

Arte e meio-ambiente: convergências entre o século XIX e o XXI

Maria do Carmo Couto da Silva

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal

 <https://orcid.org/0000-0002-3512-7162>

E-mail: mariadocarmo.couto@gmail.com

Resumo: O artigo tem como objetivo algumas relações entre arte e ecologia no Brasil, do século XIX ao contemporâneo, por meio da análise obras de arte realizadas por Johann Moritz Rugendas (1802-1858), José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry (1852-1931) e Daiara Tukano (1982). O debate sobre a relação entre a humanidade e natureza é muito importante em tempos de colapso ambiental e relaciona-se ao tópico 13 dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas.

Palavras-chave: Arte no Brasil; Modernidade; Arte e ecologia; Colapso ambiental.

Art and the environment: convergences between the 19th and 21st centuries

Abstract: The article aims to identify some relationships between art and ecology in Brazil, from the 19th century to the contemporary, through the analysis of works of art created by Johann Moritz Rugendas (1802-1858), José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry (1852-1931) and Daiara Tukano (1982). The debate about the relationship between humanity and nature is very important in times of environmental collapse and is related to the topic 13 of the United Nations' Sustainable Development Goals.

Keywords: Art in Brazil; Modernity; Art and ecology; Environmental collapse.

Texto recebido em: 11/07/2023

Texto aprovado em: 04/12/2023

Introdução

No tópico 13 dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Organização das Nações Unidas é proposta uma ação para combater a Mudança Global do Clima. Uma das primeiras questões sobre o tema é ligada a conscientização das pessoas acerca do estreito vínculo entre uma visão de mundo que se originou há bastante tempo, com o início do capitalismo, e a forma com que estabelecemos nossa relação com a natureza. Existe uma necessidade urgente de pressionar os governos locais a realizarem medidas eficazes em relação à mudança climática. No caso brasileiro, a questão da Amazônia é vital e as consequências da devastação e

da perda da diversidade de espécies podem ser decisivas neste processo.

No campo da história da arte o tema tem sido abordado em pesquisas que relacionam questões artísticas e uma importante reflexão acerca de nosso passado, da nossa história ambiental e do momento presente. Desenvolvemos dessa forma um projeto no âmbito do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, que se volta a representações da flora e da fauna como oportunidades de repensar a relação entre o homem e a natureza neste momento de mudança climática, abrangendo também os campos da pesquisa em história e crítica da arte e em educação.

As questões de preservação e proteção das reservas naturais e da fauna, ligadas à ideia de cosmos, estão presentes já no final do século XVIII, com os escritos de Alexander von Humboldt. Ao longo do século XIX e principalmente no século XX foram se constituindo correntes de pensamento e manifestações artísticas que se ligavam a luta contra a devastação ambiental e uma emergente ideia de cosmos, que ressalta a interconexão entre elementos da natureza. Entender estas manifestações artísticas, entrelaçadas aos campos da política, da cultura e da arte, é ponto importante analisar a relação do mundo ocidental com a natureza, com a cultura que a pensa, e também em suas ramificações no campo do pensamento político. Fazem parte do nosso projeto representações pictóricas, tridimensionais, e em outros meios artísticos, dos séculos XVIII ao XXI.

Luiz Marques, no livro *Capitalismo e colapso ambiental*, ressalta a importância das florestas para o futuro da humanidade e como sua degradação tem impacto em diversos aspectos, como “a preservação do solo, a regulação da água, os ciclos de nutrientes, o equilíbrio das trocas de gases na atmosfera e a estabilidade climática global” (Marques, 2018, p. 85). O autor incluiu em seu estudo o objetivo da ONU, Vida na Terra (15) e coloca a floresta como o lar de 80% das espécies terrestres e de 1,6 bilhões de pessoas, incluindo 70 milhões de indígenas.

Na atualidade, pesquisas como as das historiadoras da arte Elaine Dias, Claudia Mattos Avolese e Vera Beatriz Siqueira trazem importantes contribuições para esse campo de estudos.

Arte e natureza no século XIX

A relação entre arte e natureza no século XIX é permeada pelo viés científico e, principalmente no começo do século, pelos estudos de Alexander von Humboldt.

