

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

Instituto de Geociências e Ciências Exatas

UNESP- Rio Claro

Selma Momesso

**Os “retratos” do Paraíso: A desconstrução do mito epopeico. Uma análise da  
Expedição Langsdorff através do discurso iconográfico de Hercule Florence.**

Rio Claro (SP)

2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

Instituto de Geociências e Ciências Exatas

UNESP- Rio Claro

Selma Momesso

**Os “retratos” do Paraíso: A desconstrução do mito epopeico. Uma análise da Expedição Langsdorff através do discurso iconográfico de Hercule Florence.**

Dissertação apresentada a Banca Examinadora da  
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
para a obtenção do título de mestre em Geografia.

Orientação: Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy

Rio Claro (SP)

2012

910h Momesso, Selma  
M732r Os retratos do Paraíso: a desconstrução do mito epopeico : uma análise da Expedição Langsdorff através do discurso iconográfico de Hercule Florence / Selma Momesso. - Rio Claro : [s.n.], 2012  
127 f. : il., figs., quadros, mapas

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas  
Orientador: Paulo Roberto Teixeira de Godoy

1. Geografia humana. 2. Epistemologia. 3. História do pensamento geográfico. 4. Expedição Langsdorff. 6. Hercule Florence. I. Título.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

Instituto de Geociências e Ciências Exatas

UNESP- Rio Claro

Selma Momesso

**Os “retratos” do Paraíso: A desconstrução do mito epopeico. Uma análise da  
Expedição Langsdorff através do discurso iconográfico de Hercule Florence.**

Dissertação apresentada a Banca Examinadora da  
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho  
para a obtenção do título de mestre em Geografia.

Orientação: Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy

**Comissão Examinadora**

Prof.Dr. Paulo Roberto Teixeira de Godoy  
Departamento de Geografia- IGCE- UNESP- Rio Claro SP.

Prof. Dr. Manuel Fernandes de Sousa Neto  
Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas.

Prof. Dr. Fadel David Antonio Tuma Filho  
Departamento de Geografia- IGCE- UNESP- Rio Claro SP.

Rio Claro, SP 28 de agosto de 2012

## DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho a meus pais,  
Alunos e amigos pelo incentivo,  
Carinho e compreensão.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais pelo companheirismo e apoio em todas as horas.

Ao meu orientador pela paciência, confiança e apoio nos momentos de angústia e dúvidas, e nos desafios enfrentados durante este trabalho.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo pelo fomento de apoio concedido.

Às supervisoras do Programa Bolsa Mestrado da Diretoria de Ensino de Limeira: Kelly, Maria Fernanda, Walquiria, Rosely, a PCOP Thaís, ao Giba, Graco e a Alba.

A todos meus companheiros de docência, diretores, coordenadores pedagógicos e funcionários que facilitaram o exercício da minha função docente, durante todo o período de produção deste trabalho.

Aos meus alunos pelo incentivo, respeito, carinho e compreensão mesmo em alguns momentos de ausência.

A Biblioteca da UNESP, campus Rio Claro, pelos empréstimos de obras de acervo, orientações e atendimento sempre gentil e acolhedor.

Ao Centro de Memória da Unicamp, Campinas.

Ao Instituto Hercule Florence – São Paulo, pela acolhida.

Aos amigos Volnei, Rodrigo, Ricardo e Francisco Florence pela ajuda e palavras de incentivo.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do IGCE e aos professores do Departamento de Geografia da UNESP- Rio Claro, pela recepção, incentivo e cooperação.

*A finalidade de um retrato não deve ser a de esclarecer, mas de contornar, sugerindo o enigma. De esforço em esforço, atingir a fisionomia plena, mas com seu segredo, que é o que importa.*

Lúcio Cardoso

## RESUMO

A proposta deste trabalho recai sobre o papel desempenhado pelos recursos iconográficos, ao atuarem como mediadores na construção de um discurso visual e na eleição de seus protagonistas dentro de uma perspectiva teórico-metodológica do materialismo histórico e dialético, tomando-se como base o entendimento de classe social e visão do mundo. Para a abordagem, escolhemos como objeto de estudo as aquarelas produzidas pelo desenhista e pintor francês Hercule Florence (mais tarde considerado como um dos precursores da invenção da fotografia no mundo e pioneiro no Brasil) ao ser reconhecido como aquele que melhor respondeu às exigências como artista contratado para integrar a Expedição Langsdorff, organizada pelo naturalista, médico e cônsul russo, de origem germânica Georg Heinrich von Langsdorff, ao percorrer o Brasil, no período de 1822 a 1829, dentro do propósito das viagens de caráter cientificista do século XIX, sob a influência humboldtiana. Seu conjunto de desenhos não somente atendeu aos princípios estéticos, como levou, ao mesmo tempo, as culturas a se reconhecerem, estabelecendo seus valores de supremacias e poder, tornando-os documentos responsáveis pela edificação de um imaginário visual mítico do herói epopeico, presente na literatura clássica. Envolto num cenário fantástico – no caso o tropical – das chamadas terras do *novo mundo*, reafirma os interesses expansionistas do grupo social, ou ainda, daqueles que se veem como aliados defensores em legitimar plasticamente seu discurso, no caso o ideal cientificista difundido pela elite europeia do século XIX. A reprodução exaustiva dessas imagens desassociadas de seu entendimento complexo perpetua a vigência dos interesses e visão do mundo de uma classe social que se torna atemporal.

Palavras-Chave: Expedição Langsdorff, iconografia, Hercule Florence, materialismo histórico e dialético.



## ABSTRACT

The "portraits" of paradise: the deconstruction of the myth epopéico. An analysis of Langsdorff Expedition through iconographic discourse of Hercule Florence.

### SUMMARY

The proposal of this work is to make a critical analysis in the use of resources, iconographic, taken as a legitimadores of entrepreneur speech made scientific expeditions by Europeans in the 19th century in Brazilian territory. Having as its object of study, the drawings and engravings of Hercule Florence, painter and designer hired to Langsdorff Expedition, conducted and funded by the Russian Tsar, Alexander I, to cover the interior of Brazil from 1821 to 1829. The research of this episode seeks to illustrate a practice of registering and cataloguing of real-world scenarios, where the techniques for linking of images and angles focused on "portraits" produced in loco the false appearance of "epic" successful, present in European literature and the imaginary traveller. In fact, this mechanism to document exhaustively natural scenarios signified the sovereignty of foreign travellers, in the appropriation of spaces little exploited of the so-called "new world". Illustrations which, in turn, serve as sources of isolated readings, witnesses, have strong appeal of seduction and plastic at the same time operating, of the true faces of spaces. The intent of this research thus becomes an opportunity to reflect on, possible readings, of anxieties experienced between science and art. Where these artists to a larger ideological goal, remains divided between the exercise of the practice and creating responsive, revealing a reality built opposite the apparent plasticity of his speeches. In the case, building and implementing a speech commissioned, showered by scientism, which at the same time it remains linked to I creative and the artist's own interests, which led, subsequently. Taking yet, as relevant to this work a reflection of how such documentation built an image of the nation, along with European countries, as well as this scenario plasticity parasídiacos guided an entire literature and studies about the reality of the new territories, within a given time. Therefore, from this building worldview, we observe a permanent reproduction of this speech assimilated, and in turn are present in the works of reference, which geographical studies, as well as writers and Brazilian researchers until our days.

**Keywords:** expedition Landsdorff, Hercule Florence, iconographic discourse, científicas expeditions.

## LISTA DE FIGURAS

Fig.01 - Mapa - Percurso Expedição Langsdorff	38
Fig.02 - Adoração dos Magos	42
Fig.03 - O inferno	42
Fig.04- Iluminura anônima. Rouen	43
Fig.05-Hans Staden e os canibais	45
Fig 06- O corpo é despedaçado	45
Fig. 07- Duas figuras com máscaras	51
Fig. 08- Chefe Aycurú	51
Fig.09- Botocudo armados diante da cabana	53
Fig. 10- A casa de Langsdorff na Mandioca	54
Fig. 11- Lagoa de aves a margem do Rio São Francisco	55
Fig 12-Negres sortant d`une tuerie de cochons	57
Fig. 13- Caxoeira Ouro Preto	63
Fig. 14. Vista de Barbacena	64
Fig 15-“Cidade Imperial de Ouro Preto”	65

Fig 16- Sagui-da-serra	66
Fig 17-Sagui-da-cara-branca	67
Fig. 18- Rio Cubatão perto de Santos	71
Fig. 19- Cachoeira do inferno.	72
Fig. 20- Cachoeira de Avangava	73
Fig. 21-. Distrito da Chapada	74
Fig. 22-Interior de uma cabana de índio Borôro	76
Fig. 23-Grupo de índios Borôro	76
Fig.24-Cachoeira de Salto	82
Fig.25- Cachoeira de Juruena chamada Salto Augusto	82
Fig.26- Mulher e criança Munduruku	83
Fig.27- Tucháua, chefe munduruku em traje de festa	84
Fig.28-Maloca dos Apiakás sobre o rio Arinos.	86
Fig.29- Munduruku, rio Tapajós	86
Fig.30- Vista de Santarém sobre o Tapajós	88
Fig.31- Fig.31-Vista do Amazonas perto de monte Alegre	88
Fig 32- Fig .32- às 3 horas da tarde.Céu de S.E	90

Fig 33-sem título (Canoa de índios Guatós,ao pôr do sol) 90

Fig 34- Mapa Trajeto Expedição Langsdorff e seus pintores 91

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
<b>CAPÍTULO 1. A EXPEDIÇÃO LANGSDORFF</b>	19
1.1. Contexto e Interesses entre Rússia e Brasil.	19
1.2. Presença e influências de Georg H. Von Langsdorff no Brasil	21
1.3. Organização e realização de uma Expedição internacional.	25
1.4. As influências de Humboldt em Langsdorff	34
<b>CAPÍTULO 2. Os pintores de Langsdorff</b>	39
2.1. A iconografia dos viajantes entre o pictórico e o documental	39
2.2. As Expedições Cientificistas do século XIX, no Brasil.	49
2.3. Mauricio Rugendas. Entre o classicismo e o romantismo alemão.	58
2.4. Amie Taunay: Sensibilidade poética e a pintura histórica.	68
2.5. Hercule Florence: O sujeito de seu tempo:	77
<b>CAPÍTULO 3. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA RETRATISTA</b>	92
3.1. A produção e adequação das imagens ao discurso social.	92
3.2. A presença sensível do “eu artista”.	98
3.3. A desconstrução do mito epopeico do viajante.	101
3.4. A legitimidade do discurso visual colonizador.	105
3.5. O uso dos registros iconográfico no ensino da geografia.	108
<b>4. CONCLUSÃO</b>	110
<b>5. NOTAS EXPLICATIVAS</b>	113
<b>6. REFERÊNCIAS</b>	123

## INTRODUÇÃO

*“O mundo velho é livro arquivado com sete selos. Isso, que vós outros apelidais espírito do século, é simplesmente, o vosso próprio espírito de busca”.*

Quadro II- Cena IV- Fausto. Goethe<sup>1</sup>

Num cenário cercado entre livros, registros e documentos de época, debruçado sobre uma cadeira, encontramos Doutor Fausto, o protagonista da obra clássica de Goethe, escritor expoente do romantismo alemão. Num diálogo solitário, o personagem analisa as inquietudes do homem de seu tempo diante das rápidas mudanças enfrentadas pelos olhares curiosos do século XIX. É época de pensamentos divididos entre a poética de um romantismo que já se fazia nostálgica e de uma iminente catalogação racional e científica do mundo.

A angústia de Fausto em reverter o pacto sem volta, no qual vendera sua alma ao Diabo em troca de saber e prestígio, aparece nessa suposta analogia, como uma imagem simbólica para ilustrar o conflito vivido pelos representantes do período no campo da Cultura, das Ciências e das Artes. Um misto de buscar no desenvolvimento científico, as respostas para os acontecimentos em seu tempo, tempo este impregnado pelas heranças românticas de decifrar e entender o mundo pela percepção dos sentidos e sensibilização da alma.

O cenário fictício acima descrito é palco do poema épico imortalizando a lenda faustina de Goethe, servindo como pano de fundo e convite para as reflexões que norteiam o objetivo deste trabalho: a análise do papel que os recursos iconográficos assumem, ao atuar como mediadores na construção de um discurso visual sobre o território no contexto do século XIX, e como tais noções conduziram as culturas a se reconhecerem, estabelecendo seus valores e supremacias dentro do entendimento de classe social e visão do mundo.

A visão de mundo de uma classe social é a expressão de seu máximo de consciência possível (e não de sua consciência coletiva real); um ponto de vista coerente e unitário sobre o conjunto da realidade- uma totalidade complexa e estruturada de aspirações, sentimentos, ideias e conhecimentos que reúne os membros de uma classe e os opõe aos outros; uma comunidade de pensamentos e de ações que corresponde (Zugerechnet) a um grupo de homens que se encontram na mesma situação econômica e social. (LOWY, M; (NAIR, S, 2009, p.51).

Trata-se de abarcar a atuação de seus sujeitos dentro de um processo histórico e dialético na reafirmação de seus interesses e ações diante de um contexto intencional, no caso,

o europeu, durante o período de reconhecimento e catalogação das ex-colônias sul-americanas elevadas à condição de países independentes, momento em que se perpetua um discurso do visível, uma chamada *domesticalização da técnica do observador*, a qual exige sua indiferença diante de uma cultura tomada como “natural” num paradoxo entre sentido e razão, que não supera sua dicotomia num entendimento do tempo. (grifo nosso)

Entre existência e ciência, creio, não é possível o estabelecimento de uma síntese inerte, estática, pedante e inútil, a maneira dos sistemas já fossilizados, ou seja, das grandes sínteses conceituais, relativamente às quais podemos ter uma atitude de admiração estética, inclusive de grande respeito. Em nossos dias, a única síntese possível é a que assume decididamente a forma de um confronto permanente. Trata-se, no fundo de um esforço incessantemente retomado de interpretação, no qual a existência submete-se à ciência. (JAPIASSU, 1991, p.330).

A discussão sobre o poder exercido pelas fontes iconográficas visuais neste estudo centra-se na análise do discurso iconográfico do retratista e, posteriormente, um dos precursores da invenção da fotografia no mundo e pioneiro no Brasil, o francês, Hercule Florence<sup>2</sup>, durante sua permanência como desenhista contratado para integrar a Expedição Langsdorff<sup>3</sup> pelo Brasil, entre 1822 e 1829, chefiada pelo médico e diplomata russo, de origem germânica Georg Heinrich von Langsdorff<sup>4</sup> e custeada pelo Czar Alexandre I.

A concepção e o criar artístico presentes em Hercule Florence passam a ser entendidos como extensão da classe social a que ele pertence e sua atuação reconhecida em função da sobrevivência e manutenção dos seus interesses e do próprio grupo, ao qual se vê engajado, e no qual sua produção artística reafirma os interesses comuns dessa classe. Esta tomada de consciência responde, por sua vez, à estruturação, na qual se baseia a História do Pensamento Geográfico, assim definido:

Por pensamento geográfico entende-se um conjunto de discursos a respeito do espaço que substantivam as concepções que uma dada sociedade, num dado momento determinado, possui acerca do seu meio (desde o local ao planetário) e das relações com ele estabelecidas. Trata-se de um acervo histórico e socialmente produzido, uma fatia de substância da formação cultural de um povo. (MORAES, 2005 a, p.32 apud SACARDO, 2008, p.10).

Para o embasamento metodológico dessa discussão, buscamos vertentes capazes de subsidiar tais indagações. Numa concepção de captar o autor no seu contexto social, no caso,

o do artista Hercule Florence, entendido como um sujeito histórico, homem típico do século XIX, o qual passa a construir sua própria história e o aprimoramento de suas habilidades como artista-inventor, em dinâmica e inferências dessa classe social.

Graças a esse método estruturalista genético, a sociologia da cultura pode ir além das explicações habituais da história acadêmica do pensamento baseadas no conceito de “influência”. Na realidade, a influência não explica muita coisa, mas, ao contrário, demanda ser explicada. Todo escritor ou pensador encontra ao seu redor um grande número de obras literárias, morais, religiosas, filosóficas, etc. [...] que constituem tantas outras influências possíveis entre as quais ele terá de escolher... Portanto, a “influência” é em última análise uma escolha, uma atividade do sujeito individual e social, e não uma recepção passiva. (LÖWY, M. NAÏR, S. 2008, p.56).

Essa classe social capaz de construir no seu ideário e, simultaneamente, na ação de seus sujeitos, a reafirmação de seus interesses – no caso, a consagração burguesa de uma elite internacionalmente tida como soberana, cuja produção artística e científica atua no entendimento de parte dessa estrutura.

Na realidade, a relação entre o grupo criador e a obra apresenta-se, a maioria das vezes, de acordo com o seguinte modelo: o grupo constitui um processo de estruturação que elabora na consciência de seus membros as tendências afetivas, intelectuais e práticas, no sentido de uma resposta coerente aos problemas de suas relações com a natureza e suas relações inter-humanas. [...] essas tendências estão, contudo, longe da coerência efetiva, na medida em que são como já dissemos acima, contrariadas na consciência dos indivíduos pela filiação de cada um deles em outros e numerosos grupos sociais. [...] As categorias mentais também só existem no grupo sob a forma de tendências mais ou menos avançadas no sentido de uma coerência a que chamamos visão de mundo, visão essa que o grupo não cria, portanto, mas de que elabora (e só ele pode elaborar) os elementos constitutivos e a energia que permite reuni-los. (GOLDMANN, 1976, p.208).

No âmbito desse entendimento, os recursos iconográficos, em específico os analisados nesta pesquisa – as aquarelas e desenhos – produzidos pelo desenhista e pintor Hercule Florence, durante a sua permanência na Expedição Langsdorff, atuam como sujeitos na compreensão das inúmeras maneiras de articulação e veiculação dos objetivos expressos pela classe social e seus interesses dentro do contexto do século XIX.

