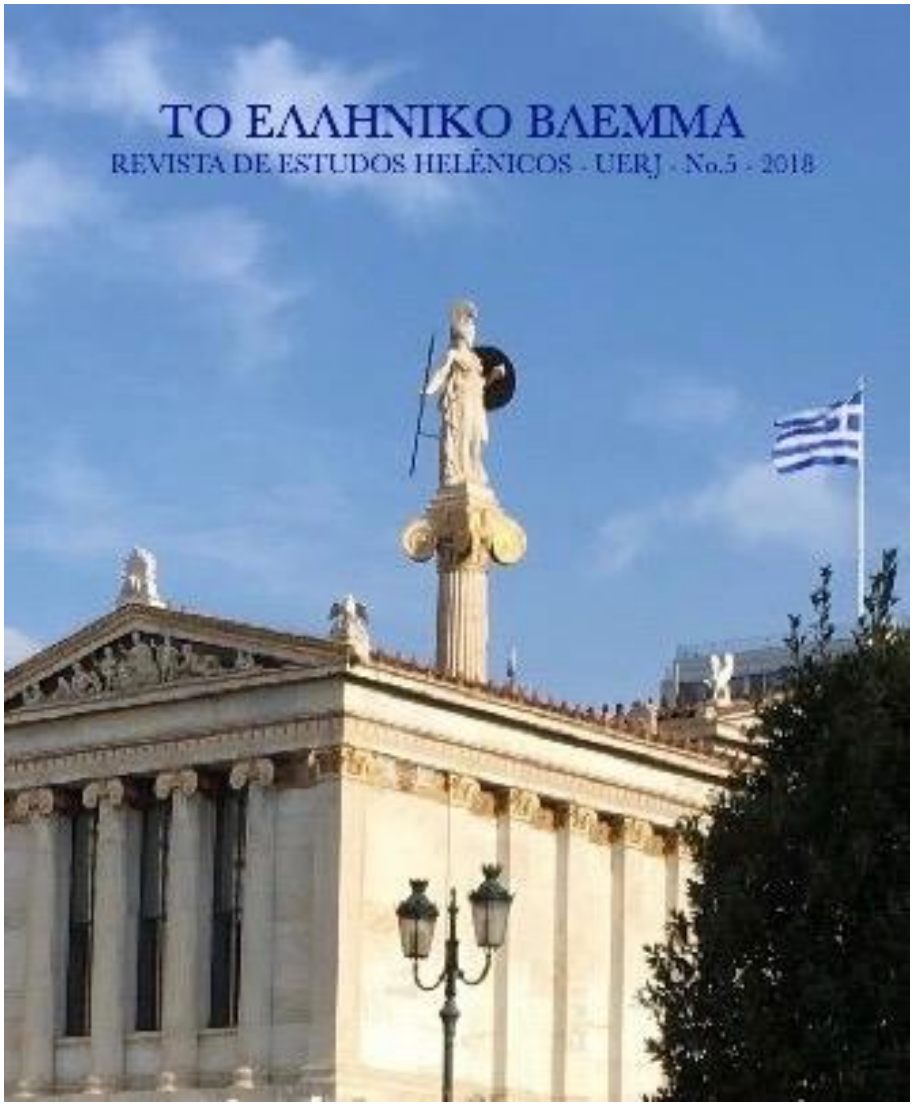

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ
REVISTA DE ESTUDOS HELÊNICOS - UERJ - No.5 - 2018

Apuntamentos sobre paisaje, un acueducto y viajeros en Rio de Janeiro en la primera mitad del siglo XIX

Carla Hermann

Abstract

In the end of the 18th century and in the first decades of the 19th a considerable amount of drawings and engravings was made of the only aqueduct of the city of Rio de Janeiro at that period, the called Aqueduct of Carioca, nowadays known as Arcos da Lapa. Usually the British travelers who visited the city made these representations. They perceived this construction as a symbol of civilization, with its architectonical forms related to the classics ruins so present in the modern times.

Key-words: Nineteenth century, British travelling artists, ruins, Rio de Janeiro.

Resumo

No final do século 18 e nas primeiras décadas do século 19, uma quantidade considerável de desenhos e gravuras foi feita a partir do único aqueduto da cidade do Rio de Janeiro naquel período, o chamado Aqueduto da Carioca, hoje em dia conhecido como Arcos da Lapa. Usualmente, os viajantes britanicos que visitavam a cidade fizeram essas representações. Eles reconheceram essa construção como um símbolo de civilizaçào, com suas formas arquitetônicas realcionada às ruínas clássicas então presentes nos tempos modernos.

Al observar los grabados de Rio de Janeiro realizados por los viajeros que por allí pasaron durante el siglo XIX, encontramos un gran número de registros sobre algunos espacios específicos de la ciudad. A saber: el Largo do Paço, hoy conocido como Praça Quinze, el *Acueducto de la Carioca* (actualmente llamado *Arcos da Lapa*), la propia bahía de Guanabara y los cerros Pão de Açúcar y Corcovado (Chiavari 2000, p. 56). De estos parámetros iconográficos nos llama la atención la cantidad de representaciones de acueductos, especialmente durante la primera mitad del siglo XIX. Así, vamos a realizar un recorrido por algunos grabados y dibujos realizados sobre los *Arcos da Lapa*, la obra arquitectónica más

imponente existente en tierras cariocas durante el siglo XIX, en el momento en el que los viajeros pasaron por la ciudad. Esta sería la construcción más nítidamente percibida como signo de civilización, de forma francamente clásica y que, eventualmente, ocuparía el lugar de la ruina clásica en las composiciones artísticas.

La recurrente elección del *Acueducto de la Carioca* como tema de los registros de los extranjeros en el siglo XIX debe ser entendida en la transferencia de valores de la tradición clásica occidental a la realidad brasileña. Sin embargo, también la permanencia y la herencia de la tradición clásica en el seno de la cultura del continente europeo a través de los siglos nos dan elementos para entender esa elección y la propia conformación del paisaje moderno.

En la Europa del siglo XV la aparición del paisaje mostró una transformación de la forma de mirar el mundo por parte del hombre europeo. El orden físico de la naturaleza se tornó objeto de apreciación, y dejó de depender de la subjetividad humana para la construcción de este conocimiento. El nacimiento de esta razón paisajística está directamente ligado a la dualidad moderna entre el sujeto y el objeto, y por eso la representación de la naturaleza exterior no es apenas representativa de un proceso modernizador, sino también traducción de una mirada que busca comprender el espacio natural.