Um exemplo representativo é o caso do pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que teve sua produção caracterizada pelas longas viagens que realizou no Brasil. No começo do século XIX, ele percorreu o país e alguns países da América Espanhola, como o México, Chile e Argentina e representou paisagens, tipos humanos e cenas de gênero, iniciando em diversos países uma iconografia nacional, que se afirmou ao longo do século, como é o caso da figura do gaúcho no sul. Em 1822, Rugendas viajou para o Rio de Janeiro a fim de integrar-se como desenhista em uma expedição científica organizada pelo Barão Georg Heinrich von Langsdorff, patrocinada pelo governo russo. Inicialmente hospedado na casa do encarregado de negócios austríacos, aproveitou para explorar a cidade: a arquitetura urbana, topografia e vegetação; fez ainda esboços representando cenas cotidianas e registrou também de alguns acontecimentos históricos, como o desfile do cortejo da coroação de Dom Pedro I pelas ruas da cidade.

O artista mudou-se então para a Fazenda Mandioca, uma propriedade rural de Langsdorff. Naquele local realiza vários desenhos de animais e de espécies vegetais. Pouco depois da expedição iniciada, desentendeu-se com o Barão e prosseguiu seu trabalho de forma individual. Contratou ajudantes e guias e, segundo Renate Löschner, empreendeu uma pequena expedição financiada por meio da venda de retratos que fazia no decorrer da viagem. Seus contatos com os artistas franceses Jean Baptiste Debret e com Nicolas Taunay, segundo Pablo Diener, teriam inspirado Rugendas a realizar um livro sobre o Brasil, empreendimento desenvolvido posteriormente na França, entre 1825 e 1836.

O álbum de litografias e textos intitulado *Viagem pitoresca através do Brasil* foi publicado inicialmente na França pela Casa Engelmann em fascículos ou cadernos, encomendados por meio de subscrições. Cada caderno contava com cinco pranchas de 20 x 14 cm e duas folhas de texto e era composto por quatro secções, divididas por assunto: vistas e paisagens; pardos, pretos e brancos e sua indumentária; costumes dos índios e dos europeus e, por fim, vida e hábitos dos pretos. Os cadernos foram reunidos em 1835, em uma edição em alemão e outra em francês, com litografias coloridas.

Ressalto a discussão existente sobre a autoria do livro, atribuída a um amigo de Rugendas, Victor Aimé Huber. Para Newton Carneiro e Pablo Diener a participação de Rugendas é duvidosa. Já para Robert Slenes, o trabalho de elaboração do texto foi realizado conjuntamente ou pelo menos contou com a

presença de Rugendas em grande parte, mas Aimé, abolicionista, também expressou suas ideias na obra. Slenes parte do pressuposto de que, além dos desenhos e anotações de Rugendas, Aimé possa ter tido como base para seus escritos, a publicação de Henry Koster, *Travels in Brasil*, de 1817.

Rugendas havia regressado à Europa em 1825. Permaneceu na França entre 1826 até 1831 para acompanhar a produção do seu livro, realizando no período uma pequena viagem a sua terra natal, Augsburg. Nesse período tem contato com as ideias de Alexander von Humboldt. A relação com Humboldt marcou a sua vida e obra. Segundo Löschner, quando ele apresentou ao naturalista prussiano seus esboços, este ficou especialmente admirado com as representações de vegetação, tendo solicitado ao artista que “desenhasse palmeiras, bananeiras e samambaias para ele, a fim de ilustrar o capítulo correspondente da ‘Fisionomia das plantas’ da projetada reedição de seu ‘Ensaio de uma geografia das plantas’” (Löschner, 2002, p. 19).

Alguns comentários sobre as litografias do álbum *Viagem Pitoresca através do Brasil*

O projeto para o livro, segundo Löschner, se consolidou graças ao apoio de Humboldt, que foi também conselheiro de Rugendas para a escolha das ilustrações. Seguindo o pensamento de Humboldt, Rugendas procurou conciliar expressão artística e ilustração científica. Buscou apresentar a diversidade da natureza brasileira, preocupação coerente com o pensamento científico sobre a América naqueles anos. Criou vistas litorâneas e de regiões montanhosas, fluviais e florestas, nas quais a vegetação típica era apresentada detalhadamente em primeiro plano (Figura 1).