Para uma melhor compreensão do objeto em estudo, entendemos que ele não deve estar desassociado do seu caráter poético, da essência que move o artista no registro do instante e na captura da imagem. Para contribuir para esta abordagem, recorreremos em alguns momentos às obras dos filósofos Gastón Bachelard e Eric Dardel, consideradas pertinentes



como contribuição dada às possíveis respostas, principalmente referentes às indagações artísticas apresentadas no decorrer do texto. Para (BACHELARD, 2008, p.2-3, grifo do autor).

[...] Se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce mal estruturado em causalidades psicológicas subalternas... Não é eco de um passado. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um mecanismo próprio. Procede de uma ontologia direta. [...] percebemos então que essa transubjetividade da imagem não pode ser compreendida, em sua essência apenas pelos hábitos das referências objetivas. só a fenomenologia- isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual- pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transubjetividades, não podem ser determinadas definitivamente.

Essas referências nos apoiaram para compreender a documentação iconográfica como um produto complexo de seu tempo, e através da qual é possível constatar a edificação de um diálogo estético no século XIX, o qual não pode ser entendido como apêndice de registro do visível desarticulado de seu contexto, e sim como um produto dele. Desta forma, tentaremos fazer uma desconstrução mitótica da produção artística e seus sujeitos, ao analisá-los, não como frutos de uma criatividade e instinto artístico, mas como parte da elaboração do discurso dialético goldmanniano, que se sobrepõe e direciona o *eu artístico* (grifo nosso).

Os capítulos da pesquisa foram ordenados de maneira a se correlacionarem ao longo do desenvolvimento do trabalho, no propósito de auxiliar o processo argumentativo. Esta disposição intencional servirá como enredo para as articulações em torno da pertinência e do uso do discurso iconográfico nas Expedições de caráter cientificista no século XIX, e sua construção de visão do mundo.

Para esse entendimento, a dissertação foi dividida em três capítulos, trazendo uma análise do conjunto de desenhos e aquarelas produzidos pelo pintor Hercule Florence, durante o estabelecimento de seu contrato como membro da Expedição Langsdorff e nos quais suas imagens serão apresentadas como forma de explicitar como se deu a edificação do poder exercido no discurso visual do século XIX e sua legitimação com fonte documental, num constante diálogo com os princípios metodológicos adotados.

A princípio, apresentamos um panorama detalhado do contexto histórico e das características da Expedição Langsdorff, a partir das relações diplomáticas e de comércio já estabelecidas entre Portugal e Rússia, ainda no século XVIII. Essas relações antecedem a sua realização e contribuíram para o favorecimento e sua viabilização no território brasileiro, em especial num período marcado pelos conflitos no reconhecimento do Brasil, diante do Velho

Mundo. No decorrer do capítulo, levantamos a discussão sobre questões capazes de elaborar um quadro histórico, no qual a Expedição assume o caráter de emissor e receptor de um discurso construído num cenário de país incipiente, inventariado num momento de profunda dicotomia entre ciência e arte do século XIX. Veremos, ainda, o engajamento do Barão de Langsdorff com as Sociedades Científicas Europeias e sua atuação como anfitrião, no convívio com outros viajantes naquele período, em território brasileiro.

Na sequência retomaremos como se deu o reconhecimento visual da América em breves apontamentos, desde o século XVI, a partir dos olhares de pintores e retratistas, na maioria europeus, envoltos no entendimento do *Novo Mundo*<sup>5</sup> e sua representação pela iconografia. Num primeiro momento, o reconhecimento das imagens de caráter alegórico, chegando até seu reconhecimento, já numa segunda fase dada pela ciência. Essa abordagem passará pelo entendimento dos princípios técnicos adotados para a produção artística, mediada pelas heranças no discurso humboldtiano<sup>6</sup> com fortes influências do romantismo alemão.

Essas observações servirão de passagem para que, nos itens seguintes, seja feita a apresentação dos três pintores contratados pelo comandante Barão de Langsdorff para a Expedição. São eles: Moritz Rugendas, Aimé Adrien Taunay e Hercule Florence, observando-se as particularidades do estilo de cada artista, diante das exigências de contrato, bem como suas respectivas filiações artísticas, e na escolha e reconhecimento de Hercule Florence como aquele que melhor respondeu às exigências ao modelo adotado por Langsdorff, na síntese entre arte e ciência através da prática do discurso visual.

Em continuidade à apresentação dos artistas, trazemos a trajetória e obra do pintor, desenhista e inventor Hercule Florence como sujeito social de seu tempo, e sua atuação como membro da Expedição Langsdorff, no estabelecimento de um diálogo estético capaz de entendimento dentro das bases metodológicas apontadas e nos conceitos de classe social e visão do mundo. Com esta exposição, partiremos a efetuar as correlações dos princípios de singularidade presentes nas obras do artista, durante sua permanência na Expedição e como ocorre o seu entendimento pelas bases metodológicas apontadas, enfocando as indagações de construção mitótica e desconstrução do poder persuasivo da imagem, ao atuar dentro do próprio entendimento de território e na construção do imagético presente no discurso do Pensamento Geográfico Brasileiro.

Nas considerações finais, retomamos a análise para algumas breves observações sobre o emprego da produção iconográfica e a reprodução dos discursos visuais nas práticas da relação ensino-aprendizagem numa possível crítica ao emprego dessas imagens como documentos históricos de entendimento imediato, desprovidas de seus contextos, os quais, por

sua vez, se tornam capazes de perpetuar os interesses e a visão do mundo no discurso do século XIX, face ao seu desdobramento no entendimento da realidade atual.

## **1. A EXPEDIÇÃO LANGSDORFF**

### **1.1. Contexto e interesses entre Rússia e Brasil**

No início do século XIX, a concessão para entrada de Expedições e viajantes estrangeiros em território brasileiro era uma situação complexa e preocupante. A vulnerabilidade no domínio da vasta dimensão territorial e os interesses expansionistas internacionais representavam um perigo permanente ao governo de D. Pedro I, no Brasil.

Frente a tal cenário, a presença da Expedição Langsdorff, com o propósito cientificista<sup>7</sup> inventariante de percorrer o interior do território brasileiro, no período de 1822 a 1829, só foi possível, graças às antigas relações de amizade e comércio, previamente estabelecidas entre Rússia e Portugal, desde a segunda metade do século XVIII. Na época, Portugal exportava para aquele país vinho, óleos vegetais e produtos oriundos das colônias, como açúcar, madeira e café e importava ferro, trigo e lonas, além de manufaturados. No propósito de estreitar as relações comerciais e possibilitar a compra direta de produtos das colônias e dos recentes países do chamado “Novo Mundo”, e no intuito de um favorecimento maior diante de futuros concorrentes, foram tomadas algumas iniciativas. Uma delas foi enviar, em 1813, Georg Heinrich von Langsdorff ao Brasil, o qual já tinha uma breve noção do território, porque em 1803 havia navegado pela costa sul do país, ao integrar-se ao grupo de viajantes que percorreram parte do litoral de Santa Catarina, numa rota de circunavegação, comandada pelo navegador russo Kruzenstein<sup>8</sup>

Naquela época, as notícias sobre a vida na América conhecidas em solo russo, eram muito precárias, até mesmo a palavra “América” teria sido pronunciada pela primeira vez, após a tradução dos escritos de Maximilian Traniylvsana<sup>9</sup>, secretário oficial do rei da Espanha Carlos V. Na tradução dos manuscritos, as terras são descritas como infinitas e repletas de riquezas, além de uma exuberante fauna e flora mesclando-se a paisagens num misto de realidade e ficção, dando-lhe características em várias paisagens do cenário, semelhantes aos descritos pela literatura clássica, ao relatar as viagens fantásticas e sagas epopeicas da antiguidade.

A partir do século XVIII, as impressões sobre a existência dessas novas terras ganharam um interesse ainda maior na Europa, através das correspondências mantidas pelas Sociedades Geográficas<sup>10</sup> e publicação de relatos em periódicos de circulação restrita. Esses se ocupavam de extensas descrições geográficas, registradas pelos diversos tipos de viajantes que tiveram um contato mais direto com a região. Entre eles, naturalistas, mercadores e

oportunistas em decifrar as mais diferentes possibilidades de exploração das novas áreas. Como aponta (SOUSA NETO, M.F, 2009)

As sociedades geográficas reuniam três tipos de pessoas em especial curiosos, aventureiros e homens de negócio, sendo que os dois primeiros vinham de instituições militares. Estas sociedades geográficas tiveram um forte papel no processo de colonização do novo mundo. Portanto a exploração geográfica, que se fazia dos lugares e tinha a ver com o forte levantamento das condições fitogeográficas, pois já havia naquela época a biopirataria.

Paralelamente aos interesses mercantilistas, foram publicados na Europa, romances de aventura, como Robinson Crusóé, de Daniel Defoe<sup>11</sup>, utilizando, como cenários literários fictícios, as terras distantes cercadas pela natureza exótica, tipos selvagens, heróis nativos e colonizadores destemidos envolvidos num enredo de suspense e deslumbramento. Essa construção imagética, amplamente difundida na Europa e entre os países mais distantes, serviria para enriquecer ainda mais o repertório dos relatos de viajantes, apropriados para aguçar o espírito aventureiro de outros, no desafio de enfrentar as mais inusitadas situações ao cruzarem os mares em direção ao sul da linha do Equador.

No caso específico dos russos, o tráfego na costa litorânea do Brasil, depois de 1803, pode ser considerado intenso, assim como os relatos feitos sobre o território.

Até a primeira metade do século XIX foram realizadas cerca de quarenta expedições marítimas russas com passagens pelos portos do Rio de Janeiro. Muitos integrantes dessas viagens, algumas de circum-navegação tiveram a oportunidade de conhecer este distante país. Alguns deles deixaram diários e anotações com descrições de suas passagens pelo Brasil e, embora se referissem somente a breves episódios das viagens, talvez essas descrições tenham sido as mais vivas e emocionadas. (BYTSENKO, 2006, p.50).

Vários navegadores pertencentes à elite militar e intelectual russa fizeram inúmeras anotações em seus diários de bordo, na maioria impressões positivas sobre o Brasil. Navegadores como Kotsébu<sup>12</sup> foram enfáticos ao deixar suas impressões de viagem.

Mudanças incríveis acontecem no estado de espírito de um europeu quando este se depara com a natureza tropical, mesmo se não for pela primeira vez. Qualquer detalhe em que ele pare o olhar surpreende pela novidade. Aqui, árvores, flores, insetos e até ervas são completamente diferentes dos de seu país. O europeu fica fascinado com a infinita abundância, típica desse país abençoado. (KOTSÉBU, [?] apud BYTSENKO, 2006, p.51).

A realização de um longo e preciso inventário sobre o Brasil, partindo dos interesses referentes ao Governo russo, só aconteceria em 1822, com a realização da Expedição Langsdorff, custeada pelo Czar Alexandre I, com a proposta pioneira de percorrer o centro-oeste brasileiro.

Dessa forma, no transcorrer das primeiras três décadas do século XIX, a imagem do Brasil diante dos olhares do Governo russo continuou marcada pelos traços de exuberância e riqueza, perpetuando o imagético de terras distantes, cujo mito de “paraíso terreno” permanecia aliado às vastas possibilidades de transações comerciais entre os dois países. Somente com a chegada dos primeiros conjuntos de relatos e manuscritos remetidos ao Governo russo, após o término da Expedição Langsdorff, em 1829, foi que a imagem do Brasil passou a ser reconhecida como a terra onde as contradições e perversões do mundo civilizado, como a escravidão e a destruição da natureza colocavam em descrença a imagem paradisíaca difundida até aquele momento.

## 1.2. Georg H. Von Langsdorff e sua presença no Brasil

*O pintor Paul Gauguin  
amou  
a luz na Baía de Guanabara  
O compositor Cole Porter adorou  
as luzes na noite dela:  
A Baía de Guanabara  
O antropólogo Claude Levy-  
Straus detestou  
a Baía de  
Guanabara:  
pareceu-lhe uma boca  
banguela.  
E eu menos a conhecera mais  
a amara.  
Sou cego de tanto vê-la estrela  
O que é uma coisa bela?*

O Estrangeiro. Caetano Veloso

A exuberância na diversidade da vegetação tropical foi o cartão de visitas que o Brasil apresentou a G.H. von Langsdorff, na sua chegada à Ilha de Santa Catarina, em 1803, a bordo do navio Nadejda, época da primeira viagem de circum-navegação realizada pelo Governo

russo, sob o comando do Almirante Krusenstern, para percorrer a costa sul do litoral brasileiro. Ao desembarcar, ficou impressionado com a beleza das cores, tons e variações de espécies que compunham a paisagem tropical e a hospitalidade com a qual os tripulantes foram recepcionados. Considera-se que ele, ao lado Von Tilesius, chefe da expedição, estão entre os primeiros homens com formação voltada à ciência universal, que percorreram o Brasil no período<sup>13</sup>.

Ao deparar-se com a paisagem brasileira, Von Langsdorff “*observou uma grande semelhança com as já conhecidas, durante sua permanência em Portugal, onde esteve no período de dois anos, entre 1779 e 1800 trabalhando em hospitais como estagiário, logo ao terminar o curso de medicina na Alemanha*”(BECHER, 1990, p.10). Nesse período é que ele teria demonstrado uma propensão inicial aos estudos minuciosos, às investigações científicas e mostras de seu caráter pesquisador, como se pode comprovar em suas observações registradas em diários.

Durante minha estada em Lisboa, entrei frequentes vezes em filas para compra de peixe, de diferentes aspectos e em grande quantidade. Eles de tal modo chamaram a minha atenção que tornei a firme decisão de adquirir alguns conhecimentos desta parte da história natural, que até agora continuo desconhecendo, e colecionar diferentes espécies. (LANGSDORFF [S.L.;s.n] apud MANIZER, 1967, p.33 apud BECHER, 1990, p.8)

Por essa época, ele já pertencia à Academia e Sociedade Científica de Göttingen, mantendo correspondências, publicando artigos e relatos sobre animais e processos de dessecação, na intenção de aprimorar estudos científicos. A preocupação voltada na busca de uma neutralidade e de um olhar imparcial sobre tudo aquilo que investigava era uma constante, como nos relatos da viagem de circum-navegação a bordo do Nadejda.

Cada observador tem seu próprio ponto de vista pelo qual vê e julga os novos objetos: tem sua própria esfera, na qual se esforça por incluir tudo que está em mais estreito contacto com seus conhecimentos e interesses... tratei de eleger o que me pareceu representar o interesse geral [...] O rigoroso amor à verdade representa não uma vantagem, mas o dever de cada cronista da viagem. Com efeito, é escusado discorrer sobre aventuras numa viagem tão longa como a nossa, ou compor contos sobre a mesma; ela fornece uma quantidade tão grande de coisas admiráveis e interessantes que nos basta esforçarmos em tudo observar e nada deixar passar. (MANIZER, 1967, p.33-34 apud BECHER, 1990, p.9).

Após essa passagem pela costa brasileira, von Langsdorff percorreria, entre 1804 e 1811, o extremo oriente da Rússia, a península do Kamtchatka, as Ilhas do Pacífico, Japão e

costa oeste da América do Norte. Essas passagens são registradas em dezenas de relatos e manuscritos, artigos e publicações, enviadas às Sociedades Científicas, entre elas a de São Petersburgo, onde comparecia regularmente a reuniões e encontros, para fornecer informações sobre suas observações no intervalo de suas viagens.

Em 1812, seu nome era conhecido pelos relatos detalhados e pelos comentários realizados entre os viajantes que se aventuravam nas novas terras. Esta fama chegou até o Czar Alexandre I que, como uma forma de reconhecimento, concedeu-lhe o título de Barão, nomeando-o para exercer o cargo de Cônsul-Geral da Rússia no Brasil. Entre suas funções, concorriam a de encarregado das relações econômicas, de ampliação dos contatos com as autoridades brasileiras, de orientação aos comerciantes russos para aquisição de mercadorias e de suporte logístico aos navios da Companhia Russo-Americana, na passagem pelo porto carioca.

Um ano mais tarde, von Langsdorff chegava ao Brasil. O cenário estava um pouco diferente daquele da primeira vez. O Rio de Janeiro havia se tornado um porto bastante conhecido pelas nações europeias, a partir de sua abertura, em 1808. A exposição de um grande número de exemplares da fauna e flora e produtos tropicais pelas ruas, a presença intensa do tráfego de escravos e a ocupação urbana incipiente faziam da cidade um espaço marcado pelo exotismo.

O Consulado Geral russo do Rio de Janeiro era uma exceção diante dos consulados dos demais países. A proximidade era favorecida, em grande parte, pelas rápidas relações de amizade estabelecida entre von Langsdorff com representantes da Corte portuguesa. Dom Pedro I e seu ministro-chefe José Bonifácio de Andrada e Silva estavam entre eles, a ponto de, num futuro próximo, colaborarem com uma significativa ajuda financeira para viabilização dos planos e organização de uma Expedição científica pelo Brasil, além de incentivos para o Cônsul russo em um de seus projetos paralelos, o de colonização e entrada de imigrantes alemães no país.

Durante os primeiros três anos, o conhecido Barão von Langsdorff dedicou-se à função diplomática e às atividades de lazer associadas à curiosidade científica, realizando passeios nas proximidades do Rio de Janeiro e coletando exemplares de insetos, borboletas, amostras de rochas e minerais para compor álbuns e coleções, os quais costumava mandar para seus amigos e membros das Sociedades Científicas, na Europa. Em 1816, comprou uma propriedade rural que passou a ser conhecida como Fazenda da Mandioca, localizada na região da Baía da Guanabara.



Tratava-se de uma sesmaria localizada num magnífico local ao pé da Serra da Estrela. Para se ter acesso, tinha-se de velejar de navio um dia inteiro ou uma noite toda através da baía de Guanabara até Porto de Estrela, ponto de partida, no continente da estrada do Rio de Janeiro a Minas Gerais. Ali, a bagagem era transportada por cavalos e jumentos, necessitando-se ainda de um dia de viagem pela estrada calçada rumo a Minas Gerais, que passava próximo a Fazenda Mandioca. O percurso era bastante fatigante, sobretudo porque não havia nenhum hotel ou pensão, mas apenas, esporadicamente, cabanas de madeira que serviam de pousada. (SPIX; MARTIUS. [1819] apud BECHER, 1990.p.29).