Según el geógrafo Denis Cosgrove (apud Olwig, 2011, p.44) entre 1550 y 1620, los europeos experimentaron cambios dramáticos en su capacidad de conceptualizar y representar el mundo. Esto se dio no sólo por los nuevos espacios materiales descritos por el heliocentrismo y por la acción geopolítica oceánica y continental, sino también por los espacios representacionales del entendimiento matemático y de representación técnica. La geometría aplicada a la balística y a la investigación en triangulación, el uso de la cuadrícula en la cartografía y tanto la teoría como la práctica de la perspectiva en el dibujo y en la pintura, sumados a la mecanización de la visión ocasionada por la cámara oscura y las lentes, transformaron fundamentalmente las "especialidades" europeas. La tipografía móvil y la emergente cultura del grabado fueron cruciales

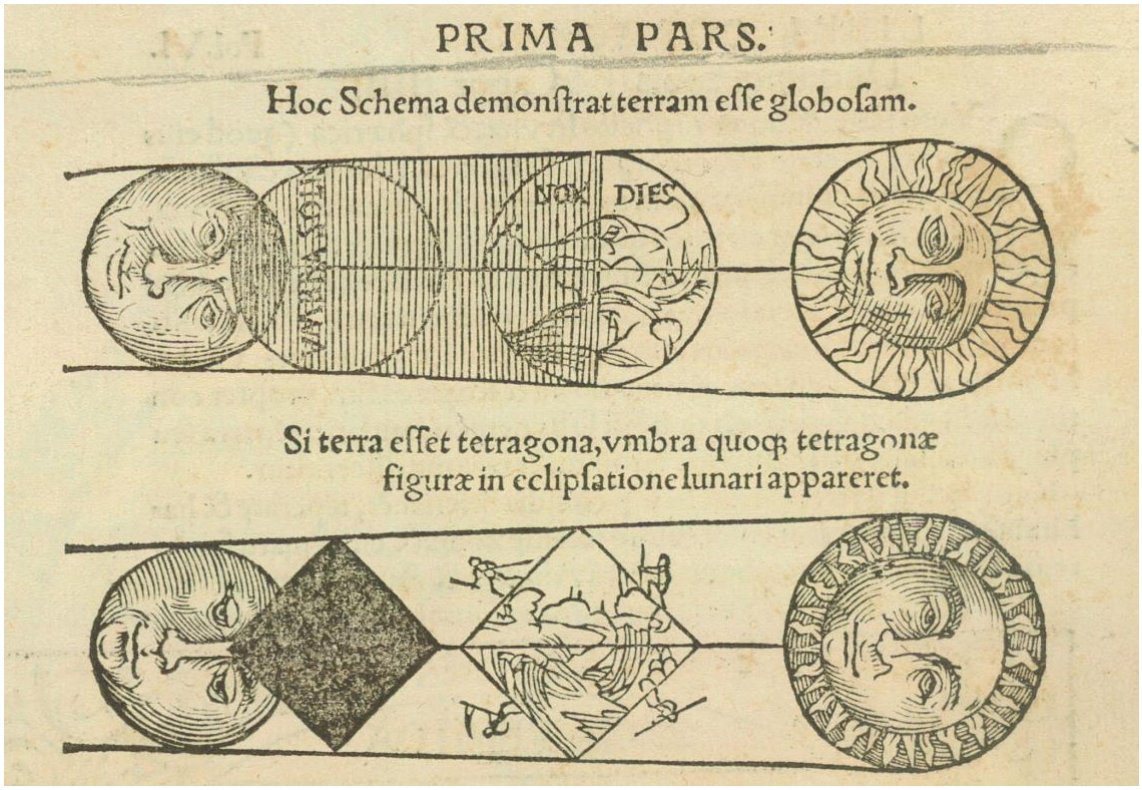
no solamente para la comunicación y por consiguiente para el impacto social de estos cambios, sino también para la realización efectiva de estas transformaciones de la especialidad. El debate entre la autoridad clásica antigua y eclesiástica por una parte, y la experiencia contemporánea del otro, se produjo a través de los textos impresos; "nuevos mundos" eran anunciados y representados por la prensa y por los grabados, y la consistencia de los cálculos e ilustraciones científicas estaba asegurada por una comunidad científica y erudita geográficamente dispersa. Prácticas científicas recién reavivadas, como la geografía y la arquitectura - que tenían en común el interés de conceptualizar y representar el espacio material y entender la manera en la que los humanos transforman el mundo físico - se vieron profundamente afectadas por estos procesos. Dos textos redescubiertos en el Renacimiento fueron fundamentales. La geografía se transformó teórica y prácticamente debido al resurgimiento en occidente del texto de Claudio Ptolomeu, *La Geografía*, del siglo II d.C., y a su vez *Diez libros de arquitectura*, de Vitruvius Pollio, datado un siglo antes, tuvo un impacto similar en la arquitectura. Cada uno ofreció una especie de manual técnico para sus respectivas prácticas espaciales: por una parte, clasificación, registro y cartografía de lugares; por otra, ingeniería, planificación y construcción de los mismos. Cada uno localizaba su conocimiento y prácticas específicas dentro de una concepción de orden espacial más amplia, que abarcaba desde el cosmos a las localizaciones individuales. Y enfatizaban la representación gráfica de este orden espacial, problematizado en las iconografías comunes a ambos, el uso de la *sphaera mundi* y del compás. Las tensiones epistemológicas y prácticas que acompañaron a la revolución industrial de occidente, especialmente entre la retórica humanista y la *techne* mecánica, aparecen en ambos textos y los sumarios y comentarios derivados de ellos.

Subsidios clásicos para entender el paisaje: corografía y geografía

El propio origen etimológico de la palabra paisaje es ambiguo, pudiendo designar tanto los elementos del ambiente físico (gran naturaleza), como sus representaciones (imagen) El paisaje no posee solamente una dimensión material, pero también una dimensión simbólica y mediadora. Algunas investigaciones histórico-filosóficas pueden ayudarnos a entender las razones del idealismo específico del arte del paisaje. Nuevamente Denis Cosgrove (apud Olwig, 2011, p. 45) asocia el inicio del paisaje escénico a las técnicas perspectívicas de representación provenientes del descubrimiento renacentista de la cartografía y de la corografía de las formulaciones hechas por Ptolomeu, para quien la corografía estaba ligada al arte pictórico, y este aspecto visual fue enfatizado por la reinterpretación renacentista, debido a la influencia neoplatónica. El origen etimológico de la palabra corografía, derivada de *choros* o *chora*, proviene del griego y significa literalmente "espacio definido, *un pedazo de suelo*, lugar", mientras que *graphia* es definida por Ptolomeu como "*mimesis dia-graphis*", significando imitación/ representación a través de la forma gráfica. En el proceso de traducción al latín sería entendido como "*imitatio picturae*". El propio Ptolomeu parece haber sido influenciado por Platón, y el papel de la representación en la filosofía platónica sugiere que la *graphia* permitiría la visualización de las ideas arquetípicas de la cosmología platónica. Por tanto, implicaba algo más que la mera semejanza gráfica. De esa forma, la cosmografía ptolemaica creó una imagen del mundo que era antes de nada una representación del cuadro espacial ideal platónico, en el que el mundo se inscribía y, especialmente a través de la perspectiva linear, creaba la ilusión del espacio vivido cotidianamente.