A paisagem de Rugendas parece apresentar-se para o espectador de maneira muito viva e dinâmica. Em *Estudo de uma gameleira* ou *Estudo de um Jacarandá* percebe-se a preocupação do artista em desenhar um registro fiel da vegetação, detalhando a morfologia das folhas e a disposição dos galhos das árvores. Esse trabalho encontrou desdobramento nas várias paisagens litografadas que compõem o álbum, que se destacam pela riqueza de detalhes naturais e diversidade de espécies vegetais. No período entre 1825 e 1831, em que esteve na Europa,

Rugendas pintou várias telas a óleo com temas de natureza tropical, recriando a floresta brasileira em composições de síntese, feitas de memória, representações idílicas da paisagem e de seus habitantes. Ele aborda em uma gravura, como outros viajantes do período, para a destruição da floresta (Figura 2). Carl von Martius escreveu sobre o tema em meados do século:

Com efeito, quando pensas sobre a notável magnitude a sublimidade da natureza, interpõe-se, ao mesmo tempo, a cobiça do gênero humano de possuir, que, a tudo desprezando, nada que possa estar a serviço da utilidade deixa intacto. Ainda que esta situação possa parecer menos acerba e dura para os que consideram que o homem, de algum modo, é o administrador da natureza, não podemos impedir de julgar que ele, como que contumaz senhor da natureza, calcula pouco, que é próprio dele, ainda que dotado de inteligência e razão, destruir, não irrefletidamente, o que, para a natureza deixar ver, eram exigidos muitos séculos (Martius, 1996, p. 75).



Fonte: Acervo de Iconografia / Instituto Moreira Salles. Litografia e aquarela sobre papel (China collé), 33,9 x 53,1 cm. In: *Brasiliana Iconográfica*. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19014/foret-vierge-pres-manqueritipadans-la-province-de-rio-de-janeiro>.

FIGURA 1
Johann Moritz Rugendas. Floresta virgem de Mangaratiba na província do Rio de Janeiro, 1827-1835



Fonte: Litografia sobre papel, 21,60 cm x 28,50 cm. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16320/derrubada-de-uma-floresta>.

218

FIGURA 2

Johann Moritz Rugendas. *Derrubada de uma floresta*, 1835.

Rugendas nas Exposições Gerais de Belas Artes de 1845 e 1846

Em 1845, Rugendas retorna ao Brasil depois de passar quase quatorze anos percorrendo a América do Sul. Durante suas viagens ele não se dedicou apenas à pintura de paisagens, como executou diversas cenas de gêneros e outras inspiradas em narrativas literárias e históricas locais, além de retratos.

Partindo de Montevideú, em retorno à Europa, Rugendas passa pelo Rio de Janeiro, onde reencontra Félix-Émile Taunay, que nesse momento é diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Provavelmente graças à influência do amigo, ele recebe a encomenda de retratos de pessoas da família imperial. Nesse mesmo ano, participa da Exposição Geral de Belas Artes com obras realizadas anteriormente na América Hispânica.

A passagem pelo Brasil, para Diener, marca uma recapitulação autobiográfica do artista, que se materializou na participação nas Exposições Gerais de Belas Artes de 1845 e 1846 pela seleção de pinturas a óleo feita pelo próprio Rugendas. Sua participação na mostra permitia dessa maneira uma compreensão ampla de sua trajetória, e segundo o autor, lhe valeu o mais alto reconhecimento público de seu trabalho até aquele momento, com a condecoração de Cavaleiro da Ordem Imperial do Cruzeiro, em 1845, oferecida pelo Império Brasileiro.

Rugendas apresentou 14 óleos nas duas exposições. A seleção feita pelo artista revela fases importantes da sua trajetória artística: a paisagem mexicana, os motivos históricos e de costumes e por fim, a retratística. Nas paisagens realizadas no México, o artista prossegue em sua filiação humboldtiana:

Por um lado, tende a uma concepção unitária e destaca a singularidade da geografia mediante jogos de luz. Por outro, enriquece a paisagem até recriar o espaço global da região, incorporando *espécimens* da vegetação próprios da zona climática e figurinhas decorativas típicas do lugar. *Nesse tipo de pintura se traduz com toda nitidez a influência de Humboldt e, através dele, também de Goethe, na sua concepção de natureza como totalidade e entrelaçamento orgânico da topografia, flora, fauna e vida humana* (Diener, 1999, p. 19). (Grifo nosso).