A fazenda é descrita como um espaço amplo e bastante singular para a época. Com vários aposentos para receber convidados, possuía uma grande biblioteca com títulos diversos, desde clássicos da literatura universal até tratados de conteúdo científico e revistas publicadas pelas Sociedades Científicas europeias; havia vários cômodos anexos, onde eram expostas coleções de espécies de borboletas, insetos, peças utilitárias indígenas e amostras minerais, além de um imenso herbário.

A Mandioca passou a ser conhecida, entre os intelectuais e viajantes europeus, como um verdadeiro ponto de encontro, um centro de estudos que abrigava pessoas com os mais diversificados interesses em investigações científicas. Entre as personalidades que frequentaram a propriedade estavam: o príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied, Dom Pedro I e sua esposa Dona Leopoldina, viajantes como Spix e Martius; botânicos como o alemão Friedrich Sellow e o francês Auguste de Saint-Hilaire.

Nos relatos de Spix e Martius é possível ter-se uma ideia da recepção dada aos visitantes na Mandioca. Além das coleções de amostras dessecadas da fauna e flora dispostas pela casa, era um costume a exibição de exemplares vivos que muitas vezes eram oferecidos como presentes aos hóspedes distantes.

O primeiro nativo que vimos foi um rapaz proveniente de uma tribo de canibais dos botocudos de Minas Gerais, que se encontrava na casa de nosso amigo von Langsdorff. O antigo ministro de Estado Português, conde de Barca, solicitara ao comandante do distrito indígena de Minas Gerais um crânio de índio para nosso famoso conterrâneo, senhor conselheiro da corte Blumenbach. Como o comandante não teve a oportunidade de se apossar de tal peça anatômica, enviou ao conde dois botocudos vivos, que haviam sido aprisionados por um soldado na ocasião de um choque inesperado. Um deles foi enviado ao senhor von Langsdorff, que logo passou a estimá-lo. O rapaz servia-lhe não só de exemplar vivo de sua coleção científica, mas também na tarefa de coletar espécies. (SPIX; MARTIUS, 1966.v.1.p.9 apud BECHER, 1990.p.27).

São inúmeras as descrições como a citada acima, quando adentramos o **Universo Langsdorff**<sup>14</sup> A fidelidade de seu caráter com os interesses e paradigmas da ciência no século

XIX, a constante busca pela sistematização de uma compreensão do mundo, a especulação minuciosa sobre tudo aquilo que o cercava e a audácia diante do novo e do empreendedor eram fatores responsáveis para o Barão avançar cada vez mais em seus estudos. Foi com esses argumentos, esse entusiasmo e essa determinação que após várias expedições inventariantes pela região do Rio de Janeiro e Minas gerais, ele passaria a investir no seu mais ousado de todos os projetos científicos: o de realizar uma Expedição Científica Internacional pelo Brasil, adentrando o interior do território, percorrendo o centro-oeste brasileiro em direção ao norte.

Para viabilizar o plano era preciso convencimento, financiamento e, acima de tudo, tripulação especializada capaz de obedecer às diretrizes preestabelecidas e aos interesses da ciência no período.

Com este propósito, já *com uma breve aprovação de D. Pedro I e promessas de cooperação diplomática e financeira dadas pelo Conselheiro Geral do Brasil, José Bonifácio* (BECHER, 1990, p.42) Georg H. Langsdorff pede um afastamento do cargo de Cônsul-Geral da Rússia no Brasil e retorna à Europa com o intuito de conseguir mais proventos, parcerias e amplo subsídio do governo russo para esta empreitada.

Durante o período de 1820 a 1822, Langsdorff ficou na Europa onde visitou as cidades de Paris, Munique e Berlim divulgando seus trabalhos e pesquisas feitas no Brasil. Além das palestras e relatos orais sobre a importância de realizar uma expedição internacional pelo interior do Brasil, buscava difundir e ganhar apoio para as atividades que desenvolvia paralelamente, em específico as ligadas a um projeto de colonização do Brasil, junto à vinda de colonos alemães. Nessa viagem, levou na bagagem inúmeras coleções de insetos, amostras de plantas e minerais, as quais ofertou a museus e amigos pesquisadores.

### **1.3. A organização e o financiamento de uma Expedição internacional.**

Num desfile fascinante  
A Estácio vem mostrar e contar  
A viagem deslumbrante  
Que Langsdorff fez a mando do Tzar  
(Foi em Minas Gerais)  
Minas Gerais  
Onde a odisseia começou  
Flora, fauna, minerais  
Catalogando tudo aquilo que encontrou  
Empalhando os animais  
E revelando seus achados a Moscou  
Langsdorff, Delírio na Sapucaí.  
Samba Enredo da G.R.E.S. Estácio de Sá, 1990.

Após enviar o requerimento às autoridades russas para a autorização da Expedição, Langsdorff solicitou um encontro com o Czar Alexandre I, no qual daria maiores explicações sobre a necessidade de o Governo russo investir em seu projeto. Como argumentos, ele apontava a presença de inúmeros viajantes a serviço de outros países europeus no Brasil e a importância de a Rússia marcar sua supremacia, na realização de um empreendimento científico de grande porte. Para isso, ofereceu-se para ocupar o cargo de chefe da expedição, recebendo uma quantia anual pelo serviço, além de um adiantamento para contratação de uma equipe de pesquisadores e profissionais renomados para integrarem o grupo.

No segundo semestre de 1821, segundo Diener (1995), Langsdorff recebeu em São Petersburgo a autorização para realizar a Expedição e a concessão das quantias solicitadas para as contratações. Logo após a notícia, partiu, então, para a Alemanha, onde, juntamente com os preparativos da viagem de pesquisas, providenciou a vinda de famílias alemãs para formarem um núcleo de colonos na Fazenda da Mandioca. Seis meses depois, chegou ao porto do Rio de Janeiro a bordo do navio Dóris, trazendo, além de equipamentos para viagem, dezenas de famílias alemãs, favorecidas pelo Decreto de 1820, assinado no Brasil, para a entrada de colonos estrangeiros no território brasileiro.

Através de solicitações e pedidos de ajuda emergencial enviados ao amigo e Ministro José Bonifácio de Andrade e Silva para facilitar a entrada dos imigrantes trazidos para residir em sua fazenda, o plano de uma colônia agrícola alemã no Brasil, *“não pode ser considerado um êxito, porque muitos colonos acabaram desistindo da viagem, outros se mostraram descontentes com as ofertas de trabalho e acomodações e deixaram a propriedade em fuga para localidades próximas onde se mantiveram escondidos e em total anonimato”*. (BECHER, 1990, p.123). Outro fator que contribuiu para as dificuldades encontradas pelo comandante foi de ordem financeira. Como explica (BECHER, 1990, p. 92).

As finanças de Langsdorff, entre elas, a herança recebida pela morte do tio materno e o adiantamento de 40 mil rubros em papel moeda concedido pelo Czar Alexandre I ficaram bastante comprometidas com este empreendimento colonizador frustrado, o que repercutiu num atraso nos preparativos para a Expedição, inclusive porque durante sua viagem a Paris já havia firmado contratos de quatro anos com o zoólogo francês Édouard Ménétriés e com o pintor Johann Moritz Rugendas. Ambos chegaram juntamente com Langsdorff a bordo do Dóris e seguiram direto para Fazenda da Mandioca. Meses depois chegaria o astrônomo e geógrafo russo Nester Gavriilovich Rubtsov seguido do zoólogo Christian Hasse e do botânico Ludwig Riedel.

Nos primeiros dois anos, período de 1822 a 1824, a Expedição ficou restrita ao trecho Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo por causa dos conflitos entre Brasil

e Portugal, com a proclamação da República por D. Pedro I. A Corte Portuguesa não aceitava reconhecer a soberania brasileira o que acabou gerando tensões e conflitos armados. Várias províncias como as do Pará e Maranhão foram interditadas pelos soldados portugueses, dificultando a permissão de tráfego nas regiões interioranas. As tendências separatistas e a preocupação com a presença de estrangeiros circulando em áreas propensas a conflitos dificultavam a execução do roteiro prévio. Para todas as excursões era preciso autorização do Governo.

No Brasil reinava uma carestia incomum, além do que, Nesserolde, em despacho de agosto de 1823 comunicou a Langsdorff a impossibilidade de enviar as verbas suplementares solicitadas. Os planos do cientista eram perturbados também pela prolongada guerra de independência. Somente no verão de 1823 os portugueses capitularam em Salvador, e só então outras guarnições depuseram suas armas... O governo de São Petersburgo, por seu lado, considerava os acontecimentos no Brasil como uma insurreição promovida pelo príncipe Pedro contra seu pai. Nem o Imperador D. Pedro, nem Langsdorff tinham conhecimento das intenções do Czar sobre o reconhecimento diplomático da nova monarquia sul-americana, submetida então ao isolamento internacional. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF ao BRASIL, v.1, 1988, p.13).

As relações com os integrantes da Expedição também estavam ficando cada vez mais tensas. Alojados na Fazenda da Mandioca, realizavam coletas e faziam registros pelos arredores da propriedade, envoltos num sentimento de tédio e decepção. As constantes brigas do Comandante com o pintor Rugendas confirmam esse descontentamento, que chegou a ganhar repercussão no Governo brasileiro.

[...] no dia 12 de outubro, Langsdorff e seus companheiros estavam na capital, por ocasião da proclamação de D. Pedro como Imperador do Brasil independente. Foi então que Rugendas proporcionou a Langsdorff uma nova surpresa. Comunicou seu propósito de abandonar a Expedição russa para prestar serviços ao Brasil. Como se não bastasse, o pintor persuadiu o primo do cientista, Ernest Henrich, cuja ajuda nos assuntos domésticos era muito importante para Langsdorff a deixar a Mandioca para morar no Rio de Janeiro. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.13).

O final do episódio acima narrado foi o rompimento de contrato de Rugendas com a Expedição Langsdorff e todo um desenrolar de brigas e discussões em torno do fato, o qual será detalhado no próximo capítulo mas que, neste momento, evidencia a intensidade dos conflitos causados pela espera. O impasse prosseguiu durante todo o ano de 1823, retardando, cada vez mais, os planos do grupo e aumentando a insatisfação generalizada da equipe.

O desespero diante da incerteza era de tal porte, que o Barão enfrentou vários problemas de saúde, os quais o afastaram de suas pesquisas, enquanto os demais integrantes do grupo percorriam os arredores da Mandioca, coletando amostras e desenhando paisagens. Em fevereiro de 1824, Langsdorff tomou uma atitude drástica, dirigindo-se ao Ministro das Relações Exteriores na época, Luís José de Carvalho e Melo, solicitando autorização para realizar viagens científicas com sua equipe por Goiás, Mato Grosso e pelo norte brasileiro. Na ocasião, sugeriu que se enviasse para a Academia de Ciências de São Petersburgo uma coleção de desenhos de aves e mamíferos brasileiros feitos pelo retratista Rugendas, com o objetivo de reiterar o pedido de apoio às relações diplomáticas entre os dois países para liberação da viagem rumo a áreas em direção ao extremo norte do território.

[...] sairia do Rio de Janeiro em direção a Santos, de lá seguiriam para São Paulo, com parada em Porto Feliz no Rio Tiete seguindo para o interior de Goiás e Mato Grosso em direção ao Amazonas. Estava nos planos a possibilidade de subir até o Rio Negro passando em Casiquiare até a foz do Orinoco alcançando à costa norte e oeste da América do Sul. (BECHER, 1990, p.72).

Enquanto aguardava a autorização oficial para viagem, Langsdorff mudou a tática, acelerando o ritmo dos preparativos. Os progressos obtidos na dinamização da Fazenda da Mandioca eram, paralelamente, divulgados no Brasil e no exterior o que, por sua vez, fortaleceria o pedido de viabilização no prosseguimento da Expedição.

[...] A Mandioca já era conhecida em São Salvador, na cidade de Goiás e em Ouro Preto, liam sobre ela os assinantes do *Boletim de São Petersburgo* e do *Telégrafo de Moscou*; os habitantes de Derpt e Kazan já tinham ouvido falar; dirigiam-se para lá cartas de muitas capitais e universidades da Europa Ocidental. A Mandioca tornou-se um reconhecido centro científico no Brasil. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, v.1, 1988, p.14, Grifo do autor).

Mas por outro lado, o cotidiano na fazenda e as relações do Barão de Langsdorff com outros integrantes permaneciam conflitante com o rompimento de contratos e substituições emergenciais, entre elas a que veio integrar Aimé Taunay e Hercule Florence como desenhistas do grupo, sendo que o último atendeu a um anúncio publicado no Rio de Janeiro.

Durante a preparação para a grande Expedição ao interior do Brasil supostamente ocorreram frequentes divergências de opinião entre Von Langsdorff e o pintor Rugendas, que abandonou a Expedição em 1824. [...] também a partida do cientista natural francês Ménétriès, que abandonou a

Expedição em fevereiro de 1825, pode estar ligada a fato de seu contrato ter vencido ou, talvez, devido a um acordo amigável. [...] por sorte, o chefe da Expedição possuía em seu grupo científico um segundo zoólogo, o jovem Christian Hasse. [...] O artista francês Taunay tomou então o lugar de Rugendas. Taunay, aos 16 anos, já acompanhara o circunavegador Freycinet. O francês Hercule Florence, também ele muito jovem integrou-se ao grupo na qualidade de segundo desenhista. Tornou-se ao mesmo tempo o cronista desta segunda parte da Expedição, cujas inúmeras vicissitudes ele retratou com palavras e imagens. (BECHER, 1990, p.73).

Em setembro de 1925, a Expedição recebeu a autorização do Governo brasileiro, através de carta enviada pelo Ministro do Exterior, Luís Carvalho de Melo. Os integrantes partiriam de Santos em direção a São Paulo e em Porto Feliz dariam oficialmente início à segunda parte da Expedição rumo às áreas interioranas do centro-norte brasileiro.

Segundo as anotações feitas pelo comandante “*Os integrantes já estavam bastante habituados a exercerem as suas atividades de contrato, devido ao longo período que antecedeu a partida, o qual foi dedicado à primeira parte da Expedição*” (DIENER, 1995, p.12). O grupo teria sido dividido por Langsdorff até a chegada ao ponto de encontro em Porto Feliz, local considerado marco de partida de todos os bandeirantes e viajantes em direção ao interior do território. “*O Barão deixou a propriedade da Mandioca em direção ao Rio de Janeiro juntamente com a maioria da tripulação navegando a bordo do cargueiro Aurora, com destino ao porto de Santos, continuando viagem para São Paulo até Itu*”. (DIENER, 1995, p.11).

Já Riedel e Hasse seguiram até o destino de encontro por terra com os carregadores. Seria em Itu, às margens do Rio Tietê, que Langsdorff entraria em contato com duas pessoas que o convenceriam a alterar o trajeto previamente traçado da Expedição. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, v.1, 1988, p.19).

Karl Engler e Francisco Álvares Machado e Vasconcelos. O primeiro era um químico vienense de 25 anos, mineralogista e médico, que havia chegado ao Brasil há alguns anos atrás. Vivia da prática médica e ocupava-se com pesquisas em ciências naturais. O segundo era natural da região e proveniente de uma rica família de agricultores. Álvares Machado, de 34 anos, possuía uma rara erudição e era um abastado proprietário rural, além de exercer outras atividades: políticas, judiciárias e de médico prático. Também dos comerciantes locais, Langsdorff obteve importantes informações. Das conversas com seus novos amigos, compreendeu que, ao invés da viagem por terra até Goiás e depois Mato Grosso, seria mais útil e interessante, do ponto de vista científico, empreender uma navegação fluvial, de Porto Feliz diretamente a Cuiabá. Esse caminho não havia sido percorrido antes por nenhuma outra expedição científica europeia em terras brasileiras.

Como relata (BECHER, 1990, p.87) “*a tripulação permaneceu em Porto Feliz pelo período de seis meses, de dezembro de 1825 a junho de 1826, terminando os preparativos de partida, confeccionando barco e supervisionando todos os detalhes para o embarque.*” Enquanto a equipe trabalhava, o Barão providenciou a venda da Fazenda da Mandioca ao Estado brasileiro, levando toda sua bagagem para incorporar-se às da Expedição. Outros fatos, como uma disputa entre Florence e Hasse pela promessa de casamento com Angélica, filha do médico e político local, Francisco Álvares Machado e Vasconcelos acabou em tragédia passional, com o suicídio do zoólogo. Com a perda do integrante, o comandante assumiu, também, as atividades de Hasse e, em 22 de junho de 1826, deixou Porto Feliz em direção a Cuiabá, cercado por festejos organizados pela população local.

Em dezembro daquele ano, chegaram as primeiras notícias da Expedição que navegava pelas águas do Rio Taquari, em direção a Cuiabá, onde a tripulação percorreria o Pantanal que, durante o período de chuvas, se transformava num grande lago de difícil travessia. Mesmo diante de um cenário inóspito, chegando a Cuiabá, Langsdorff enviaria ao Consulado remessas de desenhos e pranchas com o seguinte relatório:

Durante a viagem, dediquei especial atenção á história natural-cotidiana do homem. Para dar aos cientistas europeus a possibilidade de comparar, com maior exatidão, as raças sul-americanas entre si, eu exigi com insistência dos artistas, reproduzirem com precisão os retratos das tribos Caiapós, Guaná, Guató, Bororô, Chamacoco e Chiquito, e espero que, com relação a isso, eu tenha feito mais que qualquer outro viajante [...] eu acalento esperanças de que a coleção de retratos de todas as nações brasileiras, após o término de minha ainda longa expedição, despertará extraordinário interesse. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, v.1. (1988, p.20).