Kenneth Olwig, otro geógrafo inscrito en una perspectiva cultural que trata de pensar el paisaje y sus representaciones, afirma que Ptolomeu era consciente de la habilidad del espacio cartografiado para crear un todo ilusorio, como un rostro, una cara. Olwig (2011, p. 48) localiza una cita del sabio griego que recoge como "el propósito de la corografía es la descripción de partes individuales, como si fuese dibujar una oreja o un ojo, pero el propósito de la geografía es tener una visión del todo, como por ejemplo, como se dibuja una cabeza entera" y

relaciona esa noción de *todo* representado por la cabeza con una famosa xilografía del siglo XVI. Una ilustración sobre la *Cosmografía* de Ptolomeu, impresa en el libro *Cosmographicus Liber* en 1533, representa la imagen del globo terrestre como un rostro (Figura 1). Al representar la Tierra como un rostro, los cosmógrafos renacentistas dieron al paisaje una máscara, una personalidad capaz de ser capturada por los pintores, tal como un retrato del espacio.



[Figura 1]

Apianus Petrus. *Cosmographicus Liber*. Vaeneunt Antuerpiae excusum Antuerpiae, 1529, P. 12 Fuente: Biblioteca Nacional de España. Disponible en http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/3212849 Acceso 03.11.2012

El paisaje, siendo fundamentalmente la representación de un espacio ideal dentro del cual se le da al mundo un rostro y una personalidad pintoresca y subjetiva, subsidia la consolidación de la noción moderna que se desarrollaría a lo largo de los siglos siguientes.

Esto es de suma importancia para nosotros, que deseamos comprender la insistencia de algunos artistas viajeros que pasaron por Rio en el siglo XIX que destacaron el *Acueducto* existente en la ciudad en sus paisajes urbanos. Vimos que la noción del paisaje como representación de un espacio idealizado al que se atribuye una personalidad posee también una raíz clásica. Veamos ahora como la búsqueda de lo pintoresco (o aspectos singulares capaces de definir la "personalidad" de un paisaje dado) y la identificación del *Acueducto de la Carioca* como capaz de recomponer la memoria del pasado influyeron en esta elección. Esto ocurre tanto por la identificación de la forma de los arcos como monumento de identidad clásica como por la utilización de los mismos como sustitutos de ruinas.

El *Acueducto* y la sombra de la ruina

Durante el Renacimiento, fragmentos y escombros de monumentos, de edificaciones, túmulos y esculturas de la Antigüedad clásica se tornaron las principales referencias culturales de los artistas, pasando a ser estudiados, interpretados, clasificados, y cada vez más valorados. A pesar de que el interés por las ruinas se remonta al siglo XIV con Petrarca, fue a partir de mediados del siglo XVIII, con las excavaciones de Pompeya y Herculano y la sistematización de la arqueología como ciencia, cuando Europa Occidental conoció la *ruinamanía* (Loukaki, 2008, p. 52). Hasta ese momento, la ruina podría ser entendida como clásica o grecorromana, y era valorada no por su estado de decadencia, sino por remitir a una forma íntegra idealizada, por testimoniar el poder y el esplendor de una civilización otrora apoteósica y ahora desaparecida, afirmando la imprevisibilidad del destino y las consecuencias irreversibles del paso del tiempo. La imagen de las ruinas arquitectónicas atraviesa el pensamiento del siglo XVIII y expresa la magnitud de la pérdida y de la fe en los fragmentos que restaron. Son para el crítico Jean Starobinski (1994, p. 202) el diagnóstico de la propia modernidad: “La melancolía de las ruinas reside

en el hecho de que se han convertido en un monumento del sentido perdido. Meditar entre ruinas significa sentir que la existencia deja de pertenecer a nosotros y se encuentra con el olvido eterno". Las huellas adquieren el sentido de la vida y de la muerte, señales de la tragedia de la naturaleza durante el curso de la historia, rescatados por la ciencia.
Así, la ruina desempeña, a decir verdad, el papel de un monumento. Los monumentos arquitectónicos son el pasado que todavía se puede experimentar, los vínculos sociales y los símbolos de los hechos históricos y del tiempo. En latín *monumentum* proviene de *monere*, que significa recordar, y era inicialmente un signo de la memoria, parte de las cuestiones simbólicas de una sociedad. Su naturaleza era simbólica y colectiva, relacionada con la transmisión de las ideas religiosas y con la perpetuación del mito. De esta forma, la relación entre la arquitectura clásica y lo divino es un tema que impregna mucho de lo que vendría después. La forma del *Acueducto de la Carioca* desempeñaría una función tanto de monumento clásico como de sustituto de la ruina, ya que el siglo XIX trajo cambios en la percepción de la monumentalidad. Los monumentos, desde siempre actos conscientes de representación del poder, pasaron a ser vistos cada vez más como un modo de incentivar determinados agentes sociales, políticos o económicos. La actitud nada auto-reflexiva sobre los monumentos y la realidad social se convirtió en un abordaje recurrente en el historicismo, que fue el principio organizador durante el siglo XX.

Las ruinas podrían estar entre el sublime o el pintoresco. En paisajes que no tienen lugares salvajes o agrestes, ellas sustituyen aspectos naturales para construir el sublime. Por veces, funcionan como centro de atención en la imagen, como un detalle que llama la curiosidad del observador. En Gran Bretaña, el concepto de pintoresco encontró su expresión más influyente en los escritos de William Gilpin, cuyas *Observations on the river Wye* fue publicado en 1782. Él describe la Abadía de Tintern, una construcción del siglo XII que más adelante sería inmortalizada en obras de Turner, como "[…] una pieza muy encantadora de ruina. La naturaleza se la ha hecho suya. El tiempo borró todos los trazos de la regla […] Los adornos figurativos de la ventana del este se

han ido; aquellos de la ventana del oeste permanecen. La mayoría de las otras ventanas, con sus principales adornos, permanecen. A estos fueron adicionados los *adornos del tiempo*" (Gilpin, 1782, p.33). La idea de que la naturaleza cubría las ruinas para retomar lo que era suyo se tornó un *topos* en el XVIII, y la relación dicotómica entre fragmentos y naturaleza se tornó indispensable.

Consolidadas, conservadas, a veces transportadas a las salas de los museos, alejadas de su lugar de origen, las ruinas tendrán un gran impacto sobre la arquitectura de la época, bien en los nuevos proyectos, bien en los proyectos de restauración, ambos con la misma noción de historia, con la investigación y revalorización del pasado.