O artista tende também a representar os efeitos atmosféricos na paisagem, explorando as variações tonais do céu e da vegetação, assim como a luz dos trópicos em suas telas:

Seguindo sua peculiar forma de trabalho, reproduzia continuamente cumes cheios de árvores, ladeiras desertas e rochosas, trilhas cálidas e poeirentas e, naturalmente, as soberbas imagens dos vulcões. Contemplava os cumes nevados de diferentes alturas e começou a se sentir seduzido pelas repentinas irrupções dos fenômenos atmosféricos, como as nevascas e as tormentas. Pintou geleiras à luz do crepúsculo, rodeada de nuvens. Interessava-lhe apenas a natureza e a luz dos trópicos. Os contornos se diluíam, as formas das paisagens variavam diante do olhar do espectador, o céu e as nuvens sempre se ocultavam por trás de renovados céus cromáticos (Lõescher, 2002, p. 25).

A paisagem pintada no começo do século XIX por Rugendas tornou-se assim a tradução artística da ideia de cosmos, da relação entre a geografia, o clima e a vida humana.

As harpias do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro (RJ)

O Palácio do Catete, que era conhecido anteriormente como Palácio Nova Friburgo, foi construído entre 1858 e 1867 na cidade do Rio de Janeiro pelo comerciante e fazendeiro de café Antônio Clemente Pinto, Barão de Nova Friburgo. Localizado na cidade do Rio de Janeiro, capital do país desde 1763, o palácio “tornou-se símbolo do poder econômico da elite cafeeira escravocrata do Brasil oitocentista” (Museu, s.d.).

A edificação possuía originalmente em sua platibanda figuras de águias, símbolos que o Barão havia escolhido para sua heráldica e que simbolizavam o poder, por meio dos atributos de Júpiter. Em 1889, com a venda do palácio ao Conselheiro Francisco de Paula Mayrink as águias foram retiradas e com a compra pelo governo federal, para sede da presidência, foram instaladas no local sete estátuas, simbolizando ao centro a figura da República, ladeada pelas figuras alegóricas da Agricultura, Primavera, Justiça, Outono, Inverno e Verão.

Em 1907, o presidente Afonso Pena decidiu trocar as estátuas que decoravam o Palácio do Catete pelas águias novamente. Os jornais da época noticiaram a troca com muitas críticas ao dinheiro gasto, discutiram a necessidade de várias cópias das esculturas laterais, maiores que as originais e em bronze, para além das sátiras políticas que surgem no momento em que as obras foram instaladas (Figura 3).



Fonte: Foto: Augusto Malta. Acervo MIS-RJ. Site do Museu da República.

FIGURA 3
Palácio do Catete com as harpias, durante a posse do presidente Arthur Bernardes em 1922

Em um dos jornais do período foi possível saber que a sugestão foi do Barão do Rio Branco, que fez a encomenda ao escultor José Maria Oscar Rodolpho Bernardelli y Thierry (1852-1931), indicando como modelos fotografia de harpias empalhadas do Museu Nacional (Figura 4).

No entanto, esses animais de bronze intrigam. Não são águias, mas harpias ou gaviões reais, sendo “uma das aves de rapina do mundo (com envergadura de até dois metros e peso de até 10 kgs)” (Museu, s.d.), um animal que se tornou o símbolo da Associação de Amigos do Museu Nacional do Rio de Janeiro. A harpia possui penacho na cabeça, que foi enfatizado por Bernardelli. Na proposta de Rio Branco temos o retorno de um forte pensamento de ligação entre o nacional e a natureza, como existia no Brasil Imperial.



Fonte: *Harpia harpya*. Espécime taxidermizado, Museu Nacional (RJ). Site do Museu Nacional. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/guiaMN/Guia/paginas/1/princ1.htm>.

FIGURA 4
Gavião Real

Os animais empalhados mencionados possivelmente eram frequentemente visitados no Museu Nacional, eram conhecidos da população. O Museu Nacional adquiriu nas décadas subsequentes uma forte ação educativa, visando demonstrar a importância da ciência, como nota Regina Duarte Horta, em seu livro *Biologia*

Militante. O final do século XIX e o começo do XX foi um importante momento para a criação dos museus científicos, como o Museu Paulista da Universidade de São Paulo, que inicialmente era dedicado a este tema.