Ainda em Cuiabá, Langsdorff preparou uma série de amostras para enviar ao Rio de Janeiro, após um encontro em Mato Grosso com o comerciante de origem italiana, chamado Angelini, joalheiro que chegara ao Brasil com a corte de D. João VI, em busca de prata de origem boliviana. O comerciante já havia feito negócios com Langsdorff, vendendo ao Barão antiguidades peruanas e obras de arte. Desta vez, Angelini faria a entrega ao Governo russo, endereçando a Petersburgo, uma encomenda de 11 caixas contendo mais de 800 objetos entre sementes de plantas, minerais e desenhos. Havia, ainda, diamantes e barras de ouro no valor estimado pelo comandante em 270 mil réis, além de peles negras de macacos selvagens e uma segunda remessa de desenhos com 49 pranchas feitas pelos pintores Taunay e Florence.

A Expedição ficou em Cuiabá até dia 30 de abril de 1827, realizando saídas esporádicas pelos vilarejos e fazendas e de lá partiu para Serra da Chapada ao noroeste de

Cuiabá, onde permaneceram instalados por algum tempo. Um novo desentendimento levou a uma conflituosa situação e à quebra de contrato entre Langsdorff e o pintor Taunay, pois o comandante estava insatisfeito com sua falta de pontualidade e compromisso com o propósito da Expedição.

[...] lamento vivamente ser obrigado, devido às circunstâncias, a não acabar uma viagem que comecei e a deixar incompletos trabalhos interessantes; o que me consola é que, mais tarde, poderei mostrar a S.M. que eu era digno do posto que ocupava, e tenho entre as mãos o necessário para responder a todas as questões sobre as quais o senhor poderá me acusar. [...] Queira, portanto, aceitar minha demissão de empregado como pintor da Expedição da qual o senhor é chefe. (TAUNAY, A.1950, p.72-75 apud COSTA, M, 1995, p.82).

O pedido foi protocolado e o grupo seguiu de Guimarães, rumo à cachoeira da Bocaina do Inferno, num retorno até Cuiabá, de lá seguiriam até o Amazonas. O comandante optou por dividir a Expedição em dois grupos para melhor explorar os aspectos da paisagem e o detalhamento nos relatórios científicos, assim como na coleta de amostras. No grupo sob seu comando estavam Rubzov e Hercule Florence, que seguiria pelo Rio Negro, Arinos, Juruena e Tapajós. O outro sob o comando de Riedel com Taunay, o qual reintegrou-se a Expedição navegaria pelos Rios Guaporé, Mamoré e Madeira. O encontro entre eles se daria em Rio Negro, atual cidade de Manaus.

Enquanto o grupo liderado por Langsdorff viajava pela região de Diamantino, Florence registrava com precisão aquilo que observava, ganhando elogios constantes pela sua habilidade no Diário elaborado pelo comandante.

[...] A propósito, os interesses e as capacidades de Florence eram bastante variados. Independente de Rubtsov, ele elaborou mapas detalhados dos itinerários, coletou pelo caminho, narrativas que ouvia sobre a vida brasileira em diferentes etapas históricas, com também se ocupava com entusiasmo da zoofonia: fazia anotações sobre as vozes dos animais, registrando-as com a ajuda de notas musicais. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, v.1, 1988, p.22)

O outro grupo, na verdade, a dupla composta pelo pintor Taunay e Riedel, visitou a aldeia índios Bororó, localizada entre os rios Jauru e Paraguai, onde Taunay fez inúmeros esboços etnográficos. Seguindo para Vila Bela de Mato Grosso, refugiaram-se nas ruínas de um palácio, antiga sede dos capitães-gerais colonizadores de Mato Grosso, de lá seguiam para Casalvasco, perto da Bolívia retornando a Mato Grosso. Na trilha de volta, Taunay desencontra-se de Riedel e ao tentar atravessar as águas do Rio Guaporé morre afogado<sup>15</sup>.



[...] uns pretos que estavam por perto insistiram com ele para que não tentasse fazer a travessia, de que a correnteza forte como estava inevitavelmente o arrastaria. [...] ao mesmo tempo apressado pela aproximação da tempestade que já se anunciava em crescentes trovões fiou-se demasiado em suas forças e habilidade em nadar e, instigando com ás rédeas o cavalo, impeliu-o para a frente, apelando à lavadeira para que o retivesse. Atirou-se n'água sem tirar a roupa, calçados e nem mesmo a capa. Por seu turno, a lavadeira gritava, pedia-lhe que esperasse súplicas a que se mostrou surdo. E nadou até o meio do rio, onde, não mais se aguentando de cansaço lançou angustiado pedido de socorro! Sucumbindo, então, ao excesso de extrema desgraça, afundou. O barqueiro, chegando naquele instante à praia, partiu com precipitação, mas era por demais tarde. (FLORENCE, 1977, p.29 apud EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, v.1, 1988, p.23)

Apesar da perda de Taunay, Riedel prosseguiu a viagem, sozinho, até o Amazonas. Em março de 1828, o grupo chefiado pelo comandante Langsdorff deixa Diamantina com destino a Porto Velho localizado no Rio Madeira.

Durante o período de navegação até o Amazonas, os integrantes contraíram as chamadas **febres tropicais** <sup>16</sup>, deixando Rubtsov e Florence impossibilitados de seguirem adiante, ocupando-se também de fazer os estudos e esboços sobre os costumes e aspectos étnicos da tribo. O estado de saúde de Florence melhorou e, dessa vez, foi Langsdorff o infectado, tendo permanecido deitado a maior parte do tempo, tomado dos delírios da febre alta. Fortemente debilitado, o grupo segue até o Salto Augusto, no Rio Juruena, deixando a embarcação perder o controle e bater contra as rochas, assim como as outras que seguiam o Comandante.

A saída foi construir um acampamento em meio à floresta. A situação de saúde de Rubtsov e Langsdorff se agravava; a maior parte dos dias e todas as noites permaneciam inconscientes e tendo alucinações. Nas poucas horas de lucidez, o Barão ocupava-se dos registros no Diário da Expedição, como essas últimas anotações feitas:

[...] Somente nos raros momentos em que recobrava os sentidos, eu próprio preparava, ou mandava preparar, aqueles remédios que considerava úteis para minha recuperação. [...] Todos a minha volta estavam também doentes. Apenas Florence estava em condições de escrever o seu diário, o qual anexarei ao meu [...]. (AAN, fundo 63, inventário 1, [Sn.], folhas 20-23 apud EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, v.1, 1988, p.25).

Hercule Florence, diante do pedido de Langsdorff, assume os registros da Expedição e, às margens do rio Tapajós passou a ofertar objetos aos índios em troca de comida. Os outros dois, o comandante e Rubtsov permaneciam inconscientes. O pintor no controle da

Expedição, conseguiu chegar a Santarém, em julho de 1828, e em setembro do mesmo ano alcançou Belém, onde devido ao estado de saúde da tripulação e de seu Comandante resolveram embarcar a bordo do 'Dom Pedro I' seguindo em retorno ao Rio de Janeiro.

[...] Privado de toda a sua capacidade mental e caduco, ele está completamente inabilitado para ocupar-se de qualquer coisa, ou mesmo conversar sobre qualquer assunto. Aos membros da Expedição, restava preparar sem demora s materiais coletados para a remessa a São Petersburgo. Lá, foi calculado que o empreendimento de Langsdorff custou ao tesouro 246.247 rublos. (AVPR, Fundo Chancelaria, 1830, assunto 226, folha 17, verso-18 apud EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, v.1988, p.24).

Em 24 de janeiro, a tripulação chegava à Capital brasileira. Rubtsov enviou uma carta ao Ministro do Exterior russo, Nesselrode, descrevendo o grave estado de saúde em que se encontrava Langsdorff e a necessidade de regressar a Petersburgo.

No decorrer da viagem, a brisa do mar foi útil a Georg Langsdorff, e tudo que lhe acontecera antes desta viagem foi por ele contado detalhadamente. Não conseguia, entretanto, lembrar os acontecimentos corridos no período de setembro de 1825 até o momento. Todas as vezes que se conversa com ele a respeito, responde que não se lembra de nada. Considerando sua idade, não se pode esperar que ele recupere o seu estado mental anterior. (RUBZOV, G.[1829] apud KOMISSAROV, 1979, p.35 apud BECHER, 1990, p.73).

O astrônomo Rubtsov foi o primeiro a retornar à Rússia, em junho de 1829, seguido pelo naturalista Riedel, o qual embarcou, levando na bagagem as pranchas com os conjuntos de desenhos feito pelos pintores Taunay e Florence. Em abril de 1830, Langsdorff, juntamente com a família, que havia ficado no Rio de Janeiro retornaram à Alemanha. Ao chegar à Antuérpia, fizeram uma pequena parada, seguindo para a cidade de Baden-Baden, onde residia a sua irmã, a Condessa Christine von Sponeck e, finalmente, seguiram para a cidade de Freiburg. Ali o cientista-viajante morou até sua morte em 1852, recebendo uma pensão do governo russo de 1.100 rubros ao mês.

No Brasil, Hercule Florence, já no outono de 1829, partiria do Rio de Janeiro para a Vila de São Carlos (Campinas) onde cumpriria a promessa de casamento já firmado com Maria Angélica de Vasconcelos, filha do comerciante e político Francisco Alvarenga Machado de Vasconcelos Na bagagem, levaria inúmeros esboços e cópias de seu diário de viagem, assim como anotações e estudos sobre os efeitos da luz sobre os objetos usados que seriam úteis, futuramente, para sua pesquisa sobre a fixação da imagem e o invento da fotografia no Brasil

#### 1.4. As influências de Humboldt em Langsdorff.

Na concepção de mundo, ciência e filosofia e em alguns casos, a religião eram indissociáveis até o século XVIII. O Homem era entendido como uma unidade que congregava razão e sentimento num só corpo físico e no qual filosofia e natureza também eram inseparáveis. No século XIX, ocorreu a cisão marcada pela dicotomia entre ciência e arte, e surgem os antagonismos nas diferentes esferas no campo do conhecimento.

[...] Uma das maiores realizações do espírito científico do Renascimento foi, precisamente, *a definição de uma distinção nítida entre sujeito e objeto*. A experiência imediata foi cada vez mais evocada pela beleza e a harmonia de uma natureza interpretada ela própria como um objeto. A humanidade descobriu a magnificência, as *maravilhas* de seu próprio mundo. Os paralelos entre as maravilhas da natureza humana e as da natureza que rodeiam o homem, não indicavam que os homens tinham subjetivado o mundo, mas antes que o homem e a humanidade tinham igualmente começado a ser observados. (HELLER, 1982, p.301-302, Grifos do autor).

No discurso das expedições científicas que percorreram o chamado “Novo Mundo” e em especial no Brasil, essa concepção era presente. Para esses viajantes, como no caso específico do Barão de Langsdorff, o entendimento do discurso das ciências dividia-se entre o seu pragmatismo e as críticas feitas pelo poeta Wolfgang Goethe, um dos maiores difusores da corrente do romantismo alemão e incorporada às ideias do naturalista e viajante Alexander Von Humboldt. O Barão era amigo de Humboldt na troca de correspondências e das reuniões nas Sociedades científicas europeias acompanhando atentamente as discussões antes da saída em viagem com a Expedição sob seu comando.

A crítica de Goethe é referente a não aceitação do modelo de Lineu, ao isolar os aspectos que dão o entendimento ao todo, negando a transformação das formas e de sua dinâmica. Humboldt reconhece a validade da crítica feita pelo poeta e reitera a sua negação ao entender que o observador não deve ser isolado do cenário natural.

[...] Goethe critica a sistematicidade de Lineu, afirmando que “a natureza não tem um sistema, a natureza tem vida”. Em sua categoria geral da natureza, a vida é entendida como “um suceder de um centro desconhecido para um confim não conhecido [...] Goethe observa o ser vivo enquanto tal, isto é, a de sua natureza do ponto de vista *força vital*, de sua força vegetativa fascinado pelos fenômenos da formação e das metamorfoses dos seres orgânicos, atenta para a mobilidade e se manifesta contrário à rigidez dos recortes dos três reinos defendidos por Lineu, quer abraçar a atividade vital infinitamente livre, em um só reino. [...] Goethe indaga sobre a possibilidade de observação do ser vivo, enquanto tal. Propõe que seja vista a relação entre

as partes externas, visíveis e tangíveis, e consideradas índice de seu interior, acreditando na possibilidade de a visão intuitiva dominar o todo. [...] a morfologia de Goethe é proposta como doutrina para os propósitos de estudo do orgânico, que o cientista procura “reconstruir com a faculdade do espírito”. (BELLUZZO, v.2, 1994, p.25).

Em Humboldt a natureza é entendida além dos limites e parâmetros restritos do mensurável.

A ciência humboldtiana é mais do que se entende até então por ciência, trata-se da confluência de múltiplos legados metodológicos e da valorização do empírico e do transcendental. Sua ciência busca ordenações matemáticas para os fenômenos, a regularidade reconhecida na experiência pelo método de indução, assim como a compreensão de um *telos* natural, um conjunto de conexões reconhecidas na forma, o passo decisivo na introdução de uma sensibilidade romântica para além dos ditames restritos de uma ciência racionalista. Sintetizadora, essa ciência humboldtiana grega não só os legados, mas também, no reconhecimento espacial das variações, na apresentação regional de características próprias segundo princípios regulares, os elementos da natureza na sua relação harmônica com ela mesma e com o espírito. Para além dos limites reconhecidos, a ciência humboldtiana é uma ciência universal que procura apaziguar todos os caminhos dispostos ao humano em sua história intelectual, científica, artística e filosófica. (SILVEIRA, R. VITTE, A. Revista FLOEMA. N.6, 2010, p.115)

Essa concepção humboldtiana está implícita no discurso visual, e nos inventários científicos da maior parte das Expedições ao denominado Novo Mundo no século XIX e tem uma influência marcante nas Expedições do Príncipe Maximilian von Wied-Neuwied (1815-1817), na Missão Austríaca (1817-1821) e na Expedição Langsdorff (1821-1829) todas realizadas em território brasileiro.

Para (BELLUZZO, 1994, v.1, p. 92) “*Humboldt nunca pisou o solo do Brasil, uma vez que sua entrada foi negada em decorrência de suas relações com a França e idéias partidárias à Revolução Francesa, fatos que levavam o governo a acreditar que ele poderia entrar no país no intuito de servir como espião*”. No entanto é possível evidenciar, como veremos a seguir, que havia um círculo de amizade e de ideias muito restrito entre os viajantes e integrantes dessas Expedições. Primeiramente, porque, como já mencionamos, havia uma troca de informações através das publicações e correspondência mantida pelas Sociedades Científicas e Geográficas, onde o nome de Humboldt era muito mencionado e respeitado entre os cientistas.

Em específico, a concepção de paisagem e investigação do modelo proposto em Humboldt respondiam aos propósitos de viagem e filiações acadêmicas ou institucionais. As

relações entre Humboldt e Neuwied, por exemplo, vinham desde 1804, quando o príncipe iniciou seus estudos para uma futura viagem ao Brasil. Tanto Neuwied como Humboldt e Langsdorff foram alunos de Ciências Naturais, estudando anatomia comparada com Friedrich Blumenbach, considerado um dos pioneiros nos estudos de antropologia no Ocidente. Com ele aprendem diferenciações etnográficas pouco difundidas e, como veremos ao longo da pesquisa, esses ensinamentos foram muito utilizados pelo Barão.

Só de Blumenbach poderiam ter ouvido noções pouco difundidas, como a irrelevância dos critérios de beleza para a pesquisa de raças estranhas, a admissão do processo histórico de diferenciação das raças humanas, tendo ignorado a teoria climática de Montesquieu e Buffon sobre a coloração da pele. (BELLUZZO, v.2, 1994, p.96).

Essa estreita relação entre os viajantes com propostas científicas aparece relatada em diversas circunstâncias durante a presença de Langsdorff no Brasil, evidenciando, inclusive, um certo reconhecimento por suas iniciativas e estudos por parte dos cientistas europeus. Em algumas passagens sobre a permanência de pesquisadores estrangeiros no Brasil, podemos constatar que Langsdorff era uma referência a orientar esses viajantes, como na vinda de Maximilian Wied-Neuwied ao Brasil. O príncipe ficou hospedado na Fazenda da Mandioca, onde conheceria o botânico Friedrich Sellow e o ornitólogo Georg Wilhelm Freyris.

As circunstâncias da vinda desses dois cientistas ao Brasil comprovam a convergência dos interesses europeus em torno de poucos homens. Sabe-se que Sellow parte para o Brasil após conhecer, contratado pelo botânico inglês Joseph Banks e pelo Museu de Berlim, incumbido de enviar a essa instituição exemplares da flora e da fauna brasileira, chegando por intermédio do barão de Langsdorff, em 1814, vem em 1813 com o barão, sendo contratado pelo cônsul para organizar coleções para o Museu de Estocolmo. (BELLUZZO, 1994, v.2, p.96).

Outra passagem que reafirma a proximidade entre os viajantes e as formas de catalogação está nas pequenas excursões que fizeram juntos no Brasil.

Quando o príncipe Maximilian zu Wied Neuwied veio ao Brasil em julho de 1815, ficou conhecendo, em casa de Von Langsdorff, Freyreiss e Sellow, com os quais fez uma grande viagem à Bahia. Von Langsdorff não precisou esperar muito para alargar novamente o seu círculo de amizades com cientistas importantes. (BÉCHER, 1990, p.39).

Os viajantes Spix e Martius, que vieram ao Brasil integrando a Missão Austríaca em 1817, em virtude do casamento do príncipe Dom Pedro com a arquiduquesa austríaca Carolina Josefa Leopoldina, também apresentam uma grande familiaridade com Langsdorff ao serem hóspedes do Barão e companheiros de pequenas viagens à região do Rio de Janeiro e de Minas Gerais.

A hospitaleira casa do senhor von Langsdorff era, à noite, para muitos europeus que se achavam no Rio de Janeiro, um agradável ponto de encontro, onde a conversa corria, animada e alegre, contagiada ainda pelo talento musical da dona da casa. Nunca havia estado ali estado ali, em tão grande número, pesquisadores e amigos da natureza, como na época de nossa estada. A troca de observações e impressões inspiradas pela riqueza e singularidade da natureza era duplamente estimulante naquele lugar encantador. (SPIX; MARTIUS 1966, v.1, p.107 apud BECHER, 1990, p.45)

As demonstrações das relações de parceria entre os visitantes têm o intuito de ressaltar que havia uma sintonia de discurso cientificamente edificado entre eles e no qual Humboldt aparece como uma proposta de modelo de observação difundido, proposta esta capaz de responder às inúmeras variáveis contemplativas deste imenso cenário.

