurou viver nas serras próximas ao Rio de Janeiro, combinando "a busca da

saúde à busca do pitoresco".[22] Nessa gravura, isso aparece na cena com alguns detalhes curiosos e característicos que procuram remeter a uma natureza acolhedora e generosa. Há ainda certa assimetria entre as importâncias na composição pictórica. Por um lado a perspectiva conduz ao aqueduto, que parece ser a última construção nessa linha de mirada. Adiante dele não há nada além do céu. Enquanto outros artistas optavam por forçar o campo de visão colocando os morros, Ouseley deixa o céu tocar a terra por trás dos arcos, que aparecem como verdadeiros marcos civilizatórios: a partir dali não há nada. As casas de fachadas com traçado colonial simples trazem alguns indícios de modernidade: janelas com vidro, uma delas aberta para que a mulher branca possa olhar para fora e observar a movimentação das escravas vendedoras de frutas. O outro destaque é dado à mata, frondosa a ponto de ocultar o morro de Santa Teresa, abundante a ponto de parecer que o convento é sustentado pela nuvem de verdes. É algo como ceder à relação romântica entre a natureza em seu esplendor, crescida na cidade mas em seu estado livre, e a presença da cultura simbolizada pela construção do aqueduto, resultante da mão do homem.[23] O relato de Ouseley descreve essa dualidade:

> O aqueduto é um objeto impressionante e bem construído, que cruza diversas ruas do Rio de Janeiro, levando águas excelentes das alturas da montanha do Corcovado às várias fontes da cidade. O nome da rua de onde essa vista foi tomada é 'Matacavalos', de maneira alguma um termo errôneo prévio à condição atual de caminhos para carruagens, pavimentada em toda sua extensão. Há algumas casas grandes e bonitas ao longo dessa rua e adjacências, com jardins exuberantes que, apesar de prazerosos aos olhos, estão prontos para acomodar uma variedade de mosquitos e até mesmo répteis.[24]

Em sua admitida busca do pitoresco, ao dizer que "poderia facilmente escapar da atenção de um viajante, a não ser aquele mais empenhado em explorar os recantos de um país pitoresco do que os habitantes ou estrangeiros residentes, que são naturalmente absorvidos em atividades mais rentáveis",[25] Ouseley fez questão de registrar as ruínas da Capela de São Gonçalo[26] em Rio Vermelho, em Salvador.

Ao dedicar duas plantas de seu livro e um breve capítulo ao assunto, o britânico traz as questões já abordadas da evocação de um passado esquecido e importante. Encarrega-se ele mesmo de dar importância a edifício arruinado e diz que encontrou "vestígios de detalhamentos arquitetônicos em pedra e mármores bem cortados, atestando o cuidado com o qual o local fora antes ornamentado, e a que custo fora construído". [27] Semelhante destaque é dado ao aqueduto, considerado

"impressionante e bem construído", adjetivos que nem sempre eram aplicados às construções encontradas na cidade de São Sebastião.

Ainda no final do século XVIII, em 1792, outro artista, William Alexander, teve oportunidade de observar a paisagem carioca de primeira mão, quando de passagem para a China, acompanhando a missão diplomática de Lord Macartney. Tratava-se de uma fragata inglesa rumo à China, visando à fundação de uma embaixada nessa região do Oriente, que, como muitas outras, parou no Rio de Janeiro. Nessa ocasião, Alexander desenhou nosso aqueduto. O desenho original, em lápis e aquarela se encontra atualmente na British Library, e não foi possível obter reprodução satisfatória. O acesso a ele foi feito a partir da reprodução de um livro[28], em preto e branco e formato reduzido. Entretanto, há duas gravuras distintas feitas a partir do desenho de Alexander.

A primeira gravura foi gravada por Medland e feita em ilustração aos relatos de Sir John Barrow, uma espécie de tesoureiro da missão de Lord Macartney. De sua passagem pelo Rio, Barrow destaca aspectos variados, como o comportamento das mulheres, os jardins, a grande quantidade de insetos e mosquitos e o eficiente sistema de distribuição de águas, fundamental para a atividade portuária. A esse tópico dedica pouco mais de três páginas escritas, e a única ilustração sobre o Brasil a compor essa publicação é essa do aqueduto. Seu relato mostra a impressão de que se tratava de obra de vulto, deixando o viajante impressionado.