Tomemos, por ejemplo, esta acuarela de Löwersten (Figura 2). Algunas partes de la composición sufrieron tantas modificaciones formales que casi se aproximan a la abstracción. El cielo y la colina al final del *Acueducto* se confunden debido a la falta de naturalidad de los colores. Lo mismo ocurre con los dos delgados árboles de la parte superior izquierda del dibujo, realizados a base de trazos ligeros que transmiten la idea representada sin la preocupación por el detalle. Por otro lado, el *Acueducto* en si aparece razonablemente detallado y fiel a su forma real, incluso mostrando algunas arcos de la parte inferior cerrados y transformados en residencias. Los detalles más interesantes son fruto de la imaginación del artista, un ciudadano danés que visitó Brasil entre 1827 y 1829 por orden de la corona de aquel país encargado de cerrar un tratado comercial.

[Figura 2]

Georg Heinrich von Löwenstern. *Los Arcos de la Carioca*. Acuarela 37 x 52,5 cm . Colección Geyer/ Museo Imperial de Petrópolis. 1828.

En una clara asociación del *Acueducto* con las ruinas románticas, el artista cría ruinas artificiales, y coloca partes de cantería en dos lugares distintos de la composición como si fuesen destrozos de construcciones. A la izquierda y en la parte inferior, fragmentos de piedra, entre ellos uno con volutas que se asemeja a una mezcla de un capitel y de un pequeño frontón. En el medio de la composición hay un fragmento de columna y algo que recuerda a un fuste y un capitel de formas rectangulares. La fragmentación podría inspirar nuevas formas de hacer arte y ruinas artificiales se hicieron como un símbolo de la sensibilidad moderna. El poeta alemán Friedrich Schlegel (1968, p. 134) compara la obra romántica del arte con el fragmento: "Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras de los modernos son fragmentos en el momento de su origen". "Nuevas" ruinas ayudan a

fabricar nuevas historias (la idea de "fragmentos en el momento de su origen"), y al igual que el estilo romántico, viven en un devenir perpetuo. Es posible que en la percepción de Von Löwerstern y otros extranjeros, Brasil necesitaba de historia para ser contada. En la ausencia de hitos del pasado reconocibles como importantes por los europeos, tomaran el acueducto como construcción simbólica notable, y pusieron a sus pies falsas ruinas.

Acueducto como metáfora de civilidad

En *Viagem pelo Brasil 1817-1820* (1981, p. 34), relato del viaje científico por Brasil de Johann Baptist von Spix e Carl Friedrish Philipp von Martius, se considera el *Acueducto* como "el más bello y útil monumento de arquitectura" existente en Rio de Janeiro. Hoy en día, el tramo de los Arcos, la parte más visible, es prácticamente todo lo que se conserva del *Acueducto*, que, con una extensión de más o menos 8 km, transportaba el agua del río Carioca desde la ladera del Corcovado, hasta las puertas del convento de San Antonio. Incrustada entre el mar y la montaña, ocupando una región formada por algunas pequeñas colinas y abundantes lagunas, pantanos y manglares, la ciudad colonial creció luchando con las áreas inundadas. Y, paralelamente, fue preciso construir un sistema de abastecimiento de agua potable. Después de muchos años de obras, interrumpidas y reanudadas, en las que trabajaron indios y varias generaciones de esclavos africanos, finalmente en 1723 las aguas del río Carioca comenzaron a fluir en la fuente construida a los pies del Convento de San Antonio, en el actual Largo da Carioca. En 1750, durante el gobierno de Gomes Freire de Andrade se finalizaron los Arcos de piedra y cal que hoy llamamos *Arcos da Lapa*. Con el crecimiento de la ciudad a lo largo del siglo XIX, otros ríos fueron canalizados y, paulatinamente, el sistema del Carioca pasa a no tener importancia. A finales del siglo, el viejo *Acueducto*, obsoleto, deja de funcionar y es transformado en 1896 en viaducto para el tranvía de Santa Teresa.

Entre las escasas imágenes de la ciudad del siglo XVIII, es muy conocida la Vista *da Lagoa do Boqueirão com os Arcos.* La pintura, atribuida a Leandro Joaquim, forma parte de la colección de pinturas ovales del Museo Histórico Nacional (Figura 3).

[Figura 3]

Leandro Joaquim. *Boqueirão e Arcos da Lapa.* Óleo sobre lienzo, finales del siglo XVIII, 96,1 x 126 cm. Museo Histórico Nacional. Rio de Janeiro.

En la imagen existe una contraposición entre el "agua pura", agua potable, limpia, aquella que no podemos ver, pero sabemos que es transportada gracias al *Acueducto*, y el agua "estancada" de la laguna. No es una laguna sombría, ya que parece haber vida, y principalmente trabajo en ella. Aparecen negros por toda la composición, y algún blanco, como el que está siendo transportado, probablemente por su esclavo, al fondo, en el centro de la imagen. El espacio de la laguna es un espacio de trabajo esclavo. Y el agua está parada, no controlada por ninguna invención humana, en oposición a las construcciones, iglesias, casas y,

principalmente, el *Acueducto*, con su forma tan regular. El agua que corre por el *Acueducto* fue "civilizada", el agua parada en la laguna aún precisa serlo.

Podemos pensar que el acueducto, en su forma romana, recordaba la herencia clásica que la Corona traía a la colonia. No sólo la figura del *Acueducto*, sino también toda la distribución de las aguas en el espacio de la ciudad, es un importante indicador del grado de organización y de civilización. Un hecho destacado de las conquistas constructivas es el abastecimiento de agua en Roma y en las grandes ciudades del Imperio. El primer acueducto romano fue construido en el siglo IV a. C. para llevar el agua de Praeneste hasta la ciudad. En el año 144 a.C. un pretor (magistrado) construyó el primer acueducto con sectores de alto nivel con arcos de una altura considerable, el llamado *Acqua Marcia*, que proveía a la ciudad de agua, recorriendo 58 kilómetros desde su origen, y que sintetizaba el interés especial de Roma por las obras públicas de utilidad e materialidad sólida (Grant, 1993, p. 138). Durante el periodo imperial un millón de metros cúbicos de agua fluía diariamente por la ciudad por once acueductos, cantidad sólo superada por la Roma moderna en la década de 1970. La tipología de sucesión de arcos, aunque no fuese la única forma existente, se convirtió en la más conocida con el discurrir del tiempo.