Na companhia de Langsdorff, o homem mais ativo e infatigável que encontrei em minha vida, aprendi a viajar sem perder um só momento, a me condenar a todas as privações, e a sofrer com alegria qualquer espécie de aborrecimentos [...] Meu companheiro de viagem, agitava-se chamava este, repreendia aquele comia, escrevia o seu diário, arrumava as borboletas e tratava de tudo ao mesmo tempo. Todo o seu corpo estava em movimento; a cabeça e os braços, que arremessava para frente, pareciam censurar a lentidão do resto dos membros; suas palavras se precipitavam; a respiração era entrecortada, ficava ofegante como depois de uma longa corrida. (SAINT-HILAIRE, 1975, p.66 apud LUVIZOTTO, 2007, p. 134).

Tanto nas abordagens de catalogação como nas descrições de paisagens, a interpretação da natureza como o todo estará presente nessas Expedições e em especial na Langsdorff. Suas referências e influências estéticas tornam-se ainda mais visíveis na apreensão da paisagem, quando retratadas pelos seus pintores que constituirão o tema do próximo capítulo deste trabalho.

**Fig.01- Mapa - Percurso Expedição Langsdorff.**



Fonte: Ilustração concebida in FLORENCE, A.(2000). Concepção e Reprodução:Selma Momesso. Arte Digital: Neto Fabris, 2012.

## CAPÍTULO 2. OS PINTORES EM LANGSDORFF

### 2.1. A iconografia dos viajantes entre o pictórico e o documental

O objetivo deste capítulo é trazer para a discussão, alguns aspectos de referência sobre a produção artística dos pintores integrantes da Expedição Langsdorff, enfocando suas características individuais de estilo, influências e antecedentes no registro visual, assim como suas filiações artísticas e o interdiálogo estético mantido entre eles. Esses aspectos tornam-se de grande importância para uma melhor compreensão da escolha de Hercule Florence, como aquele que melhor respondeu às exigências no papel de artista-viajante da expedição científica, ao lado dos outros dois pintores-retratistas: Rugendas e Aimé Taunay.

Para adentrar essa discussão, apresentamos uma síntese subdividida em períodos: a primeira parte, abordando a iconografia dos viajantes do pictórico ao documental; a segunda, tendo como foco as Expedições do século XIX, com o propósito de um inventário científico do Brasil. Em ambas, serão apresentadas as principais ideias elaboradas em torno do discurso visual presente na literatura dos viajantes, no intervalo do século XVI até meados do século XIX, o qual segundo Belluzzo (1994, v.01, p.32), *“pode ser subdividido, em três grandes momentos: o imaginário, o sensível aliado à razão; que seria o encontro entre ciência e arte e um terceiro momento: o da criação de artifícios estéticos na construção de uma natureza brasileira”*.

Para o aprofundamento da discussão, é preciso considerar que, apesar da adoção desta divisão sistemática, há pontos comuns entre eles, pois, ao esboçarem aspectos de um país de cultura dependente, apresentaram ao mesmo tempo um território sob a forma de recortes, onde a nação brasileira passou a ser enxergada pela visão do mundo do colonizador, ressaltando ainda a dificuldade do povo brasileiro, de se fazer visível, desde o período do descobrimento. Essa ausência na capacidade de estabelecer uma identidade nacional apareceria expressa, desde os primeiros tempos da colonização, na forma do pensamento dado pelo europeu, permitindo que o território fosse interpretado e pensado pela ótica do outro, daquele que vem de fora, ou seja, concebido pelo olhar do conquistador. Como afirma (BELLUZZO, 1994.p.13).

[...] A iconografia dos viajantes oferece uma história de pontos de vista, de distâncias entre observações, de triangulações do olhar. Mais do que entrever o Brasil, deixa ver o europeu. mais do que enxergar a vida e as paisagens americanas, leva a focalizar a espessa camada da representação. Evidencia versões e não fatos.



Portanto, para esta identificação de periodicidade, ressaltamos que os artistas viajantes enfocados neste estudo se encontram na segunda subdivisão: na dicotomia ciência e arte, em que é preciso cercar-se de algumas precauções a respeito do conjunto de referências capazes de nortear as respostas interpretativas sobre o observado (BELLUZZO, 1994 p.13).

[...] como estigma, essas obras só podem dar a conhecer um Brasil visto por outros. O olhar dos viajantes espelha também a condição de nos vermos pelos olhos deles. As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. “Apontam modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro”.

As ideias trazidas para a discussão no decorrer do capítulo, assim como as apresentadas pela autora acima citada e de outros estudiosos do tema, baseiam-se numa diversidade de documentos visuais de suporte, entre eles, nas referências de leituras iconográficas feitas pela História da Arte, a partir do século XVI, com a elaboração e difusão das primeiras imagens sobre as terras do chamado Novo Mundo.

Nelas, os cenários apareceriam dotados de forte teor ilustrativo e até mesmo alegórico, os quais acompanhavam relatos endereçados aos países europeus, e onde o registro visual passou a ser um forte instrumento aliado à criação mental sobre a vida e o cotidiano dessas novas terras pouco conhecidas. Essas imagens influenciaram tanto os pintores europeus, como aqueles que viriam compor a equipe da Expedição Langsdorff durante suas respectivas formações artísticas individuais, como poderemos justificar no decorrer desta explanação, seguidos pelos registros de um período de transição no século XVIII, na compreensão estética da paisagem já pontuada pelas preocupações científicas.

Essa iconografia ganharia uma notoriedade ainda maior no século XIX, com a presença das Expedições científicas nesse período, tais como a Expedição Langsdorff, sendo as responsáveis pela catalogação mais sistemática de um amplo registro visual e escrito sobre a diversidade étnica e social do Brasil. Trata-se de uma composição baseada, predominantemente, no modelo humboldtiano de apreensão da paisagem, na qual os pintores em estudo, e em especial Hercule Florence estaria engajado, tendo sido considerado pelo chefe do grupo, o artista que melhor respondeu aos apelos dos discursos estéticos e de classe social.

Contextualizando o cenário histórico dessas transformações na forma de inventariar as novas terras, torna-se necessário relembrar a princípio que, no século XVI as áreas além do Atlântico eram interpretadas como cenários de lendas e episódios fantásticos, mesclando-se

aos testemunhos descritos dos viajantes, numa mistura de realidade e ficção. Nesse processo, dá-se uma primeira construção de uma ideia visual da América e em especial do Brasil, como aponta (BELLUZZO, 1994, p.18).

[...]Além do Atlântico tudo era lenda e por isso, os testemunhos dos viajantes passam a adquirir foro de verdade e as imagens que suscitam são tidas como evidências [...] várias cartas sobre o “Novo Mundo” aparecem em diferentes edições pelas cidades europeias e cada versão é enriquecida por ilustrações encomendadas pelos editores. As imagens brotam do texto [...]

A descoberta e chegada das primeiras informações dessas terras são expressas em gravuras anexadas à correspondência de Américo Vespúcio, datadas do século XVI, assim como a elaboração dos registros documentais de cenários apareceriam envoltos pela áurea do incógnito e do imaginário. O clima de novidade contribuiria para os europeus repensarem a própria cultura, na qual estavam inseridos e, através dessa reflexão, passariam a construir uma visão do mundo, sobre o objeto dado como o *novo*, no caso o americano. Nessas interpretações, apareceriam vários elementos visuais que assumiriam um caráter simbólico de extrema importância, como por exemplo, o índio.

Nas imagens do *Novo Mundo*, ele seria uma evidência marcante que ilustrava como se deu a construção e o entendimento do observável, pela ótica imaginativa de cada povo colonizador. Como veremos no decorrer deste estudo, muitas dessas heranças de concepção estética, feitas entre o intervalo de tempo do século XVI ao XVIII, foram retomadas e estarão presentes, nos traços de desenhos e registros étnicos das expedições até o século XIX. O índio apareceria, nessas ilustrações preliminares, como esteticamente atrelado às concepções alegóricas que corresponderiam aos interesses expansionistas e culturais de cada país.

Na mentalidade portuguesa, preocupada com a edificação bélica e a reafirmação do imperialismo náutico, o índio passaria a ser inscrito nas telas da arte religiosa, estabelecendo a verbalização dualística entre o bem e o mal e a necessidade de uma evangelização de caráter missionária. A inserção desse novo elemento brasileiro na iconografia luso-europeia, como veremos nas figuras a seguir, demonstra essa conotação mística referenciada em ilustrações, em sua maioria de autoria anônima, em especial nas datadas do período do século XVI.

Fig.02. Adoração dos Magos, 1505



Fonte: Belluzzo(1994).

Fig.03. O inferno (?)1505



Fonte: Belluzzo (1994).

Contrapondo essa visão de conversão dos nativos ao cristianismo, a Escola de pintores franceses associaria a figura do indígena ligada aos temas pagãos, dispostos ao lado dos colonizadores, adotando uma expressão corporal comum, numa relação direta com a natureza, enfrentando num mesmo cenário os desafios da terra e dos mares. Cenas como essa, ficam evidentes, como podemos identificar nas iluminuras

que acompanhavam os manuscritos de autoria desconhecida, divulgadas junto às festividades em celebração ao Rei Henri II, na cidade de Rouen no ano de 1550.

Fig.04. Iluminura anônima. Rouen, 1550



Fonte: BELLUZZO (1994).

Outra contribuição significativa estaria com a publicação dos livros ilustrados, de autoria de André Thevet<sup>17</sup> Jean de Lery<sup>18</sup> e do alemão Hans Staden<sup>19</sup>. No primeiro, a autora alerta sobre algumas singularidades (BELLUZZO, 1994, v.01, p.39)

O exótico seria algo a ser contemplado e não explicado. Em Thevet, além de um nivelamento entre animais e homens, no mesmo plano entendidos pelo princípio de semelhança, nativos e europeus estarão dispostos em igualdade. Assim difundiria ao *velho mundo* a imagem harmônica e receptiva desses seres como sendo os verdadeiros herdeiros do modo de vida da antiguidade grega. Já Lery apresentaria uma preocupação em comparar e correlacionar às espécies nativas com as encontradas na Europa ao longo de todo o seu inventário.

A analogia entre os elementos presente nas iconografias é analisada pela História da Arte, como sendo (BELLUZZO, 1994, v.01, p.39).

[...] A mentalidade do século XVI ao valorizar os textos da Antiguidade e tomá-los como modelo, buscava aflorar conteúdos humanos. Adotando preceitos figurativos de obras antigas, instaurava também pela forma artística outras possibilidades de sentido. Propiciava, assim, analogias entre a vida dos antigos e dos indígenas brasileiros que iriam sustentar a visão do bom selvagem [...] A Europa conheceria, pelas imagens, os hábitos indígenas mostrados não só no preparo do fogo, na produção da bebida, mas configurados de modo diferente da representação do homem civilizado contemporâneo. Eram seres com corpos bem formados pela vida ativa, em

contato com a natureza, belos homens e mulheres, harmoniosamente dispostos e serenos como heróis gregos.

Por sua vez, seria com Hans Staden que o conjunto de representações sobre os indígenas brasileiros no período dito alegórico teria uma permanência no imaginário, sobretudo nas imagens de rituais de canibalismo registradas pelo viajante alemão. Staden era considerado um mercenário e aventureiro, tendo, durante o século XVI, estado duas vezes em terras brasileiras: a primeira em 1548 percorrendo a costa de Pernambuco e Paraíba e a segunda em 1550 na costa de Santa Catarina até adentrar o litoral sul de São Paulo. Após um naufrágio em 1552, nas proximidades de Itanhaém, passaria a morar com os índios tupiniquins na Vila de Bertioga, seguindo em 1554 como prisioneiros dos tupinambás na aldeia em Ubatuba até seu retorno à Europa em 1555.

Num misto de lenda, ficção e verdade, os relatos de Staden tornam-se importantes, sobretudo no entendimento da figura do índio brasileiro, como capaz de evocar um constante conflito entre o real e o imaginário, nas quais a prática do canibalismo torna-se o eixo central. O viajante transita entre narrador-expectador. Ora prisioneiro, ora vítima, num duplo entendimento do que ele realmente vivenciou e o que ele interpretou como o vivido. (BELLUZZO, 1994, p.46)

Em seus relatos traria, a imagem do índio como sendo o protagonista na introdução do sentimento sobre tudo aquilo que se observa e como parte da interioridade do observador. Esta preocupação torna-se evidente diante da narrativa ilustrada visualmente pelo conjunto de xilografias de autoria desconhecida supostamente feita pelo próprio naufrago. [...] a visão do universo constituída no quadro de percepção do europeu articula-se com a visão do índio americano. Perante índios que admitiam o poder do universo sobre os homens, Staden iria afirmar a existência de um Deus superior, capaz de intervir nas forças naturais com maior poder [...].

As imagens passam a ser entendidas pela História da Arte como o triunfo da doutrina cristã sobre o poder do sobrenatural e essa simbologia apareceria na obra de Hans Staden, como a resposta dada pelo divino para todos aqueles que fizessem uso das práticas antropófagas, testemunhadas pelo viajante alemão e por ele descritas em vários episódios, como os reunidos em sua correspondência intitulada *Pequeno Relatório Verdídico sobre a vida e os costumes dos índios Tupinambás, de 1557*.

Fig.05 Hans Staden e os canibais [1550]



Fonte: HANS STADEN. ( 2009).

Fig.06 O corpo é despedaçado [1550-1557]



Fonte: HANS STADEN (2009).

Esses apontamentos abordados até aqui sobre as nuances em torno do elemento indígena, assim como a apresentação e o entendimento dos registros de outros elementos da paisagem, dotados de forte apelo e traços alegóricos, figurariam ainda na produção de outros artistas do período, tornando-se uma constante no registro e na representação do homem nativo e dos cenários observados em terras brasileiras, por viajantes e artistas e, propagados, influenciariam o imaginário coletivo até o século XVIII.

Ao longo deste trabalho, retornaremos a essas referências, na medida em que possam servir para constatar que elas não foram deixadas totalmente no esquecimento no século XIX, e, sim, contribuiriam significativamente para a formação cultural e artística dos pintores desse

período, na escolha e na perspectiva de seus registros iconográficos de viagens, mesmo estando engajados num discurso científico.

Outra contribuição importante, que antecederia o período das expedições científicas do século XIX, deveu-se com a chegada ao Brasil dos pintores holandeses Albert Eckhout<sup>20</sup> e Frans Poust<sup>21</sup>, entre 1637 a 1644. Integrantes da Comitiva do Príncipe holandês Johan Maurits de Nassau-Siegen<sup>22</sup>, também conhecido como Maurício de Nassau, são tidos como os precursores, em território brasileiro, a dar os primeiros passos para uma concepção mais inventariante do registro iconográfico do país, numa primeira transição entre o pictórico e o documental, ainda no século XVII.

Mesmo sob forte influência estética de Theodore de Bry<sup>23</sup>, as pinturas de Albert Eckhout assumiriam traços de registro, preocupados em salientar aspectos etnográficos, assim como os da flora e da fauna, deixando uma incógnita entre o ilustrativo e o retratado, diante de uma preocupação mais voltada aos moldes científicos de *catalogação* do Brasil. Entretanto, as técnicas ilusionistas adotadas pela pintura holandesa acabariam por revelar o caráter mais indutivo, ao invés de corresponder à expectativa naturalista documental. Como explica (BELLUZZO, 1994, p.92).

A explicação das telas pelo argumento naturalista não deve, portanto, induzir a enganos. Sobretudo, quando se tem em vista que nessa época os holandeses inauguravam a coleta das espécies, formando o primeiro herbário brasileiro de que se têm notícias acumulando objetos da cultura material dos povos que habitavam o país. Durante a ocupação holandesa do nordeste brasileiro, Nassau, rodeado de sábios cientistas e artistas, é capaz de construir um zoológico, um observatório astronômico, um jardim botânico, para a introdução de espécies procedentes de outros continentes. [...] Trata-se da acumulação de objetos, a coleção que reúne e permite dispor. A propósito parece impertinente a suposição de que o teor documental das observações realizadas pelo artista pudesse superar a formação decorativa, que caracteriza o valor compositivo dessa série de pinturas. [...] como se pode observar também nos motivos das tapeçarias das Índias, os grandes conjuntos artísticos de concepção holandesa fixam as expectativas do domínio holandês e não o do Brasil, com contorno unitário, desejado e imaginado a partir de um ponto de vista autodefinidor. [...]

A crítica a esses pintores seria pelo fato de fundirem em telas e tapeçarias elementos singulares das diferentes regiões sob o domínio e a exploração econômica dos holandeses dispostos harmonicamente num mesmo plano. No entanto, paralelamente a essa observação, é preciso reconhecer a contribuição desses pintores na transição das relações que estabeleceram com os elementos da natureza. Opuseram-se a obedecer aos princípios religiosos e morais ou mediadores da punição divina e cuja preocupação mais artística de tornar a natureza como um

espaço das ações humanas, ficaria mais evidente, com a técnica de documentar as paisagens, na intenção de uma maior fidelidade com o observado do que com o alegórico.

As pinturas, sobretudo as de tendência ao naturalismo, em despreendimento aos recursos e artifícios alegóricos como as feitas por Frans Poust, pintor considerado pioneiro no registro da paisagem brasileira, ganhariam uma grande notoriedade e difusão na Europa, principalmente junto às Associações e Sociedades Científicas, e aos circuitos culturais influenciando vários artistas viajantes em território brasileiro no século XIX. Entre eles, marcadamente, nortearia a trajetória artística, do primeiro dos três desenhistas contratado por Langsdorff, Johan-Mouriz Rugendas.