O reservatório é alimentado por meio de um aqueduto [...]. Essa parte desse grande trabalho que atravessa o vale e se comunica diretamente com o reservatório *parece ser tão desnecessária quanto deve ter sido cara*; é sustentada em uma fila dupla de elevados arcos, compondo-se de mais de quarenta em cada fileira, e *é um ornamento nada modesto para a cidade*, como será facilmente percebido pelo exame apensado. Uma série de canos colocados ao longo ou abaixo da superfície teria inquestionavelmente respondido à proposta de conduzir a água igualmente bem, mas, como Sir George Stauton observou justamente, exibição e magnificência, assim como utilidade, são às vezes os objetivos do trabalho público.[29]

Outros relatos de viajantes ingleses que estiveram no Rio em uma mesma expedição trazem comentários sobre o Aqueduto da Carioca. Os viajantes são George Staunton, secretário da missão inglesa em questão, e Aeneas Anderson, oficial da marinha britânica. No início do capítulo sobre a Cidade de São Sebastião, George Staunton relata o

trajeto da África ao porto do Rio de Janeiro, detalhando questões climáticas, marítimas e distâncias em termos longitudinais e latitudinais. Desse modo, não há maiores comentários sobre a Cidade de São Sebastião. Entretanto, entre seus poucos comentários há o elogio da estrutura do porto da cidade e a menção ao aqueduto, considerado novamente superior à necessidade da cidade. Staunton se surpreende com o conhecimento que os portugueses possuíam das técnicas construtivas dos romanos:

Tal aqueduto passa por vales em fileira dupla de arcos, uma acima da outra: é uma estrutura de *grande ornamento para a cidade*, embora, talvez, a água pudesse ser conduzida com a mesma eficácia por canos. Esse aqueduto não supõe ignorância dos portugueses a respeito da lei hidrostática segundo a qual a água sempre atinge seu nível; *as estruturas do mesmo tipo nos entornos de Roma não fazem nada além disso, justificando essa suspeita no que concerne aos antigos romanos*. Por fim, os objetos dos trabalhos públicos servem de exibição e magnificência, bem como utilidade.[30]

Para completar as impressões dos viajantes ingleses vindos com a missão de Lord Macartney, o relato de Aeneas Anderson. A publicação que leva seu nome possui estrutura bastante similar às de Sir John Barrow e de George Stouton; bastante extensa, falando de diversos portos pelos quais a esquadra passou a caminho da China e um breve capítulo (de aproximadamente oito páginas) sobre o Rio. Novamente, o aqueduto é mencionado por seu tamanho e pela eficiência do sistema de distribuição de águas:

A noroeste da cidade há um aqueduto estupendo que é um objeto de incomum curiosidade. Tem a forma de uma ponte, tem 80 arcos e, ao menos em algumas partes, tem 150 pés de altura, podendo ser visto de diferentes pontos de vista, o que causa um efeito peculiar, chegando aos poucos acima das maiores construções da cidade. Essa imensa cadeia de arcos estende-se ao longo de um vale e une os montes que o formam. A finalidade com que se fez tal construção é clara, já que ela leva a água de fontes perpétuas, à distância de cinco milhas, para a cidade, onde, por meio de canos plúmbeos, é conduzida a um grande e elegante reservatório na praia, em frente ao palácio do Vice-rei.[31]

Voltando às gravuras feitas a partir do desenho de William Alexander, veremos agora a segunda, esta gravada por George Cooke.