É preciso ressaltar que o artista escolhido, Rodolfo Bernardelli, era um dos principais escultores do período, muito culto e ligado à intelectualidade monarquista e posteriormente também à republicana. Dessa forma, sua referência para a encomenda provavelmente foram obras como as do escultor francês Antoine-Louis Barye (1795-1875), que elabora representações de animais a partir de estudos realizados no *Jardin royal des plantes médicinales* e no *Muséum national d'histoire naturelle*, de Paris. Emmanuel Fremiet (1824-1910), outra provável referência, foi um escultor animalista francês que, em 1887, foi premiado por um grupo escultórico em gesso denominado *Gorila*. Nesta obra, um gigantesco símio carrega uma mulher nas costas. Fremiet é um naturalista atento às características do animal representado. Uma tendência romântica está presente nas esculturas destes artistas, que representa os animais como forças inexoráveis da natureza, irracionais, as quais cabe ao ser humano controlar.

As harpias de Bernardelli são animais imponentes, que guardam resquícios dessa visão acerca dos animais. Colocadas no alto do Palácio do Catete, espreitam a cidade como vigias atentas, parecem reafirmar a presença da natureza, como obstáculo a civilização, e como fronteira, a qual o capitalismo tenta dominar e explorar comercialmente. Podemos pensar que a retirada das estátuas alegóricas e a substituição pelas águias, bastante realistas, bastante naturalistas, marca a passagem na República para um momento em que as ciências se tornaram importante bandeira política.

No caso brasileiro, as esculturas marcavam ainda, a nosso ver, a anexação e exploração da Amazônia, já que são animais muito presentes naquela região. Representam a afirmação da posse e do controle político e econômico, com a negociação do Acre pela construção da famosa estrada de ferro Madeira-Mamoré, naquele momento histórico.

A arte indígena e o fim do mundo

Nos últimos anos a arte e a filosofia indígena contemporânea estão sendo cada vez mais reconhecidas nacional e internacionalmente. Pensadores como Daniel

Mundurucu e Ailton Krenak têm recebidos premiações e destaque na imprensa e em eventos por todo o país. Krenak é ainda o primeiro escritor indígena eleito para a Academia Brasileira de Letras.

Em seu texto *O que as imagens realmente querem?*, o historiador da arte W. T. Mitchell faz uma análise sobre o poder e as possibilidades das imagens. Para o autor, as imagens e obras de arte precisam ser vistas e interpretadas em suas ausências, excessos e outras especificidades.

Desta maneira, é bastante emblemático o trabalho de Daiara Hori Figueroa Sampaio - Duhigô, do povo indígena Tukano – Yé'pá Mahsã, clã Eremiri Hãusiro Parameri do Alto Rio Negro. Nascida em São Paulo, trata-se de uma jovem artista, graduada em Artes Visuais e Mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Brasília – UnB (Figura 5).



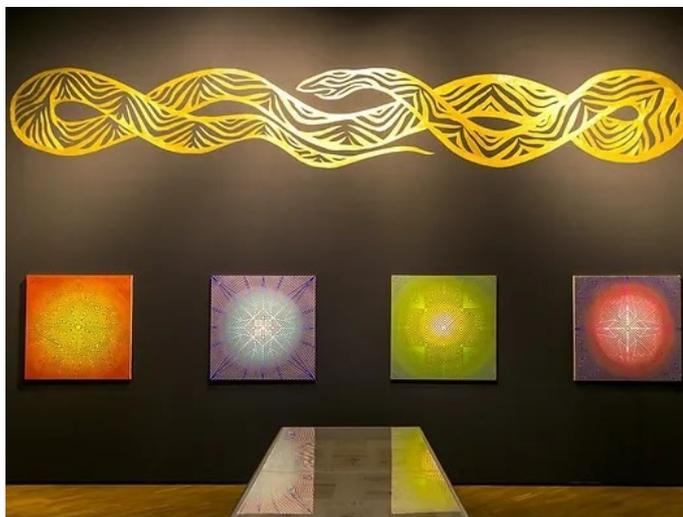
Fonte: Daiara Tukano, 2021. Foto por @dimitrie. Site da artista. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/bio>.