Sem dúvida foram os pintores de Nassau os primeiros de sólida formação profissional que entre nós trabalharam, tal como foram os primeiros no Brasil - e de modo genérico no Novo Mundo - a abordar temas e motivos profanos nas paisagens, figuras humanas e animais, retratos e naturezas-mortas em suas pinturas. A obra que nos legaram como escreveu em 1942 Ribeiro Couto acerca de Frans Post “é cronologicamente a primeira pintura de terras exóticas descobertas e visitadas no ciclo das viagens europeias, depois da Renascença, correspondendo também à primeira arremetida da arte holandesa num território localizado fora da Europa. [...] Nessas obras feitas no Brasil, Post mantém-se fiel à realidade mais sem acumular a composição de detalhes excessivos. A norma é uma extrema simplificação composicional com as paisagens tão mais complexas realizadas já na Europa após 1644 com abundantes referências à fauna e a flora, ao casario, às colinas, rios e várzeas, aos habitantes e às atividades. [...] Desta maneira montam os portugueses, Post, como Eckhout, somente recolhia material iconográfico, destinado a ilustrar os trabalhos de natureza científica dos quais se desincumbiam, por sua vez sábios como Piso e Marcgraf. Papel semelhante desempenharia, ainda no século XIX, Johan-Mouriz Rugendas, documentarista da Expedição Langsdorff no Brasil. (LEITE, J.R. T, 1983, v.1, p.350).

Em meados do século XVIII, diante do quadro econômico europeu com a necessidade em estabelecer formas de exploração e controle nas relações de favorecimento político e comercial entre os países do *Velho e Novo Mundo*, as potências europeias intensificariam o patrocínio de viagens com propósitos científicos. Por outro lado, essa nova geração de empreendedores nascida no Brasil e de formação intelectual portuguesa, engajados nas relações comerciais entre os dois países ganhariam condições e amplos favorecimentos por parte do Governo português, no aprofundamento dos estudos científicos no território brasileiro, baseados nos princípios da História Natural. Como veremos, essa iniciativa faria parte de uma estratégia voltada a estimular a produção de matéria prima brasileira a ser industrializada por Portugal.



[...] Faz notar que os fatos não estão isolados e se inscrevem em uma política de Estado, consciente. [...] só uma atitude deliberada como a do marquês do Pombal, que solicita aos governadores das Capitanias do Brasil a exploração de recursos capazes de abrir caminho, para o comércio português, poderia explicar o crescimento dos estudos da flora brasileira e dar estímulo às ciências naturais. Trata-se efetivamente de um projeto de aproveitamento dos recursos naturais com o apoio da ciência. (BELLUZZO, 1994, v.2, p.60).

Somando a ideia de que os artistas viajantes de diferentes escolas de pintura europeias, integrantes de expedições até o século XVIII, estavam comprometidos com o entendimento dos novos países na elaboração de um vasto inventário da natureza enciclopédica, os quais ganharam repercussão e notoriedade ainda maior com a constituição catalográfica da História Natural, não se pode deixar de admitir que essas ideias se tornariam referência aos pintores retratistas, ainda por várias gerações. Entretanto, o grande momento de ruptura com a concepção visual estaria presente, sem dúvida nas Expedições do século XIX, na transposição da imagem cedendo lugar à representação visual intermediada pela forma, em que o olhar assume o papel de identificar do mundo. (BELLUZZO, 1994, v.2, p.9).

[...] Ao lado das funções assumidas pelo olho, que tem a tarefa de configurar e identificar o mundo através da construção da forma dos seres da natureza, a câmara escura surge nesta época como um padrão objetivo de verdade visual, que vigora até quase o fim da primeira metade do século XIX (1810-1840), ou seja, até que aconteça uma nova valoração da experiência visual.

Estas transformações nos propósitos inventariantes sobre os novos territórios serão capazes de fornecer um número maior de informações visuais detalhadas, voltadas a atender interesses específicos, diante da necessidade imediata de extrair, difundir e apropriar-se dos inventários recolhidos. Tais objetivos reiteram, em parte, uma preocupação anterior, centrada em atender as necessidades comerciais e contribuir para o avanço de novos procedimentos da investigação científica. Esta prática atingiria seu ápice ainda neste mesmo século, com o aprimoramento das técnicas e métodos de reprodução de visual através dos processos de impressão litográfica. Atrrelados a essas inovações, os artistas passariam a ter um papel ainda maior junto às tripulações europeias, em direção aos destinos de interesse associados a uma nova a concepção de arte do visível. Para (BELLUZZO, 1994, p.9)

O lugar que a visualidade artística ocupa no sistema de conhecimento já não é mais o mesmo. O estatuto da arte se transforma, deslocando o nosso interesse para *o olho que pensa* (grifo da autora) para visão intelectual e reflexiva, engendrada por uma cultura simultaneamente artística e científica

que se anuncia no século XVI, tem vigência plena até as primeiras décadas do século XIX e se perde de vista completamente na nossa época.

## **2.2. As Expedições Cientificistas do século XIX em território brasileiro**

Nesse panorama artístico europeu, as expedições do século XIX encontrariam no Brasil um cenário marcado por grandes alterações vividas, principalmente, com a abertura dos portos e mudanças espaciais significativas em decorrência da transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808. Com a difusão alcançada pelas informações inventariadas pelas expedições junto às capitais europeias e o intenso intercâmbio de correspondência mantido entre viajantes e as sociedades científicas, as terras brasileiras atraíam a cada dia novos visitantes que, por sua vez, gerariam um vasto acervo iconográfico produzido e divulgado entre os estudiosos e interessados sobre a vida e o cotidiano dessas novas terras.

Mesmo buscando o entendimento e reconhecimento de uma ciência neutra, essas imagens, como realidade, fazem parte da construção do novo território, pelo olhar do estrangeiro. Entretanto, não se pode perder de vista na análise, que estas imagens não são imunes a uma realidade, mas representam fragmentos que compõem um campo de olhar, são escolhas estéticas de seus autores e respondem a suas visões do mundo, como salienta (PENHOS, 2005:20 apud LIMA, 2008).

[...] Enquanto conjunto ou individualmente essas imagens produzem sentidos para um território que passou por profundas alterações ao longo de todo século XIX, momento em que, assim como vários países europeus e seus vizinhos americanos, o Brasil busca definir uma identidade nacional, num complexo movimento que viria complementar o processo de delimitação de suas fronteiras territoriais e de redefinição de sua condição política.

Na tentativa de correlacionar os propósitos e os interdiálogos constantes entre os viajantes envolvidos nas investigações das Expedições Cientificistas do século XIX, buscaremos explicitar o estreito círculo de relações desses pesquisadores, sob orientação de um discurso estético comum, aos quais estavam submetidos, enfocando um resumo das viagens anteriores a Langsdorff: A Viagem Filosófica ao Amazonas, feita entre 1783 e 1792, sob o comando do naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira, com os artistas Joaquim José Colina e José Joaquim Freire; A Expedição do Príncipe Maximiliano von Wied-Neuwied, de 1815 a 1817, A Missão Austríaca realizada entre 1817 e 1821, com destaque

para as obras do pintor Thomas Ender e os registros de Spix e Martius, além de *A Missão Artística Francesa*, em 1816, por Jean Baptiste Debret.

Para este estudo, não abordaremos a viagem empreendida pelo naturalista de Auguste Saint Hilaire<sup>24</sup> entre 1816 e 1822, assim como as tentativas de adentramento do território brasileiro pelo naturalista alemão Alexander von Humboldt<sup>25</sup>, sendo importante mencionar que, mesmo não tendo conseguido autorização para entrar em território brasileiro no período, ele exerceu uma forte influência sobre todos os demais viajantes pela elaboração um discurso visual influenciado pelo romantismo alemão, o qual passou a ser adotado e amplamente difundido entre seus contemporâneos.

Reafirma-se a proposta de análise sobre a proximidade das filiações intelectuais, entre esses *homens da ciência* (grifo nosso) como já foi evidenciado no início deste trabalho e cujas ligações serão retomadas pela concepção goldmaniana de classe social de visão do mundo no final desta exposição. Neste momento, a observação contribui para o entendimento da similaridade no método de registro da paisagem e a condução de escolhas e no procedimento adotado pelo registro das imagens, por parte dos retratistas engajados nessas viagens, tais como os contratados pela Expedição Langsdorff e, em especial, ao estudo de Hercule Florence, como difusor desse ideário comum de grupo. De uma maneira geral, é importante considerar (BELLUZZO, 1994, v.2, p.94) que,

Além dos artistas agregados às expedições, os naturalistas aprimorados em academias europeias e os naturalistas amadores eram dotados de recursos de desenho, que fazia parte da formação naquele tempo. Todos os herdeiros da tradição artística traziam na bagagem esse meio de que dispunha para realizar a primeira aproximação com o mundo praticamente desconhecido, para enfrentar o cenário não habitual, para preservar a memória visual ao lado do diário manuscrito, quando já não estivessem mais diante do observado.

Neste apanhado cronológico das Expedições Cientificistas do século XIX, a chamada Viagem Filosófica, ocorrida antes da abertura dos portos e da vinda da Família Real ao Brasil, em 1808, seria a última grande expedição custeada pelo Governo português e apareceria como a que primeiro congregou o conjunto de características estruturais na transposição do alegórico para o científico. A Expedição tinha em seu comando Alexandre Rodrigues Ferreira<sup>26</sup> e é considerada como um marco nas expedições que tiveram como objetivo adentrar as terras do interior do território brasileiro, em tempos que os viajantes circulavam pela área costeira e a percorrer entre, 1783 e 1793, as áreas compreendidas pelas Capitanias do Grão-Pará, Mato Grosso e Cuiabá. Ferreira cientista natural ligado a Academia

de Coimbra foi incentivado pelo Governo português para o empreendimento ficando encarregado da missão de recolher e documentar espécies da fauna, flora, amostras de solo e registros etnográficos e enviá-los ao Real Museu da Ajuda em Lisboa.

A Viagem Philosophica pelo Brasil enfrentou vários desvios e saques feitos durante a correspondência de remessas do acervo, e como explica (BELLUZZO, v.02, p.64) *“somado à fragilidade na confecção dos desenhos feitos pelos pintores Freire e Colina, maioria em técnica colorida de papel sobre nanquim aliados a demora na publicação dos relatos, tiveram grande parte do conjunto iconográfico perdido ou danificado. Permanecendo até hoje lacunas enquanto analise em seu conjunto”*.

O maior destaque no campo visual ficaria com o registro etnográfico deixado pelas folhas avulsas, parte da coleção de desenhos referentes ao conjunto de máscaras coletadas junto à tribo Jurupixuna. Com autoria creditada a Freire e Colina foram publicadas na obra *“A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX”* assumindo um tom inovador. Como explica (TEKLA HARTMANN, 1975 apud BELLUZZO, 1994, v.2, p.65). *“Pelos máscaras falam os próprios índios. Como objetos simbólicos, testemunham práticas rituais e outros aspectos de cultura das tribos que entram em contato com os portugueses e utilizados em ocasiões especiais”*.

Fig. 07. Duas figuras com máscaras:  
Joaquim José Codina [1783-1793].



Fonte: BELLUZZO (1994).

Fig.08. Chefe Aycurú:  
Joaquim José Codina [1783-1793].



Fonte: BELLUZZO (1994).

Essa preocupação na domesticização no olhar, característica típica das expedições do século XIX ficaria reafirmada na viagem empreendida pelo naturalista, etnólogo e explorador príncipe alemão Maximiliano von Wied-Neuwied, durante os anos de 1815 e 1817. Incentivado pelo também naturalista Alexander von Humboldt e pela correspondência

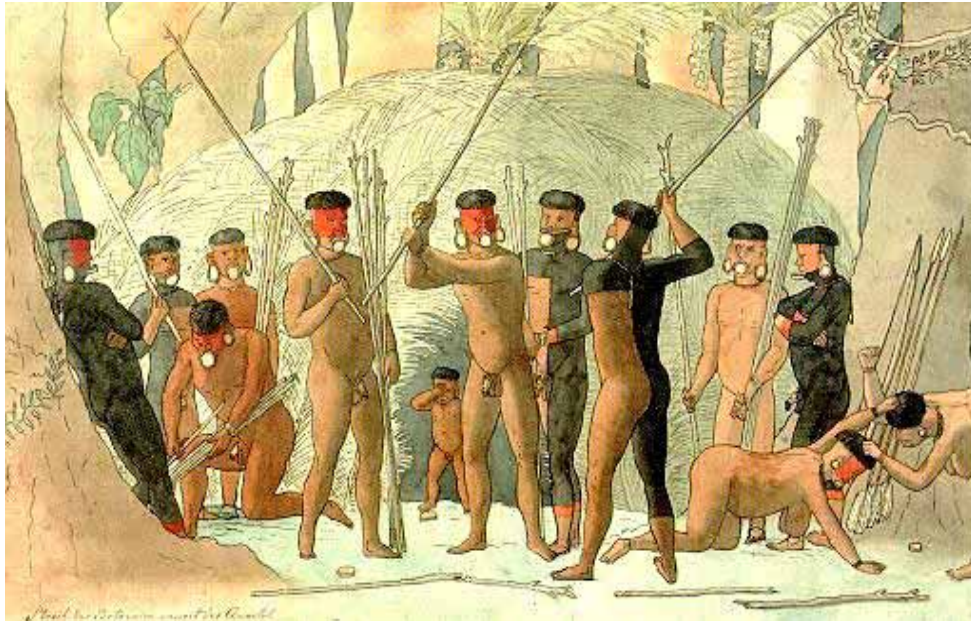
mantida com o Barão de Langsdorff, desde os tempos da Universidade de Göttingen, onde foram alunos de Ciências Naturais sob orientação de Blumenbach. Para a viagem, contrataria o botânico Friedrich Sellow e o ornitólogo Georg Wilhelm Freyris, renomados cientistas junto as Academias e sociedades Científicas europeias. O grupo percorreria o litoral do Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais até o sul da Bahia. No caminho, Maximilian daria grande importância aos estudos linguísticos, nas anotações de vocabulários utilizados pelas tribos, entre elas as dos índios Puri, Botocudos e Kamaça e a iconografia atuaria diretamente junto a essa documentação etnográfica. Os desenhos feitos na viagem foram reunidos em pranchas pintadas com a técnica do nanquim, num grande número de esboços sobre a vida tropical. (BELLUZZO, 1994, v.2, p.96)

[...] Os esboços e aquarelas originais de Wied-Neuwied sobre o Brasil somam quase uma centena e constituem documentos singulares, pelo teor e métodos dos registros feitos em campo. São exemplos da suprema confiança no olho em oposição aos esquemas que os artistas aprendem a usar; exemplos do olho inocente, que constrói memórias de momentos da viagem; anota sensações vividas na paisagem tropical. [...] em tudo, o artista exalta as condições de viagem, o contato com a natureza paradisíaca e a relação com os “homens em estágio original”. O artista parece deixar-se guiar somente pelo que atinge os seus sentidos naquele determinado momento, pelas sensações que o colocam em contato imediato com as coisas circundantes, o princípio do prazer, o comportamento afetivo e passional diante da paisagem remetem à “natureza como primeiro mestre”, prédica pedagógica do Emílio de Rousseau. A liberdade praticada com relação aos cânones proporcionais, a ausência de artifícios, que usualmente chamamos de desenho primário.

Por sua vez, a crítica feita pelos historiadores da arte sobre a produção da Expedição de Maximilian está na manipulação feita com estas imagens coletadas mediante o tratamento visual dado a elas. (BELLUZZO, 1994, v.2, p.98).

O exame cuidadoso dos desenhos de campo do príncipe Maximilian descobre a manipulação de figuras, recompostas em novas cenas, o aproveitamento de posições de figuras para o tratamento de outros temas, as mudanças de posições para fins de encobrimento da genitália. Essas ocorrências têm lugar no processo preparatório para a gravura e são mais frequentes do que se poderia supor. Revelam-se argumentos contrários o naturalismo de Wind, tanto sentido de montagem das cenas indígenas, como o artifício da câmara lúdica, que mediática a relação de observação.

Fig: 09 Botocudos armados diante da cabana. *Viagem ao Brasil* do príncipe Maximilian von Wied-Neuwied. [1815-1817].



Fonte: BELLUZZO (1994).

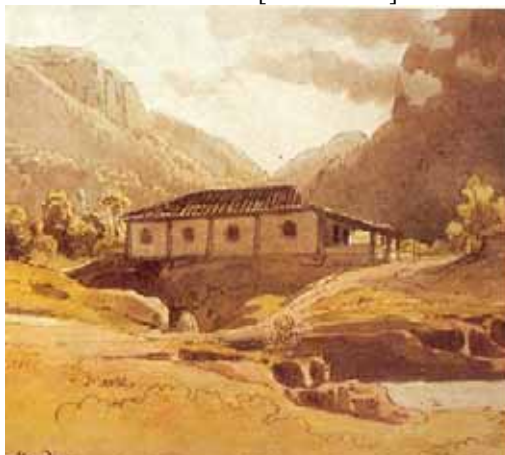
Em 1817, a chegada da Missão Austríaca ao Brasil aconteceria em decorrência do casamento do príncipe herdeiro do trono português D. Pedro I, com a arquiduquesa austríaca Dona Carolina Josefa Leopoldina. Como parte dessa aproximação entre as duas coroas, empreenderam em comum acordo a realização de uma expedição científica pelo Brasil, o que resultaria entre outros fins acadêmicos, o da construção de um museu brasileiro na Áustria, com sede na cidade de Viena.

Dona Leopoldina, dotada de uma formação cultural refinada e estudiosa de ciências naturais, chegaria ao Brasil trazendo um grupo formado por cientistas especializados nos mais diversos campos do saber, entre eles o pintor Thomas Ender. Considerado um artista experiente e adepto do discurso humboldtiano, dedicou-se a produzir centenas de desenhos calcados nos mais diferenciados temas de interesse científico. Suas aquarelas evocavam uma visão detalhada sobre plantas, animais, perfis étnicos, retratos da vida cotidiana nos campos e na incipiente vida urbana, na qual o pintor, obedecendo às exigências de retratista, usaria paralelamente as inúmeras possibilidades no emprego das técnicas de luminosidade, cor e transparência (BELLUZZO, 1994, v.2, p.102-104).