Em comparação ao exemplar realizado por Medland, vemos diferenças consideráveis, especialmente no que concerne ao posicionamento dos arcos em relação ao espectador. O gravado de Cooke, por suas definições decorrentes pela técnica empregada

de metal com buril, nos dá uma cena mais "preenchida", o que confere caráter um pouco mais urbano que o anterior, em que o descampado acentuado pelas cores claras com pouca variação de tons parece mais bucólico. A forma como Cooke organizou a perspectiva da fileira de arcos nos coloca mais próximos da cena, mais dentro dela. Medland, por outro lado, nos deixa um pouco destacados, posto que cria três planos distintos: a elevação rochosa em que se encontram os frades, o aqueduto e o morro onde há o convento e o horizonte por trás dos arcos, com as montanhas embaçadas pela atmosfera. Embora possa parecer mais delicado, com isso Medland confere maior destaque ao aqueduto, especialmente com sua contraposição ao descampado cortado pelos caminhos.

Um dado curioso é que no desenho original de Alexander há pessoas no primeiro plano, funcionando quase como observadores da cena que se descortinava. Cooke mantém um escravo apenas (e diferente dos do desenho original) nesse lugar, enquanto a gravura de Medland substitui os escravos por dois frades franciscanos. Da mesma forma, o original traz no canto esquerdo uma árvores de galhos retorcidos e pouca folhagem e apenas parte de folhas de uma palmeira que parece ter ficado fora do enquadramento. As duas interpretações para impressão fazem questão de colocar palmeiras detalhadas, símbolos das terras tropicais. Talvez a versão de Alexander fosse menos tropical do que aquilo que os leitores dos livros de viagem esperariam. Alexander dá menos destaque ao aqueduto, que aparece menor do que a cadeia de montanhas. Os dois gravuristas se entendem sob esse aspecto: Medland esmaece o relevo grandioso por trás da construção, e Cooke o valoriza pelo enquadramento perspectivo. É certo que há diversas semelhanças: as árvores, o Convento de Santa Teresa, os escravos carregando uma liteira, uma carroça, um grupo de construções residenciais. Execuções diferentes para os mesmos temas. Reinterpretações com o propósito de melhor ilustrar relatos e convencer sobre pontos de vista diversos.

Considerações finais

Parece que a herança romana inclui a imagem dos aquedutos como caminhos distribuidores dessa vida citadina e como sinal da própria civilização, noção que embasa nossa própria ideia contemporânea de civilidade e perdura até os dias atuais. Os adjetivos dispensados aos Arcos pelos viajantes aqui mencionados, bem como a descrição de suas funções, muito se assemelham aos próprios escritos de Vitruvius. Quando se referem a questões de utilidade e magnificência dessa construção, estabelecem conexões diretas com o texto clássico e reproduzem termos utilizados no próprio tratado. Vale lembrar que a

obra completa vitruviana traduzida para o inglês havia sido recém-lançada em 1791,[32] estando não apenas em voga, como muitas vezes presente nas próprias frotas de navios. Isso pode ser relacionado ao interesse maior pelo Aqueduto da Carioca por parte dos viajantes ingleses que passaram pelo Rio de Janeiro na primeira metade do século XI

---

[1] CHIAVARI, Maria Pace. Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade. In: MARTINS, Carlos. *A Paisagem Carioca*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 2000, p. 56-75.

[2] OLWIG, Kenneth. Choros, Chora and the question of landscape. In: DANIELS, Stephen; DELYSER, Dydia; ENTRIKIN, J. Nicholas; RICHARDSON, Douglas.*Envisioning landscapes, making worlds: Geography and the Humanities*. Londres: Routledge, 2011.

[3] COSGROVE, Denis. Ptolomy and Vitruvius: spatial representation in the Sixteenth- Century texts and commentaries. In: PONTE, Alessandra; PICON, Antoine (Org.). *Architecture and the Sciences: exchanging metaphors*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2003, p. 21.

[4] LIRA, Lenice da Silva. *Les raisons du paysage – de la Chine antique aux environments de syntèse*. Paris: Éditions Hazan, 1996. Resenha de BERQUE, Augustin. Le raison du paysage. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.6, 1999.

[5] Ibidem.