El único texto de la literatura romana que ha llegado hasta nuestros días es *De architectura* escrito por el romano Marco Vitruvius Pollio en el siglo I a.C. Para Vitruvius, la arquitectura consiste en orden, disposición, euritmia, simetría, decoro y distribución. Esta última se refiere a la funcionalidad, configurando los ambientes en espacios y usos. También conocido como *Dez livros sobre a architectura*, cada volumen aborda un determinado aspecto de la arquitectura. Nos interesa directamente el *Libro Octavo*[1], en el que las cuestiones sobre hidráulica y

[1] Los *Diez Libros de arquitectura* están organizados en torno a los siguientes temas:

- Libro Primero: discute el concepto de arquitectura y las condiciones mínimas para la fundación de las ciudades y sus defensas (murallas y fosos);

- Libro Segundo: estudia el origen de la arquitectura, materiales de construcción;

distribución de agua son los principales temas tratados. Partiendo de las ideas de Tales de Mileto, que consideraba el agua *Arché* de todas las cosas, o sea, la mayor fuente de vida, Vitruvius describe mecanismos de búsqueda y distribución de agua urbana, habla sobre sus cualidades y propiedades, y dedica un capítulo a los acueductos, pozos y cisternas. Su legado va más allá de la habilidad de la distribución de agua, o de difundir la importancia de estas construcciones para el éxito de las ciudades, al destacar el papel del agua como "requisito principal para la vida, para la felicidad y para el uso diario" (Vitruvius, 2006, p. 225). Pasados casi dos mil años, Lewus Mumford escribió, en *A cidade na História* (1961, p. 227): "Cuando se piensa en la antigua ciudad de Roma, inmediatamente se piensa en su imperio: Roma con sus símbolos de poder visible, sus acueductos, sus viaductos y sus vías pavimentadas, cortando sinuosamente colinas y prados, saltando sobre ríos y pantanos, moviéndose en formación ininterrumpida, como una victoriosa legión romana". Los acueductos son, de esta manera, imágenes de la expansión del poder de Roma. Y, como Mumford afirma más adelante, en las áreas periféricas de la metrópoli, "solamente una visión ocasional del planeamiento urbano, un templo, *una fuente*, un pórtico y un jardín, despertaría un eco noble del centro de la ciudad" (1961, p. 246).

- Libro Tercero: analiza la construcción de los templos y su adecuación a los órdenes arquitectónicos;

- Libro Cuarto: continua con el análisis del libro anterior, tratando del origen y sistematización de los órdenes, proporciones entre las partes y en relación con el todo;

- Libro Quinto: trata sobre las construcciones públicas: plazas, basílicas, tesoros, prisiones, asambleas municipales, teatros, institutos, puertos y obras subacuáticas;

- Libro Sexto: estudia los edificios privados, urbanas y rurales, para residencia de los ciudadanos;

- Libro Séptimo: analiza los acabados, la pintura y la decoración de los edificios;

- Libro Octavo: trata sobre la hidráulica;

- Libro Noveno: trata sobre la construcción de gráficos de movimiento solar con el fin de proporcionar comodidad ambiental;

- Libro Décimo: estudia la mecánica.

[Figura 4]

William Gore Ouseley. *Views of South America: from original drawings made in Brazil, The River Plate , The Parana. With Notes.* – Grabado por Jonathan Needham, edición de Thomas McLean, Londres, 1852. Litografía, color.: 56,6 x 35,7 cm. Colección Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.

La Figura 4 se trata de una litografía de Gore Ouseley titulada *Aqueduto e Convento de Santa Teresa* muestra el camino de la Rua de Matacavalos (actual Rua do Riachuelo) con el *Acueducto* al fondo, representado apenas por un nivel de arcos en vez de dos. Su acuarela data de 1839, siendo grabada posteriormente en Londres por Jonathan Needham. Gore Ouseley llegó a Brasil en 1833, como secretario de negocios de la delegación británica, y un año después viajó a Buenos Aires en misión diplomática. A finales de 1834 regresa a Brasil y viaja a Bahia. Algunos años después (1838) es ascendido a encargado de

negocios y pasa a ocupar la Chácara[2] das Mangueiras, en Flamengo, lo que influirá en algunas de sus vistas de la ciudad. En 1841 abandona Brasil y sólo regresará algunos años después, en una breve visita a Rio de Janeiro, con motivo de un viaje a Buenos Aires.

En su libro *Vistas da América do Sul* (...) este artista aficionado relata como durante su viaje a Brasil, ante la prescripción médica de establecerse en climas agradables, eligió las sierras próximas a Rio de Janeiro, combinando así "la búsqueda de la salud y de lo pintoresco" (Ouseley, 1852, p. v). En el grabado, lo pintoresco aparece en la escena en algunos detalles curiosos y característicos que procuran remitir a una naturaleza acogedora y generosa. Hay todavía una cierta desigualdad en la importancia otorgada a los diferentes elementos en la composición. Por una parte la perspectiva conduce al *Acueducto*, que parece ser la última construcción en la línea de horizonte. Después de él no hay nada excepto el cielo. Mientras otros artistas optaron por forzar el campo de visión colocando las colinas cercanas, Ouseley deja que el cielo toque la tierra detrás de los arcos, que aparecen como verdaderos marcos civilizadores: mas allá no hay nada.

Las casas con fachadas de estilo colonial simple aportan indicios de modernidad: ventanas de vidrio, una de ellas abierta para que la mujer blanca pueda mirar la calle y observar el ajetreo de las esclavas vendedoras de fruta. El otro elemento destacado es la vegetación, tan frondosa que llega a ocultar la colina de Santa Teresa y hace que el convento parezca asentado en una nube de tonos verdes. Una cesión a la relación romántica entre la naturaleza exuberante, dentro de la ciudad, pero a la vez salvaje, y la presencia de la cultura simbolizada por la construcción del *Acueducto*, obra del hombre (Teixeira, 2010, p. 46). El relato de Ouseley describe esta dualidad:

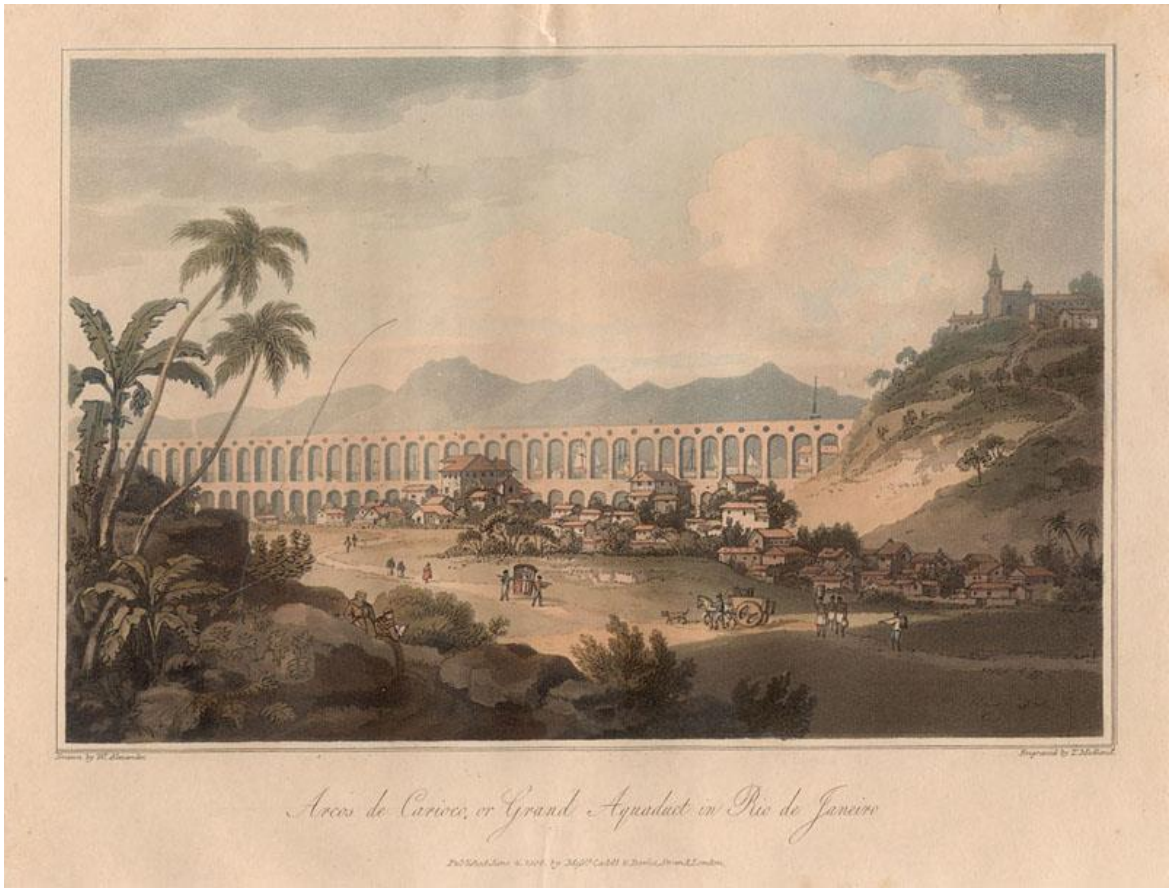
El acueducto es un objeto impresionante y bien construido, que cruza diferentes calles de Rio de Janeiro, llevando excelentes aguas desde lo alto de la montaña del Corcovado a las diferentes fuentes de la ciudad.

2 Pequeña hacienda, generalmente lugar de vivienda y cultivo y cría de animales.

El nombre de la calle desde la que fue realizada esta vista es Matacavalos, de ninguna manera un término erróneo previo a la condición actual de caminos para carruajes, pavimentada en toda su extensión. Hay algunas casas grandes y bonitas a lo largo de esta calle y sus alrededores, con jardines exuberantes que, a pesar de placenteros para los ojos, están prestes a albergar una variedad de mosquitos y hasta reptiles. (1852, p. 34)

En su búsqueda declarada de lo pintoresco, al decir que "podría fácilmente escapar a la percepción de un viajero, a no ser aquel más preocupado en explorar los rincones de un país pintoresco del que los habitantes o extranjeros residentes, que son naturalmente absorbidos en actividades más rentables", Ouseley (1852, p. 17) retrata las ruinas de la Capilla de San Gonzalo en Rio Vermelho, Salvador de Bahia. Al dedicar dos plantas y un breve capítulo al edificio en su libro, el británico aborda las cuestiones ya tratadas de la evocación de un pasado olvidado e importante. Él mismo se encarga de resaltar la importancia del edificio en ruinas, diciendo que encontró "vestigios de detalles arquitectónicos en piedra y mármoles bien cortados, demostrando el cuidado con el que el lugar fue ornamentado, y a que coste fue construido" (Ouseley, 1852, p. 18). Igual importancia se otorga al *Acueducto*, considerado impresionante y bien construido, adjetivos que no siempre eran aplicados a las construcciones encontradas en la ciudad de San Sebastián.

Ya a finales del siglo XVIII, en 1792, otro artista, William Alexander, tuvo oportunidad de conocer el paisaje carioca de primera mano, en la escala que, en su viaje a China con intención de establecer allí una embajada, realizó la fragata de la misión diplomática de Lord Macartney. En esta ocasión, Alexander dibujó el *Acueducto*, cuyo original, en grafito e acuarela, se encuentra actualmente en la British Library. A pesar de ello, existen dos grabados diferentes realizados a partir del dibujo de Alexander.



[Figura 5]

William Alexander. *Arcos da Carioca or Grand Aqueduct in Rio de Janeiro*. En: John Barrow. "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 20 cm [grabador Thomas Medland]. Biblioteca Nacional de Portugal.

El primer grabado fue realizado por Medland (Figura 5) como ilustración de los relatos de Sir John Barrow, el tesorero de la misión de Lord Macartney, quien destaca varios aspectos en su paso por Rio, como el comportamiento de las mujeres, los jardines, la gran cantidad de insectos y mosquitos o el eficiente sistema de distribución de agua, fundamental para la actividad portuaria. A este aspecto dedica poco más de tres páginas escritas y la única ilustración sobre Brasil de la publicación, donde aparece el *Acueducto*. Su relato muestra la impresión que el causó el monumento, que consideró de gran relevancia:

El depósito se abastece por medio de un acueducto [...]. La parte de este gran trabajo que atraviesa el valle y se comunica directamente con el depósito parece ser tan innecesaria como cara; está asentada sobre una doble cuerpo de altos arcos, con más de cuarenta cada uno, y es un ornamento nada modesto para la ciudad, como será fácilmente visto en el examen anexo. Una serie de caños colocados a lo largo o bajo de la superficie habrían respondido incuestionablemente al propósito de conducir el agua igualmente bien, pero, como Sir George Stauton bien observó, la ostentación y la magnificencia, así como la utilidad, son a veces los objetivos del trabajo público. (Barrow, 1806, p. 80)

Otros relatos de viajeros ingleses, todos miembros de la misma expedición, dedican comentarios al *Acueducto de la Carioca*. Estos viajeros son George Staunton, secretario de la misión en cuestión y Aeneas Anderson, oficial de la marina británica. En el inicio del capítulo sobre la Ciudad de São Sebastião, George Staunton relata el trayecto desde África hasta el puerto de Rio de Janeiro, recogiendo datos climáticos, marítimos y distancias en términos longitudinales e latitudinales, dedicando escasos comentarios a la ciudad de destino. Entre ellos elogia la estructura del puerto y menciona el *Acueducto*, considerándolo superior a las necesidades de la ciudad. Staunton se sorprende con el conocimiento de los portugueses de las técnicas constructivas romanas:

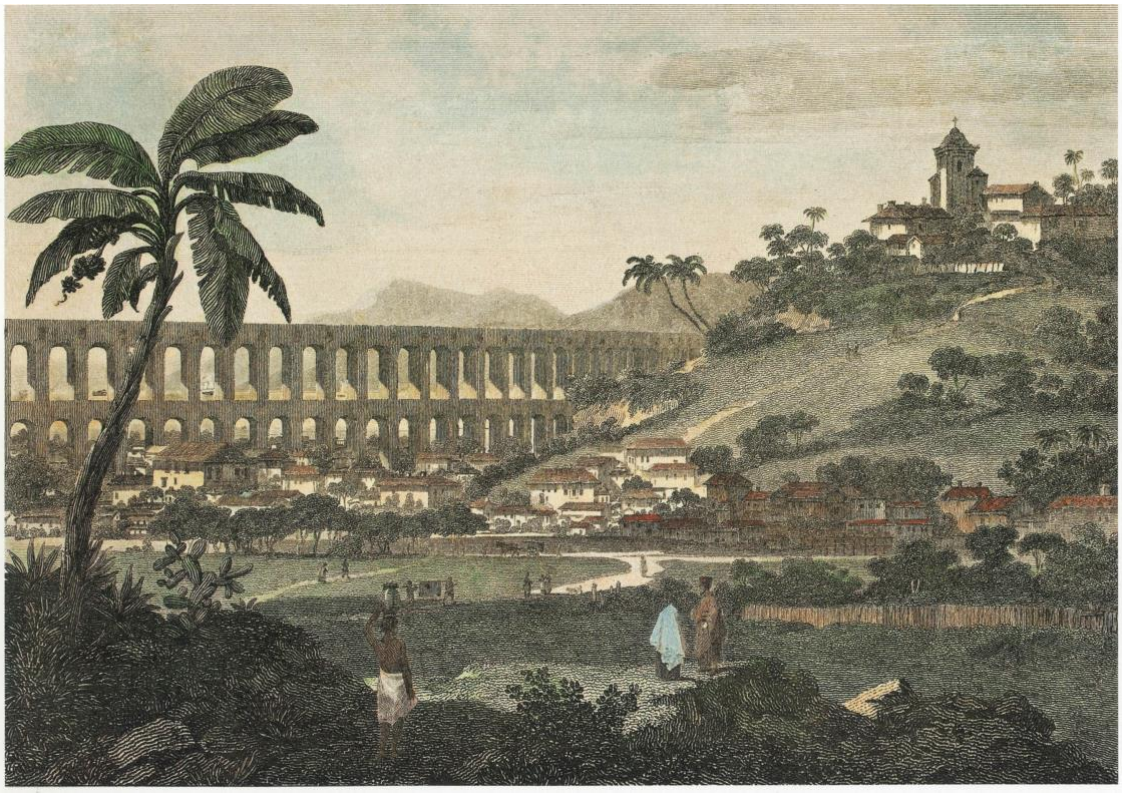
Tal acueducto pasa por valles con un doble cuerpo de arcos, uno encima de otro: es una estructura de gran ornamento para la ciudad, aunque, tal vez el agua podría ser conducida con la misma eficiencia a través de caños. Este acueducto no supone ignorancia por parte de los portugueses sobre la ley hidrostática, según la cual el agua siempre alcanza su nivel; las estructuras del mismo tipo en los alrededores de Roma no hacen nada además de eso, justificando esta sospecha en lo concerniente a los antiguos romanos. Finalmente, los trabajos

públicos sirven de exhibición y magnificencia así como de utilidad. (Stauton, s.d., vol. 1)

Para completar las impresiones de la misión de Lord Macartney, veamos el relato de Aeneas Anderson. La publicación que lleva su nombre posee una estructura similar a la de Sir John Barrow y la de George Staunton; bastante extensa, trata de los diferentes puertos por donde la escuadra pasó en su viaje a China, y dedica un breve capítulo (de aproximadamente 8 páginas) a Rio de Janeiro. Nuevamente, destaca el *Acueducto* por su tamaño y por la eficiencia de su sistema de distribución de agua.

Al noroeste de la ciudad hay un acueducto estupendo que es un objeto curioso y poco común. Tiene la forma de un puente, ochenta arcos y, por lo menos en algunas partes, tiene ciento cincuenta pies de altura, pudiendo ser visto desde diferentes puntos de vista, que causa un efecto peculiar, sobrepasando poco a poco las mayores construcciones de la ciudad. Esta inmensa hilera de arcos se extiende a lo largo de un valle y une los montes que lo forman. La finalidad con la que se construyó resulta clara, ya que lleva el agua de las fuentes perpetuas, a una distancia de cinco millas, a la ciudad, donde, por medio de caños plúmbeos, es conducida a un grande y elegante depósito en la playa, frente al palacio del virrey. (Anderson, 1795, p. 22)

Volviendo a los grabados realizados a partir del dibujo de William Alexander, nos centraremos ahora en el segundo, grabado por George Cooke, visto en la Figura 6.



[Figura 6]

William Alexander. *The Aqueduct in Rio de Janeiro*. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1812. Grabado a buril, col.; grabado por George Cooke. 14,5 x 20,5 cm. Colección Geyer, Museo Imperial de Petrópolis.

En comparación con el ejemplar realizado por Medland (Figura 5) observamos diferencias considerables, especialmente en la posición de los arcos en relación al espectador. El grabado de Cooke (Figura 6) por la técnica empleada, grabado a buril, ofrece una escena más "llena", lo que le confiere un carácter un poco más urbano que el anterior, donde el descampado, acentuado por los colores claros con poca variación de tonos, parece más bucólico. La forma en la que Cooke trató la perspectiva de los *Arcos* nos sitúa más cerca de la escena, más insertos en ella. Medland, por otro lado, nos deja un poco perdidos, en la medida en la que crea tres planos distintos: la elevación rocosa donde se sitúan los frailes, el *Acueducto* y la colina donde está el convento, y el horizonte detrás de los *Arcos*, con las montañas difuminadas por la atmósfera.

Aunque pueda parecer más delicado, con eso Medland otorga mayor destaque al *Acueducto*, especialmente con la contraposición con el descampado atravesado por los caminos.