Thomas Ender era pintor de mapas e vistas, já havia demonstrado um talento paisagístico condizente com as concepções humboldtianas da paisagem dos trópicos. [...] esboça num curto espaço de tempo que viaja pelo Brasil, mais de 1000 desenhos e aquarelas, todos eles dotados de uma sempre surpreendente qualidade de síntese, extensiva à grande gama de assuntos que

despertam a atenção. [...] mais do que qualquer outro desenhista-viajante da segunda década do século XIX, domina esquemas perceptivos que sustentam livres ensaios de paisagem e caracterizam o artista como um *observador em movimento*, ocupando diferentes posições diante do objeto, calculando distâncias e planos, percorrendo o espaço urbano para fixá-lo a partir de diferentes pontos de orientação [...]

Fig.10. A casa de Langsdorff na Mandioca.  
Autor: Thomas Ender [1817- 1821].



Fonte: BELLUZZO (1994).

Thomas Ender encontraria como parceiros para esta viagem naturalistas subsidiados pelo rei Maximiliano José I da Baviera, cuja agregação de se deu em virtude das relações de parentesco do rei com a arquiduquesa Leopoldina e do objetivo comum na criação do Museu de História Natural, em Viena. Entre eles estavam Johann Baptista von Spix e Carl Fredrich Philipp von Martius. Ambos circulariam pelo interior do território, contando ainda com o apoio direto de Georg Heinrich von Langsdorff, na condição de cônsul da Rússia no Brasil e membro da Academia de Ciências de São Petersburgo.

Na época, a residência do cônsul fixada na Fazenda da Mandioca era uma referência de pouso e informações aos viajantes estrangeiros, como já citamos anteriormente e aqui reafirma (idem, p.109) “*O Barão Langsdorff, era um naturalista já adaptado ao Brasil, auxilia quantos cientistas despreparados o procuram para saber como enfrentar as condições do novo ambiente ou o melhor de empreender viagem pelo país*”.

Com o apoio e hospitalidade de Langsdorff, registraram inúmeros aspectos do relevo, vegetação e cenas cotidianas, reunidas num grande número de aquarelas sobre os trechos percorridos, em especial os de Minas Gerais. Assim como outros viajantes do período, os naturalistas Spix e Martius responderam em suas investigações aos interesses comuns de sua época, como sintetiza (LISBOA, K. 1997 p.330).

Apesar da diferença, todos os relatos convergem para uma questão central. descrevem o Brasil, apresentam imagens do Brasil, dialogando, num primeiro momento, exclusivamente com o público leitor do Velho Mundo. E tratando-se do início do século XIX, nota-se que quase todos os autores errantes, de comerciantes, aventureiros, diplomatas, artistas e mercenários, estudaram, com maior ou menor afinco, a fauna e a flora, observaram vida social, tanto rural como urbana, avaliaram as condições de trabalho, de produção, a economia e se interessaram pelas questões escravocratas e indígenas. E evidente que os naturalistas, particularmente, aprofundaram os temas da história natural, nos campos da botânica, zoologia, geografia, mineralogia, paleontologia, astrologia e meteorologia.

A maior contribuição dada por Spix e Martius, com os registros de iconografia de viagem, ficaria com o conjunto de pinturas reunidas de autoria de Martius e a adoção dos princípios estéticos propostos em Goethe. (BELLUZZO, 1994, v.2, p.111).

[...] Com experientes artistas botânicos, animalistas e gravadores, que se situam em uma das diversas etapas do tratamento gráfico das informações, entre o esboço do natural e a imagem litografada. O conhecimento globalizante que caracteriza o projeto dessa geração humanística, em sintonia com o modelo de Humboldt, que foi capaz de alimentar a curiosidade de Goethe sobre a natureza dos trópicos, corresponde às representações visuais preparadas ao longo de dezenas de anos por um grande número de artistas [...].

Ao todo, seriam quase cem itens, em comunhão de registros visuais, objetos e máscaras indígenas, mostras de espécimes estudos linguísticos e observações de campo, as quais foram indexadas, posteriormente, num trabalho de autoria coletiva por cientistas organizadores do Museu brasileiro em Viena, tendo como sede o Palácio Harrache em Johannegasse.

Fig.11 Lagoa de aves a margem do Rio São Francisco- Carl von Martins [1817-1820].



Fonte. BELLUZZO (1994).



Outra presença marcante no cenário das expedições do século XIX foi a Missão Artística Francesa de 1816. Realizada por iniciativa do Conde da Barca<sup>27</sup>. A vinda do grupo foi fruto de negociações entre o Conde da Barca e o Marques de Marialva<sup>28</sup>, o qual exercia a função de embaixador de Portugal em Paris. Este foi aconselhado pelo viajante Alexander Von Humboldt de criar a Academia de Belas Artes e na implantação do ensino das artes e dos ofícios no Brasil. A ideia foi bem recebida por Dom João e vista como uma possibilidade capaz de incrementar o gosto e a difusão das artes no país libertando a cultura das amarras da concepção artística lusitana, cujo requisito obedecia a uma necessidade maior, o da emancipação cultural intimamente relacionada com a vinda da Família Real em 1808. Como observa Villaça (2010, p.16),

A missão francesa tornou-se o acontecimento central da época e marcou, desde as suas primeiras atividades, a ruptura sob as influências de uma consciência nova, da arte de tradição colonial, de origem portuguesa e o conflito entre arte de expressão litúrgica e o laicismo francês, importado pela missão.

A Missão Artística Francesa reuniu entre outros artistas de formação neoclássica: Jean Baptiste Debret, a quem chamaremos de João Batista Debret que chegou ao Brasil em 1816, integrando a Missão ao lado dos pintores de outros dois pintores Joachim Le Breton<sup>29</sup>, Nicolas Antoine Taunay<sup>30</sup>. O estilo artístico desses pintores, em sua maioria de formação neoclássica encontrou várias resistências, devido ao próprio contexto, no qual a incipiente sociedade brasileira encontrava-se, como argumenta Zanini (vol.01, p.384).

[...] Não foi o neoclassicismo que produziu uma tensão entre a presença desta missão francesa de Elie e a cultura brasileira. As dificuldades de assimilação dependeram das próprias condições de civilização de uns pais de configuração formada em estreitos cânones coloniais, que tendiam a arte apresentada como ação cultural leiga em nível burguês ou mesmo com resquícios aristocráticos prosseguidos em certo setor do Romantismo, movimento apoiado pelas diversas monarquias do Brasil e de vários países da Europa, entrelaçadas às vezes pelas dinastias reinantes [...]. Não se tratava de uma validade persistente ao estilo Barroco a atuar em represália ao esforço neoclassicista, mas de uma profunda incompatibilidade: a da própria nação para com os valores artísticos. [...].

Essa dimensão do homem livre numa sociedade burguesa foi, sem dúvida, uma das maiores contribuições da Missão Francesa, ao estabelecer uma nova nuance entre os valores artísticos até então instaurados no Brasil e divididos em duas vertentes: a arte feita pelos

escravos que seria um artesanato e a arte feita pelos monges com concepção herdada da Idade Média, baseada em preceitos religiosos.

A posição dos artistas da Missão Artística Francesa, com essa inovação na liberdade da criação artística, possibilitaria a absorção dos princípios adotados pelo século XIX, respondendo aos interesses dessa época, aspecto fundamental que desencadearia uma visão mais científica e realista do registro do iconográfico do país. Como afirma Villaça,

Debret aprimorou-se na técnica de documentação da paisagem cotidiana do Brasil retratando costumes, em destaque o da vida cotidiana da Corte no Rio de Janeiro, os hábitos de uma classe burguesa que se formava no país, ao lado do registro dos negros, de paisagens rurais e urbanas, além de registros dos aspectos da arquitetura, vida religiosa, fauna e da flora brasileira tendo como predomínio estético a escola neoclássica com predomínio da pintura histórica privilegiando os retratos dos representantes das elites da época. (VILLAÇA 2010, p.16).

Fig. 12-Negres sortant d'une tuerie de cochons (negros carregando porcos). -Jean Baptiste Debret, 1816.



Fonte. Jean Baptiste Debret. Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil. (2010).

Finalizando este resumo das expedições científicas, outra referência entre as viagens subsidiadas em maioria pelos próprios estados europeus a compor este verdadeiro circuito de ligação entre os lugares ditos exóticos e as academias, museus e jardins botânicos foi, sem dúvida, a do botânico Auguste Saint-Hilaire. Para este trabalho não adentraremos as particularidades de sua viagem e permanência no Brasil, por não constituir uma dimensão de plasticidade em estudo nesse trabalho. Entretanto, sua referenciação se faz necessária na medida em que auxilia na compreensão desse espírito de época. Como interpreta (KURY, L, 1995, p.2) “*A vertente romântica da história natural, fundada, entre outros, por Humboldt e adotada por Saint-Hilaire, é também uma ciência prática voltada para a satisfação das*

*necessidades das populações europeias e para o fortalecimento material e simbólico da nação que representavam”.*

Em sua viagem ao Brasil realizada entre 1816 a 1822, o experiente viajante veio acompanhando a missão do Duque de Luxemburgo, na função de mediador dos conflitos entre Portugal e França devido à posse da Guiana, após o período napoleônico. Como correspondente e pesquisador ligado ao Museu de Paris buscava executar suas pesquisas em sintonia com os propósitos científicos dessa instituição. (KURY, L, 1995, p.4) “*O Museu de Historia Natural de Paris seguia de perto as viagens em curso. Os relatórios e notícias sobre os objetos recebidos ocupavam uma parte importante da assembléia de professores*”. Nessa perspectiva, buscou executar um modelo de como os cientistas dos países considerados em maior grau de civilização deveriam expressar-se diante do entendimento do *novo* na concepção científica e nos princípios do denominado “*espírito filantrópico*”<sup>31</sup> ao entender que as viagens do século XIX eram feitas em nome do progresso da humanidade e não simplesmente em favor dos interesses das elites, e do lucro privado frente ao coletivo. Saint-Hilarie pertencente a uma família de nobres franceses, tendo em sua formação a adoção da linha romântica da História Natural, entendia a ciência como conhecimento filosófico e prático em que ambos se congregavam mutuamente, em especial nas ciências naturais centrando seus estudos nas plantas através de pesquisas sobre a aclimação e adaptação das espécies.

### **2.3 Maurício Rugendas: As oscilações entre o idealismo e um naturalismo.**

O primeiro entre os três pintores a integrarem a Expedição Langsdorff, a presença do artista alemão Johan Moritz Rugendas, daqui em diante citado apenas pelo seu sobrenome artístico, é marcada, segundo veremos nas observações dos autores selecionados, a compor esta abordagem, por uma verdadeira sucessão de desentendimentos, culminando com o rompimento de seu contrato de trabalho em 1824, como retratista e pintor responsável pela documentação iconográfica da primeira fase da Expedição Langsdorff, entre 1822 a 1824. O seu desligamento efetivo do grupo se daria em 1825, início da segunda fase da viagem, contrariando as clausuras preestabelecidas, pelas quais o artista seria responsável por documentar as áreas do centro-oeste em direção às do norte do território brasileiro entre 1825

e 1829. Com a quebra do contrato (AMBRIZZI, 2008, p.60). *“Rugendas retornou à Europa levando consigo a maior parte dos desenhos feitos no Brasil”*.

O primeiro encontro entre Langsdorff e Rugendas nos conta Carelli (2004), *“se daria em Monique em 1820, na ocasião em que o comandante já estava convencido da necessidade em contratar um pintor qualificado para integrar a Expedição”*. Devido ao seu espírito curioso. (CARNEIRO, 1975, p.15 apud AMBRIZZI, 2007, p.61) *“o próprio Langsdorff já dominava algumas técnicas de desenho adquiridas em sua formação como aluno de ciências naturais e posteriormente, aprimoradas em suas experiências como integrante de viagens de circunavegação”*. Mas para um trajeto longo como o planejado e na intenção do adentramento de áreas pouco conhecidas pelos viajantes e localizadas no interior do território brasileiro era preciso à contratação de um artista exclusivo para tal função. Para a escolha contou com a indicação do naturalista bávaro W.F.Karvinski <sup>32</sup>, o qual lhe indicou Johann Moritz Rugendas, para apresentar-se ao trabalho. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF ao Brasil, v.1, p.12)

Era natural de Augsburg, descendente de uma família de artistas. Seu bisavô, Georg Filipp Rugendas (o velho), famoso na Europa como pintor de batalhas e paisagista, seu avô Georg Filipp (o moço) e seu pai Johann Lorentz personificaram, durante quase um século e meio, a vida artística de Augsburg. Nessa família, o pai sempre foi o principal mentor dos filhos. Não foi diferente com Johann Moritz, que já aos 14 anos revelava brilhante talento. O menino desenhava animais com perfeição, sobretudo cavalos. Com 11 anos começou a estudar com o artista Albercht Adam, que se havia instalado em Augsburg e, a partir de 1815, tornou-se aprendiz em seu atelier em Munique. A influência do pai e de Adam permaneceu predominante, mesmo quando, dois anos mais tarde, Johann Moritz foi admitido pela Academia de Munique. Ali, o mestre Lorentz Quaglio fiel aos cânones do classicismo, deixou indiferente o jovem romântico. A viagem que Rugendas pretendia fazer à Itália não pode ser concretizada devido às dificuldades materiais, mas em breve ele já não se lastimava. A partida para o Brasil dos famosos cientistas bávaros J. Spix e K. Martius e a exposição em Viena dos trabalhos de Ender despertaram no jovem artista um forte interesse pelo mundo dos trópicos.

Rugendas aspirava por tal oportunidade, pois assim como a maioria dos artistas de sua geração, ele enxergava na oferta a possibilidade em ampliar seus conhecimentos artísticos e o aprimoramento de técnicas no estudo de cores, jogos e efeitos de luz, e onde as regiões dos trópicos se tornavam as mais propícias. Havia, também, a satisfação de alguns de seus desejos pessoais.

Rugendas estava possuído da emoção que o romantismo alemão define como **Fernweh** resultantes dos conhecimentos e das ilustrações feitas por Alexander von Humboldt em suas expedições pela América, o que causou

uma grande curiosidade pelo desconhecido, pelo distante, fazendo com que buscassem alargar o seu conhecimento científico, geográfico e biológico do mundo. (grifo nosso). (DIENER, 1999, p.31 apud AMBRIZZI, 2008, p. 5)

A possibilidade de fazer parte de uma equipe de viajantes exercia um forte poder de atração a todos aqueles que se mantinham ligados as mudanças nos paradigmas das ciências no século XIX, num misto de curiosidade, imaginação e disposição para a aventura.

Por outro lado, Langsdorff ficou entusiasmado com o currículo e as filiações artísticas apresentadas pelo jovem pintor Para concretizar as negociações e conseguir a autorização dos governos e da própria família do artista, a integrá-lo ao grupo, (DIENER, 1995, p.22). *“Langsdorff não poupou esforços em usar suas credenciais de autoridade e as influências adquiridas junto ao grupo de pesquisadores científicos da época e a de membro da Sociedade Científica de Göttingen reiterando seu interesse e necessidade no trabalho do futuro integrante”* o qual embarcaria imediatamente com ele para o Brasil. Segundo a tradução do contrato de trabalho firmado entre ambos, estava entre as obrigações do pintor.

O exercício servil de sua arte em todas as circunstâncias que lhe aparecer e, sobretudo para ilustrar aqueles objetos que o chefe da Expedição lhe indicar como importantes recebendo para isso, de acordo com uma das cláusulas, um pagamento anual de cerca de 160 mil réis, além de adiantamentos feitos antes de seguir viagem e suprimento de todo material necessário para desempenho de suas tarefas artísticas. (DIENERM 1995, P.58)

Neste mesmo documento, o artista se comprometeria a *“não publicar ou tornar público, em circunstância alguma, seus desenhos, sem o conhecimento de Langsdorff, e repassá-los ao chefe da expedição assim que solicitados.* (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF ao Brasil, v.1, p.12).

Em março de 1822, o nome de Rugendas figurava em destaque na lista de tripulantes vindos com Langsdorff, a bordo do navio Dóris e a desembarcar no Brasil. Logo ao atracarem no porto do Rio de Janeiro, apareceriam os primeiros problemas do grupo devido ao desconhecimento por parte do Barão das mudanças ocorridas no Brasil, neste intervalo de tempo, em que estivera na Europa preparando a Expedição. Em especial aos fatos decorrentes da volta de D. João VI para Portugal e a indicação de D. Pedro como Regente, pois o governo liderado pelo Primeiro Ministro José Bonifácio de Andrada e Silva não aceitava obedecer aos mandos da corte portuguesa implicando em conflitos internos no país.

Apesar da instabilidade nas relações de poder e tensões vividas pelo poder local, o grupo foi recebido com simpatia por D. Pedro e José Bonifácio, conforme os relatos

(EXPEDIÇÃO LANGSDORFF ao Brasil, v.1, p.10) “*José Bonifácio teria apoiado a iniciativa da Expedição, ao facilitar as autorizações para percorrer o território brasileiro e auxiliado financeiramente o comandante com os custos do transporte de parte da equipe contratada e dos alemães que vieram juntamente com destino à Fazenda Mandioca*”, propriedade oficial de Langsdorff no Brasil, situada nos arredores do Rio de Janeiro e para onde o grupo seguiu em destino, logo após a chegada a Capital do Brasil.

Ao instalar-se na Fazenda Mandioca, assim como os demais cientistas, Rugendas trabalhava incessantemente percorrendo as imediações da propriedade (DIENER; COSTA, 1995, p. 21) “*desenhando tudo aquilo que seus olhos pudessem alcançar entre paisagens, espécies de fauna e flora e tipos étnicos*”, postura assumida pelos integrantes como forma de preparativos a espera da liberação definitiva para seguirem destino rumo à grande viagem pelo interior do Brasil. (CARNEIRO, 1979, p. 15 apud AMBRIZZI, 2007, p.61) “*Fora dado a Rugendas o ofício de registrar os objetos considerados maiores, no qual seu interesse não estava nas pequenas partes da natureza, mas no conjunto, sobretudo da misteriosa floresta tropical com sua variedade e exotismo*”.