[6] OLWIG, Kenneth. Choros, Chora and the question of landscape. In: DANIELS, Stephen; DELYSER, Dydia; ENTRIKIN, J. Nicholas; RICHARDSON, Douglas.*Envisioning landscapes, making worlds: Geography and the Humanities*. London: Routledge, 2011.

[7] Ibidem.

[8] PTOLOMEU, apud Olwig, op. cit.

[9] Ibidem.

[10] LOUKAKI, Argyro. *Living Ruins, Value Conflicts*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2008, p. 52.

[11] SANTOS, Cecilia Rodrigues; ZEIN, Ruth Verde. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade (1). Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997. Acessado em 20.10.2012.

[12] LOUKAKI, op. cit., p. 55.

[13] SANTOS; ZEIN, op. cit.

[14] SPIX, J. B., MARTIUS, C. *Viagem pelo Brasil, 1817-1820*. São Paulo: Edusp, Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

[15] ALMEIDA, A. C. L. de. O aqueduto da Carioca: paisagem de urbanidade. In: TERRA, Carlos, ANDRADE, Rubens de (Org.) *Coleção Paisagens Culturais: interfaces entre tempo e espaço na construção da paisagem sul-americana*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, 2008, v. 2, p. 249-255.

[16] GRANT, Michael. *The History of Rome*. London: Faber and Faber, 1993 (1978), p. 138.

[17] DZIURA. Giselle Luzia. Três tratadistas da arquitetura e a ênfase no uso do espaço. *Da Vinci*, Curitiba, v.3, n.1, p. 19-36, 2006, p. 21

[18] *Os Dez Livros* são organizados e distribuídos nos seguintes temas:

- Livro Primeiro: discute o conceito de arquitetura e as condições mínimas para o assentamento das cidades e suas defesas (muralhas e fossos).

- Livro Segundo: estuda a origem da arquitetura, materiais de construção.

- Livro Terceiro: analisa a construção dos templos e sua adequação às ordens arquitetônicas.

- Livro Quarto: continua as análises do livro anterior, tratando da origem e sistematização das ordens, das proporções entre as partes, e em relação ao todo.

- Livro Quinto: trata de outras construções públicas: praças, basílicas, tesouros, prisões, assembleias municipais, teatros, termas, ginásios, portos e obras subaquáticas.

- Livro Sexto: verifica as edificações privadas, urbanas e rurais, para residências dos cidadãos.

- Livro Sétimo: estuda os acabamentos, a pintura e a decoração das edificações.

- Livro Oitavo: discursa sobre a hidráulica.

- Livro Nono: verifica a construção de gráficos do movimento solar para efeito de conforto ambiental.

- Livro Décimo: estuda a mecânica.

[19] VITRUVIUS. *Ten books on architecture*. The project Gutemberg E-Book, 2006. Livro Oitavo, p. 225.

[20] MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 227.

[21] MUMFORD, op. cit., p. 246.

[22] OUSELEY, William Gore. *Views of South America: from original drawings made in Brazil, The River Plate, The Parana*. With Notes. London: Thomas McLean, 1852, p. v.

[23] COELHO, Teixeira (Org.). *Romantismo, a arte do entusiasmo* – Catálogo de Exposição. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, 2010, p. 46.

[24] OUSELEY, op. cit., p. 34.

[25] OUSELEY, op. cit., p. 17.

[26] A Capela de São Gonçalo do Rio Vermelho, construída entre 1636 e 1695, foi provavelmente a primeira igreja dedicada ao santo no Brasil. Em 1724, o templo foi doado ao Mosteiro de São Bento. No final do século 18, a imagem de São Gonçalo foi transferida para a Igreja do Bonfim, e a festa de São Gonçalo foi adaptada para o novo local.

[27] OUSELEY, op. cit., p. 18.

[28] MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes.(o olhar britânico 1800-1850)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

[29] BARROW, op. cit., p. 80 (grifo meu).