Como dato curioso podemos señalar que en el dibujo original de Alexander en primer plano, aparecen varios esclavos, funcionando casi como observadores de la escena. Cooke mantiene apenas un esclavo (a diferencia del original) en este lugar, mientras que el grabado de Medland sustituye los esclavos por dos frailes franciscanos. El dibujo original presenta unos árboles de ramas retorcidas y poco follaje en la esquina izquierda, y parte de unas hojas de palmera, que parece haber quedado fuera del encuadre. Las dos interpretaciones insisten en colocar palmeras con mucho detalle, símbolos de los trópicos. Tal vez, la versión de Alexandre fuese menos tropical que aquello que los lectores de los libros de viajes podrían esperar. Alexander da menos importancia al *Acueducto*, que aparece menos que la cadena montañosa. Los dos grabadores se asemejan en este aspecto: Medland atenúa el relieve grandioso detrás de la construcción, y Cooke lo valora mediante la perspectiva. Es cierto que existen algunas semejanzas: los árboles, el convento de Santa Teresa, los esclavos cargando una litera, una carroza, un grupo de construcciones residenciales. Diferentes ejecuciones para los mismos temas. Reinterpretaciones con el propósito de convencer y plasmar mejor los diferentes puntos de vista.

Si, para Gilpin, las ruinas pintorescas perfectas eran aquellas que la naturaleza exigía a sí, y presentaban los "adornos del tiempo" -musgos, hierbas y pequeños arbustos-, en el caso del Acueducto era diferente. La naturaleza tropical misma, considerada como exuberante, enorme, ya había se encargado de tomar cuenta de la construcción.
En el dibujo tomado *in loco* en 1794, *Tintern Abbey: The Crossing and Chancel, Looking towards the East Window* (Figura 7), del inglés J. M. W. Turner, los adornos del tiempo necesitaran ser evidenciados.

[Figura 7]

Joseph Mallord William Turner. *Tintern Abbey: The Crossing and Chancel, Looking towards the East Window*, 1794. Dibujo en lápiz y aquarela. 35,9 x 25 cm. Colección Tate British, Turner Bequest.

Aquí, el pintor puso dos observadores en la esquina inferior izquierda, que representan el entusiasmo por las ruinas pintorescas y todo lo que evocan de un pasado medieval, del triunfo de la naturaleza sobre los artefactos de la cultura. Resaltan la idea de que un paisaje "natural" era, en realidad, activado por cualquier memoria de la medida del tiempo construido por el hombre. Tan influyente como Gilpin, Turner, posiblemente, formó el modo de mirar de muchos británicos. Sin embargo, cuando se enfrentaran con otra naturaleza, distinta de la de las tierras europeas, la mayoría de los viajeros que pasaron por Río no

podrían reproducir el aspecto de los observadores de la acuarela de Turner, ni tratar la ruina de la misma manera.

Con tantas palmeras, hojas anchas y verdes colinas alrededor del acueducto, no era necesario para el grabado de Cooke demostrar la naturaleza creciendo o luchando para recuperar lo que era suyo. El acueducto ya estaba dentro de la naturaleza, y el tiempo histórico ya era parte del paisaje. Al igual que en Turner, las personas poéticamente contemplan el paisaje. No obstante, el pintoresco es no sólo el acueducto. Está en la arquitectura de la iglesia, en las hojas de los árboles de plátano, en las costumbres de las personas, en la ropa de las mujeres. El grabado está pensado para sobresalir el aspecto exótico. Es sintomática la sustitución de los frailes franciscanos presentes en el grabado de Medland por un esclavo negro en la versión de Cooke. El escritor probablemente pensó en tornar la imagen aún más rara para los ojos europeos: el torso desnudo negro que lleva un jarrón en la cabeza sería más creíble y más cercano de un testimonio real para el público, ávido de noticias y raridades de tierras distantes.

Consideraciones finales

Parece que la herencia romana incluye la imagen de los acueductos como caminos distribuidores de la vida ciudadana y como señal de la propia civilización, noción que forma nuestra idea actual de civilidad y que perdura hasta nuestros días. Tanto los adjetivos dedicados a los *Arcos* por los viajeros mencionados como la descripción de sus funciones, se asemejan a los propios escritos de Vitruvius. Cuando se refieren a cuestiones de utilidad y magnificencia establecen conexiones directas con el texto clásico y reproducen términos utilizados en el proprio tratado. Cabe recordar que la obra completa de Vitruvius traducida al inglés había sido editada en 1791[3], estando de moda. Hecho que puede estar relacionado con el mayor interés de los viajeros ingleses que

[3] En referencia a "The Architecture of M. Vitruvius Pollio'. Traducido por W. Newton. 2nd ed. London: Dodsley, 1791. Mi agradecimiento a las observaciones hechas por el Profesor Hugo Arciniega, de la Universidad Autónoma de México, en el Seminario Unfolding Art History in Latin America en Buenos Aires, en noviembre de 2012.

pasaron por Rio de Janeiro en la primera mitad del siglo XIX por el *Acueducto*.

En los ejemplos mostrados, vimos como el *ruin lust* influyó en la manera de ver el paisaje. Más precisamente, cómo los viajeros británicos se han influido para enmarcar un acueducto como sustituto de ruinas clásicas o medievales en el paisaje brasileño.

Referências

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

Barrow, John (1806). *A Voyage To Conchinchina, In The Years 1792 And 1793*. London: Printed for T. Cadell and W. Davies in the Strand.

Chiavari, Maria Pace (2000). "Os ícones na paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade". In: Martins, Carlos (ed.). *A Paisagem Carioca. Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, pp. 56-75.

Coelho, Teixeira. (ed.). *Romantismo, a arte do entusiasmo = Catálogo de la exposición* (São Paulo, 5 de febrero de 2010 – 13 de octubre de 2013). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2010.

Gilpin, William (1789 [1782]). *Observations on the river Wye, and several parts of South Wales, &c. relative chiefly to Picturesque Beauty; made in the summer of the year 1770*. London: Printed for R. Blamire, in The Strand. Second edition.

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

Loukaki, Argyro (2008). *Living Ruins, Value Conflicts*. Hampshire: Ashgate Publishing.

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

Olwig, Kenneth (2011). "Choros, Chora and the question of landscape". In: Daniels, Stephen; Delyser, et al. *Envisioning landscapes, making worlds: Geography and the Humanities.* Londres: Routledge. Pp. 44-54.

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

Schlegel, Friedrich (1968). *Dialogue on poetry and literary aphorisms*. Trans. by Ernest Behler and Roman Struc. University Park, London: Pennsylvania State UP.

Spix, Johan. Baptist & von., Martius, Carl Friedrich von (1981). *Viagem pelo Brasil, 1817-1820*. São Paulo: Edusp, Belo Horizonte: Itatiaia.

Starobinski, Jean. "A melancolia das ruínas". In: A invenção da liberdade. São Paulo: Unesp. 1994

Stauton, George Leonard (1792). "Passage of the Line. Course across the Atlantic. Harbour, City, and Country of Rio de Janeiro" Cap. V, pp. 151 e 190 / 30 de noviembre a 17 de diciembre de 1792). In: *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. Vol. 1.

Vitruvius (2006). *Ten books on architecture*. The project Gutemberg E-Book. Livro Octavo.