FIGURA 5
Daiara Tukano

Em 2021, na 34^a Bienal Internacional de São Paulo, Daiara Tukano apresentou o trabalho *Festa no céu*, que é composto por:

um conjunto de quatro pinturas suspensas que representam os pássaros sagrados gavião-real, urubu-rei, garça-real e arara-vermelha, os *miriã porã mahsã* que, para os Tukano, fazem cerimônia para segurar o céu e impedir que o sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, um manto feito de penas entrelaçadas em padrões geométricos de raiz ancestral remete à tradição dos grandes mantos plumários que, nas palavras da artista, 'deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas. Esta obra fala muito do sagrado, mas fala também do luto que tenho vivido e compartilhado com os parentes pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias' (Daraia, 2021).

Na exposição retrospectiva da artista, ocorrida no Museu Nacional, em Brasília, em novembro de 2023, esses trabalhos foram expostos e outras obras ainda, com figuras de animais variados como aves, serpentes e peixes, animais relacionados à história e à vida do povo Tukano. São telas repletas de grafismos representando pessoas e animais quase que interligados formalmente, dentro do universo cultural do povo tukano que mescla suas origens com as histórias da natureza (Figura 6).



Fonte: Site da artista. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/bio>.

FIGURA 6
Obras de Daiara Tukano na Exposição *Véxoa: nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo, out. 2020 – mar. 2021

É importante lembrar que, como escreve Ailton Krenak no livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, acerca da aproximação entre a natureza e o modo de viver do

povo Krenak, para eles o rio e a natureza não são uma fonte de recursos, são como uma pessoa da família. Dessa forma, a preservação da floresta e da diversidade de espécies vegetais e animais são primordiais para a vida do povo indígena:

O dilema político que ficou para as nossas comunidades que sobreviveram ao século XX é ainda hoje precisar disputar os últimos redutos onde a natureza é próspera, onde podemos suprir as nossas necessidades alimentares e de moradia, e onde sobrevivem os modos que cada uma dessas pequenas sociedades tem de se manter no tempo, dando conta de si mesmas sem criar uma dependência excessiva do Estado. O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa) (Krenak, 2019, p. 21).

Acreditamos que uma nova visão entre a arte e natureza, manifesta nas obras de arte dos séculos XIX e XXI, se percebida de forma crítica, pode nos levar a refletir acerca de soluções para o colapso ambiental, em processo de aceleração. Como nota Luiz Marques, este é o decênio decisivo, no qual importantes decisões acerca das perspectivas de futuro para a humanidade devem ser tomadas, para a superação de um risco existencial urgente.

REFERÊNCIAS

34^a BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO. Daraia Tukano. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/8862>.

CARNEIRO, Newton. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1979.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

DIENER, Pablo. *Rugendas 1802-1858*. Augsburg: Wissner, 1997.

DUARTE, Regina Hora Duarte. *A biologia militante: o museu nacional, especialização científica, divulgação do conhecimento e práticas políticas no Brasil-1926-1945*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÖSCHNER, Renate. *Johann Moritz Rugendas no México*. Berlim: Instituto Ibero-Americano; Patrimônio Cultural Prussiano, 2002.

MACRI, Marcus. As águias do Palácio do Catete. Museu da República. Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/as-aguias-do-palacio-do-catete/>.

MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

MARQUES, Luiz. *O decênio decisivo: propostas para uma política de sobrevivência*. São Paulo: Elefante, 2023.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *A viagem de von Martius*. Rio de Janeiro: Index, 1996.

MELLO Júnior, Donato. João Maurício Rugendas nas Exposições Gerais de Belas Artes de 1845 e 1846. *Mensário do Arquivo Nacional*, ano 5, n. 12, 1974, p. 20-26.

MITCHELL, J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 165-190.

MUSEU DA REPÚBLICA. O Museu. [Texto]. Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/o-museu/>.

RUGENDAS, Joham Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

SIQUEIRA, V. B. “Sobra o que sempre existiu”: arte moderna e ecologia no Brasil. *ARS* (São Paulo), v. 19, n. 42, p. 481-527, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187541>

SLENES, Robert. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Maria do Carmo Couto da Silva é Professora de História da Arte no Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação no Mestrado Profissional – Profartes da Universidade de Brasília (UnB). Pós-Doutora em História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Doutora e Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bacharela e Licenciada em História pela USP. Pesquisa realizada com o apoio do Edital DPI/DPG nº 02/2022/UnB.

Como citar:

SILVA, Maria do Carmo Couto da. Arte e meio-ambiente: convergências entre o século XIX e o XXI. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 19, n. 2, p. 213-226, jul./dez. 2023. Disponível em: pem.assis.unesp.br.