[30] STAUTON, George Leonard. *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*. London: Printed by W. Bulmer and Co. for G. Nicol, Bookseller to His Majesty, Pall-Mall. V. 1 (trecho do capítulo V – Passage of the Line. Course across the Atlantic. Harbour, City, and Country of Rio de Janeiro, p. 151 e 190) 30 de novembro a 17 de dezembro de 1792. Biblioteca do Itamaraty.

[31] ANDERSON, Aeneas. *A Narrative of the British Embassy to China*. Dublin: Printed for William Porter, 1795, p. 22.

[32] VITRUVIUS, Pollio. The Architecture of M. Vitruvius Pollio. Trans. W. Newton. 2nd ed. London, 1791. Meus agradecimentos às colocações feitas pelo Professor Hugo Arciniega, da Universidade Autônoma do México, no Seminário Unfolding Art History in Latin America em Buenos Aires, em novembro de 2012.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, A. C. L. de. O aqueduto da Carioca: paisagem de urbanidade. In: TERRA, Carlos, ANDRADE, Rubens de (Org.) *Coleção Paisagens Culturais: interfaces entre tempo e espaço na construção da paisagem sul-americana*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, v. 2. p. 249-255. 2008.

ANDERSON, Aeneas. *A Narrative of the British Embassy to China*. Dublin: Printed for William Porter, 1795.

BARROW, John. *A Voyage To Conchinchina, In The Years 1792 And 1793*. London: Printed for T. Cadell and W. Davies in the Strand, 1806. Chapter IV, 26 x 20cm.

CHIAVARI, Maria Pace*. Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade*. In: MARTINS, Carlos. A Paisagem Carioca. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, p. 56-75. 2000.

COELHO, Teixeira (Org.). *Romantismo, a arte do entusiasmo* – Catálogo de Exposição. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, 2010.

COSGROVE, Denis. Ptolomy and Vitruvius: spatial representation in the Sixteenth- Century texts and commentaries. In: PONTE, Alessandra; PICON, Antoine (Org.).*Architecture and the Sciences: exchanging metaphors*. Princeton: Princeton Architectural Press. 2003.

DZIURA. Giselle Luzia*.* Três tratadistas da arquitetura e a ênfase no uso do espaço. *Da Vinci*, Curitiba, v.3, n.1, p. 19-36. 2006.

GRANT, Michael. *The History of Rome*. London: Faber and Faber, 1993 (1978).

LIRA, Lenice da Silva. *Les raisons du paysage – de la Chine antique aux environments de syntèse*. Paris: Éditions Hazan, 1996. Resenha de BERQUE, Augustin. Le raison du paysage. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.6. 1999.

LOUKAKI, Argyro. *Living Ruins, Value Conflicts*. Hampshire: Ashgate Publishing. 2008.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes (o olhar britânico 1800-1850).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

OLWIG, Kenneth. *Choros, Chora and the question of landscape*. In: DANIELS, Stephen; DELYSER, Dydia; ENTRIKIN, J. Nicholas; RICHARDSON, Douglas.*Envisioning landscapes, making worlds: Geography and the Humanities.* London: Routledge. 2011.

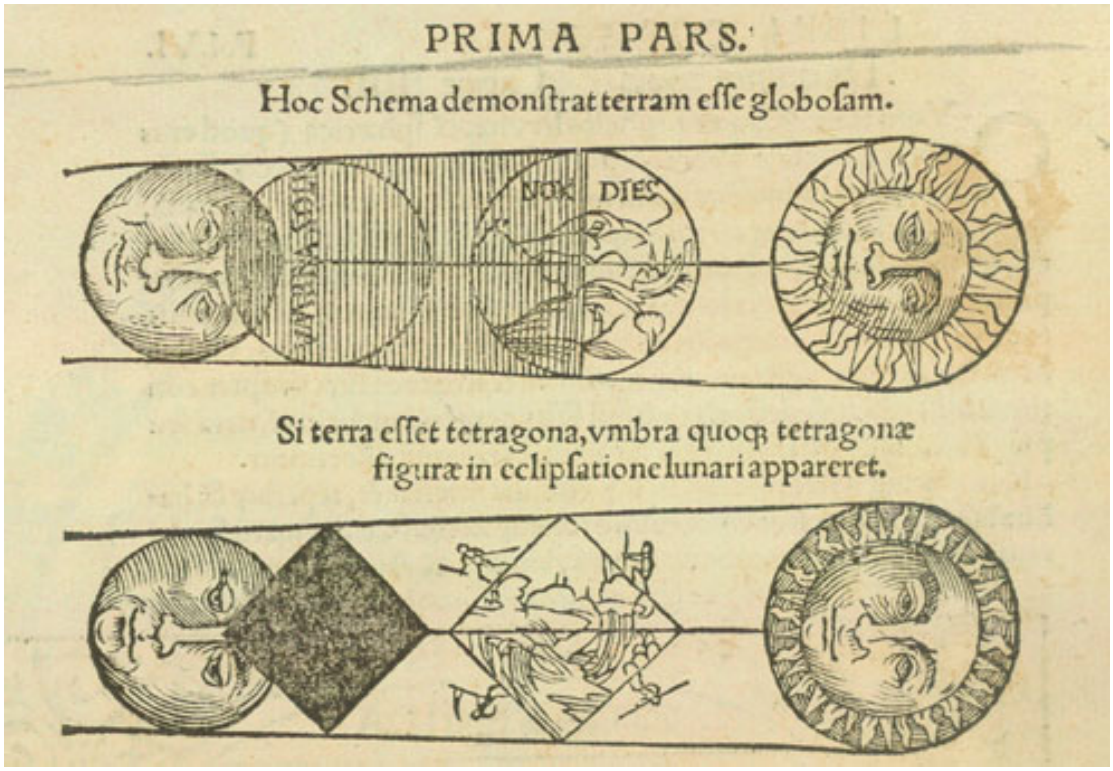
OUSELEY, William Gore. *Views of South America: from original drawings made in Brazil, The River Plate, The Parana*. With Notes. London: Thomas McLean, 1852.

SANTOS, Cecilia Rodrigues & ZEIN, Ruth Verde. *Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade* (1) In: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997 Acesso em 20.10.2012.

SPIX, J. B., MARTIUS, C. *Viagem pelo Brasil, 1817-1820*. São Paulo: Edusp, Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

STAUTON, George Leonard. *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*. London: Printed by W. Bulmer and Co. for G. Nicol, Bookseller to His Majesty, Pall-Mall. V.1 (trecho do capítulo V – Passage of the Line. Course across the Atlantic. Harbour, City, and Country of Rio de Janeiro.

VITRUVIUS*. Ten books on architecture*. The project Gutemberg E-Book, 2006.



Apianus Petrus. Cosmographicus Liber. Vaeneunt Antuerpiae excusum Antuerpiae, 1529, P. 12 Fonte: Biblioteca Nacional de España. Disponível em http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/3212849 Acesso em 03.11.2012



Georg Heinrich von Löwenstern, Os Arcos da Carioca; aquarela 37 x 52,5cm, Coleção Geyer/Museu Imperial de Petrópolis, 1828



Leandro Joaquim. Boqueirão e Arcos da Lapa. Óleo sobre tela, final do século XVIII, 96,1 x 126cm Museu Histórico Nacional



William Gore Ouseley, Views of South America: from original drawings made in Brazil, The River Plate, The Parana. With Notes – Gravado por Jonathan Needham, edição de Thomas McLean, Londres, 1852 Biblioteca Nacional



William Gore Ouseley. Ruined Chapel of San Gonsalvo, Rio Vermelho Bahia, 1852 Litografia, col.: 56,6 x 35,7cm Biblioteca Nacional[1]



William Alexander. Arcos da Carioco or Grand Aqueduct in Rio de Janeiro,1806, 26 x 20cm [gravador Thomas Medland] Biblioteca Nacional de Portugal[2]

[1] OUSELEY, op. cit.

[2] BARROW, John. *A Voyage To Conchinchina, In The Years 1792 And 1793*. London: Printed for T. Cadell and W. Davies in the Strand, 1806. Chapter IV, 26 x 20cm.