Um dos principais aspectos que marcaram a produção de Rugendas, desde seus primeiros esboços feitos no Brasil seria a técnica utilizada para o desenho. (AMBRIZZI, 2007, p.61) “*o artista vem de uma formação acadêmica, porém sua obra foge muitas vezes da arte clássica e do modelo predominante de construção artificial da paisagem com base em uma observação, visando realçar a disposição dos elementos na composição*” Numa análise mais pontual sobre as técnicas empregadas pelo artista dentro da historiografia da História da Arte afirma Diener (1995, p.19 apud AMBRIZZI, 2007, p.62)

A predominância do desenho a lápis, uma técnica que domina, ao contrário do uso da cor, que aplica com cautela, aquarelando o desenho já acabado, geralmente como testes e ajudas. [...] Rugendas pinta o motivo central da paisagem e reproduz, com surpreendente acerto, a policromia resultante do jogo de luz e sombra sobre a superfície do maciço central. Especialmente nos trabalhos mais pessoais, o artista expressa sua capacidade de observação, fato que lhe permite fugir dos modelos classicistas.

Essa independência do artista diante das escolhas estéticas referentes ao registro da paisagem seria um dos fatores decisivos para desencadear as inúmeras divergências travadas entre ele e Langsdorff. Mesmo tendo esta postura antecipada no firmamento do contrato “*Rugendas foi o único a não assumir este compromisso tácito de lealdade com a Coroa russa por meio da pessoa de Langsdorff, levando-se em conta que ele pertencia a uma família com*

*forte sentido de tradição, e na qual o ofício das artes vinha sendo herdado há sete gerações”*. (DIENER; COSTA, 1995, p.21) Além desse, outros fatores contribuíram para os agravantes na relação entre ambos, como a falta de um diálogo explícito e permanente como aponta *“essas condições não se fizeram existir no seio da expedição russa e muito menos em se tratando das relações pessoais dos integrantes e em especial do pintor com o seu chefe, uma vez que havia sido contratado para realizar uma viagem científica e não para ser ilustrador dos arredores da Mandioca”*. (Idem, p.21)

Na esfera das relações entre Comandante e pintor, soma-se também o fato de Rugendas ter estabelecido um projeto artístico paralelo ao empreendido pela Expedição, aproximando-se de um círculo de artistas de renome a trabalharem no Brasil, entre eles Jean Baptiste Debret e aos pintores de paisagens históricas, Nicolas Antoine e Auguste Marie Taunay. Em vários estudos da história da arte referentes à presença dos artistas viajantes no Brasil, sua produção aparece comparada ao do artista integrante da Missão Artística Francesa, como podemos ver nesta rápida análise (VILLAÇA 2010, p.16).

De Rugendas se poderá dizer que foi um grande artista do desenho, estilizador brilhante e compositor de belo equilíbrio. Sua obra vale pela parte artística muito mais que a de Debret. Mas seu texto é bem inferior, menos fiel, mais livresco, mais eivado de filosofia barata. Já Debret se revela artista menos firme, de traço mais indeciso e composição mais vulgar. Entretanto, a vantagem da observação minuciosa, da curiosidade sempre de atalaia e da fidelidade, que se toca por vezes a raia da caricatura, não se perde jamais na estilização puramente decorativa. Por outro lado, o seu texto é grandemente elucidativo, fiel, sempre interessante e muito pouco metafísico. Rugendas é um magnífico poeta. Debret, um curioso etnólogo e um crítico agudo [...]. A escrita de um Rugendas ou de um Debret assemelha-se antes a de um chefe de seção em seus nobres relatórios que a de um escritor habituado ao valor das palavras e aos segredos da sintaxe. As obras desses viajantes são documentos e o papel do tradutor limita-se ao de um simples paleógrafo [...].

Os desenhos feitos por Rugendas seguem as orientações dos modelos classicistas no rigor na representação de detalhes da paisagem, sendo que muitas vezes fogem a essa definição, negando os arranjos os efeitos de composição de cena adotando uma forma ainda mais fiel ao modelo daquilo que é observado. Essas alterações são entendidas pela historiografia da história da arte como (AMBRIZZI, 2007, p.64) *“As oscilações entre um idealismo e um naturalismo, um modelo compositivo e uma obra resultante de observações tem suas raízes e significações e revelam a importância da formação acadêmica e dos embates travados nesse âmbito, desde o século XVIII, na Europa”*.

Fig.13. Caxoeira Ouro Preto. Rugendas [1822- 1824]



Fonte:EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988)

Entretanto, o que se observa é uma grande influência exercida sobre a produção do pintor a partir das orientações científicas proposta por Humboldt e explicitadas por Langsdorff, nas recomendações ao trabalho de sua equipe, segundo Belluzzo (1994,v.3, p.77).

Rugendas acerca-se do *pitoresco* buscando as características regionais do país que são definidas e se manifestam simultaneamente na conformação geral do solo no recorte das montanhas com relação à planície, na geologia geográfica na geobotânica. Seus Desenhos tem a capacidade de transformar aspectos físicos em esfera cosmogônica da vida humana.[...]firma nos desenhos uma concepção orgânica da vida em completa interdependência despreocupando-se da individualização de unidades que formam a paisagem e enfatizando a maneira como se dão no conjunto.Revela-se primeiramente a órbita contínua do traço que envolve as plantas por exemplo, a seguir a sensibilidade capaz de apreender a diferença entre elas.

Desta forma a preocupação maior do pintor, ao registrar os arredores da Fazenda Mandioca ou mesmo na saída em direção a região de Minas Gerais, estaria em compor suas obras numa visão de conjunto, sem causar um prejuízo a qualquer dos elementos que intergravam as paisagens “*nos desenhos originais transparece o grande gesto, o modo como primeiro desenha o todo e depois intensifica alguma parte.O artista está interessado na multiplicidade,por isso faz de cada desenho um microcosmo*”. (Idem, p.78)



Fig.14 .Vista de Barbacena.Rugendas [1822- 1824]



Fonte:EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988)

Fig 15.. “Cidade Imperial de Ouro Preto”.Rugendas [1822- 1824]



Fonte:EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988)

A postura adotada pelo pintor vinha responder às exigências feitas pelo Barão de Langsdorff, o que confere que o rompimento entre ambos, não foi fruto de uma desobediência dos critérios técnicos na produção do pintor, mas pela incompatibilidade do temperamento pessoal de ambos, com passagens registradas nos diários da expedição e confissões feitas pelo Comandante. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, V.1,p.13)

A relação entre Langsdorff e Rugendas infelizmente complicaram-se não apenas devido à necessidade de aliar a viagem ao interior do Brasil.O artista tomou-se de antipatia pelo dirigente da expedição e revelava suas reações de

forma bastante evidente. claro que um naturalista de 48 anos pragmático, acostumado a não perder um só minuto, e um artista de 20 anos de inclinação romântica, poderiam não se dar perfeitamente bem, mas isso de maneira alguma, significava que o jovem artista pudesse permitir-se faltar abertamente com as condições de contrato assinado entre eles. “Ele desenhava com muita aplicação fazia esboços e composições-escreveu Langsdorff mais tarde sobre a conduta de Rugendas-mas se eu me aproximava dele fechava o álbum e abria-o em uma folha limpa para que eu não pudesse ver o que estava desenhando”. Tentando prejudicar Langsdorff, o pintor chegou a convencer os colonos alemães a deixarem a Fazenda Mandioca.

Um dos episódios que culminaram na desavença declarada entre o pintor e o Comandante aconteceu durante as festividades realizadas no Rio de Janeiro, por ocasião da proclamação de Dom Pedro, como Imperador do Brasil. O grupo comandado pelo Barão foi até a capital juntar-se ao evento, e foi quando “*Rugendas proporcionou a Langsdorff uma nova surpresa. Comunicando seu propósito em abandonar a expedição e prestar serviços ao Brasil. Como se não bastasse, o pintor persuadiu a primo do cientista russo, Ernest Hernrich a deixar a fazenda Mandioca para morar no Rio de Janeiro*”. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, V.1, p.13).

Depois desse incidente público, o pintor resolveu permanecer no Rio de Janeiro. Porém dois meses mais tarde, decidiu voltar para a Fazenda Mandioca sendo readmitido para seu posto de pintor, o que comprova que havia uma certa admiração e respeito pelo trabalho dele por parte do Comandante. Porém, o retorno não equacionou os conflitos entre eles, como escreveu Langsdorff (Idem, p.14) “*ele aborrece-me de todas as maneiras e procurava uma ocasião para ver-se livre da expedição*”. A situação agravava a cada dia, fomentando as desconfianças e os desentendimentos com novos episódios, entre eles, o relato de Langsdorff (DIENER, 1995, p.61) “*Rugendas faz cópias de seus desenhos visando publicá-los*”.

Outro fator de discordia seria referente aos pagamentos (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, V.1, p.15) “*durante o período em que Rugendas recusou-se a participar da expedição, é claro que Langsdorff não pagou os seus salários, e o artista considerou de sua propriedade todos os desenhos executados no caminho de Friburgo planejando enviá-los à Augsburg*”. Apesar das ameaças feitas pelo pintor, ele acabou optando pelo silêncio e no prosseguimento de seus trabalhos. Em 1824, Langsdorff conseguiu autorização junto ao Ministro das Relações Exteriores para fazer viagens de pesquisa nas províncias de Minas Gerais. [...] “*a estrada que conduzia àquela província passava perto da fazenda, e era frequentemente trilhada por outros jovens colegas cientistas*”. O que o comandante não podia prever era a correspondência secreta mantida pelo pintor com seus familiares. Rugendas

acompanhou o grupo, mas reservava uma surpresa ao cientista “(Idem, p.14) “em 4 de maio de 1824, Rugendas escreve ao seu pai, dizendo que mentalmente já estava a caminho de Augsburgo prometendo que em menos de um ano estaria de volta ao seu país de origem”.

A promessa de Rugendas foi mantida em silêncio e no percurso para Minas Gerais, ele passou a desenhar objetos das ciências naturais, além de incluir uma grande quantidade de desenhos de paisagens e de construções e detalhes arquitetônicos, assim como no caminho, o artista acabou pintando inúmeros retratos de pessoas, cuja passagem consta no diário da expedição. (Idem, p. 16).

No final do mês de outubro de 1824, o grupo estava abrigado na Fazenda Jequitibá localizada na Serra do Espinhaço e foi nesta parada que ocorreu o rompimento definitivo entre Langsdorff e Rugendas, em virtude de uma discussão entre o Comandante e outros integrantes da expedição. Durante o desentendimento (Idem, p.16), *Rugendas intrometeu-se e deu um murro na mesa como se isso dessa maior força as suas palavras. –Ademais é para mim indiferente se o senhor é cavaleiro da ordem de nosso rei e imperador da Rússia, eu mesmo assim lhe digo: o senhor é um cachorro. O murro foi tão alto que atraiu todas as atenções da casa”*. A atitude foi considerada intolerável por Langsdorff que, no dia seguinte, escreveu a Rugendas uma carta convidando-o a desligar-se do grupo, como vemos no fragmento abaixo da Expedição Langsdorff (V.1,p.16)

[...]visto que o senhor não apenas uma vez comportou-se de forma imoral com relação a mim, como dirigente da expedição, e ontem proferiu em minha frente. Pouco antes da chegada a Sabará, no vilarejo de Gongo Seco, os participantes da expedição detiveram-se na casa do milionário e proprietário de minas de ouro João Batista Ferreira de Souza Coutinho. O senhor rugendas esteve muito ocupado porquanto todas as damas jovens e velhas, queriam que ele pintasse seus retratos. Antes da partida, ele recebeu com presente de uma das donas da casa, uma apreciável agulha de ouro e diamante.

Fig.16 Sagui-da-serra. Rugendas [1822-1824].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

Fig.17 Saguí-da-cara-branca.Rugendas [1822-1824].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

Em resposta, o artista reitera o seu ponto de vista e a satisfação em romper com Langsdorff (Idem, p.17)

Em resposta a vossa carta sobre a minha dispensa em participar da expedição, devo comunicar que isso corresponde perfeitamente à minha vontade. Transmito os esboços e paisagens feitos durante a viagem e tenho honra de comunicar o seguinte: Se, durante o ocorrido ontem, vossa tão descebida pretensão levou-me a expressar em palavras ásperas de insatisfação e revolta que há muito se acumulavam pessoalmente contra vós, e se eu faltei ao respeito e atenção pretendidos por vós, atribua isso inteiramente a vosso comportamento. Título, posto e idade não podem exigir respeito, se vossos atos não correspondem a eles. Vós com justiça repudiais a opinião de um jovem artista, de quem o conceito de honratez difere do vosso. Esperando o prometido pagamento do dinheiro para a estrada e do restante do salário. Para terminar a viagem e receber o passaporte estrangeiro, preciso de cópia de um decreto com vossa assinatura, ou testemunho escrito de vosso punho onde constaria que eu participei da expedição imperial russa. Desejo boa viagem!

Para o pedido de liberação da documentação e pagamento de Rugendas, o comandante exigiria a entrega de todos os desenhos feitos alegando ( Idem, p.17) “*esse senhor desenhou muito e não entregou nada, insisto que pelo menos entregue o material e em concordância com o contrato não entregará nunca e a ninguém para publicar, e não publicará ele próprio, nenhum dos desenhos feitos durante a expedição*”. Porém o artista entregou às autoridades do Consulado russo no Rio de Janeiro parte desses desenhos, conseguindo permissão para retornar à Europa, dando por encerrado o desgastante episódio. Após o seu desligamento da expedição, raramente há referências sobre elas nos diários de viagens de Langsdorff ( EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.18).

A rota de viagem de Rugendas, após sua partida da Fazenda Jequitibá, não é conhecida ao certo. Existe a hipótese de que ele tenha atingido o Rio Doce, por onde navegou até o litoral, para depois, passando por Porto Seguro e Ilhéus chegar a São Salvador e retornar ao Rio de Janeiro por via marítima. Da capital brasileira Rugendas voltou à Europa, em maio de 1825 fazendo uma parada no Recife. Com ele havia mais de 500 desenhos feitos na Expedição Langsdorff.

Entretanto, segundo relatos anexados aos documentos da expedição (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.18). *“ele teria permanecido na França, onde seus desenhos brasileiros chamaram a atenção de Humboldt, e este o apresentou ao maior editor litográfico da época, G. Engelman, que se interessou e passou a publicá-los em fascículos, a partir de 1827.*

Numa síntese da passagem de Rugendas pela Expedição Langsdorff e os conflitos travados durante sua permanência, torna-se possível a afirmativa (DIENER, 1995, p.17 apud AMBRIZZI, 2007, p.72).

Se, por um lado, Rugendas é a evolução da tradição da pintura da paisagem reconhecida por Humboldt, por outro lado seu embate com Langsdorff e a problemática na qual o artista necessariamente renegaria o parágrafo de seu contrato que o obrigava a uma prática serviçal de sua arte em qualquer circunstância e sobretudo para ilustrar aqueles objetos que o chefe da expedição indicasse como importantes revela a tensão existente entre as formas do saber e das práticas artísticas e científicas no século XIX.

#### **2.4. Aimé Taunay e a concepção da pintura histórica da Escola Francesa**

Em 1825, ao receber do governo russo informações sobre consideráveis aumentos nas verbas anuais destinadas à Expedição, o Comandante Landsdorff conseguiu dar andamento ao projeto de viagem juntamente com a autorização vinda do Governo brasileiro para a realização da segunda parte do roteiro, com destino as regiões da província de São Paulo, Goiás e Mato Grosso, seguindo depois por via fluvial até o Amazonas, navegando até sua foz e de lá com o retorno ao Rio de Janeiro passando pelas províncias atlânticas do Brasil. (Mapa Expedição Langsdorff) mas, para isso, era preciso a contratação imediata de um novo pintor em substituição a Rugendas. A partir de indicações do consulado russo dadas a Langsdorff, Aimé Taunay seria o novo contratado pelo Comandante do grupo.

Aimé era francês, nascido em Paris em 1803. Filho de Nicolas-Antoine Taunay , que havia chegado ao Brasil em 1816, para compor o quadro de pintores contratados pela Missão Artística Francesa e integrante de uma família reconhecida na Europa pela tradição artística, como explica (AMBRIZZI, 2007, p.72) “*vinculado diretamente a uma herança e poderio em torno da pintura de paisagem, pois seu pai assim como seu irmão (Félix-Émile Taunay) foram professores dessa cátedra na academia e Escola Real de Belas Artes fundada no Rio de Janeiro*”.

O pintor possuía uma vasta experiência e proximidade com as técnicas da arte paisagística e pintura histórica. O que segundo Diener (1995 apud AMBRIZZI, 2007, p.74)

Taunay representa o espírito poético neste empreendimento de mera ilustração positivista, que na sua pintura e nos seus escritos encontramos o gosto pelos jogos de evocação e pelas metáforas, que revelam a efervescência criativa de sua personalidade e de seu gosto pelo jogo intelectual. Sua concepção do trabalho permite uma combinação entre os elementos descritivos e evocativos, inter-relações entre a paisagem, a pintura histórica e a produção de textos que acompanham seus registros, quase sempre sob o formato de esboços.

No Brasil, Aimé viveu juntamente com sua família, pais e irmãos, numa fazenda na região serrana do Rio de Janeiro, tendo deixado a convivência com eles, para integrar-se em 1818, como pintor a expedição chefiada por Louis de Freycinet<sup>33</sup> viagem esta com intenções científicas.

A bordo da corveta “Urania”, unindo-se a ela durante a estadia do navio no Rio de Janeiro, Aimé Taunay esteve no litoral ocidental da Austrália, na ilha Timor, e realizou viagem pelo Oceano Pacífico passando perto das Ilhas Carolinas, Marianas e Hawái, em direção ao arquipélago de Samoa. No caminho de volta, a “Urânia” sofreu avarias nas proximidades das ilhas Falkland e, em julho de 1820 o artista chegou à capital brasileira em outro barco equipado por Freycinet, denominado “La Phisicienne”. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.18).

De volta ao Rio de Janeiro, havia acumulado bons conhecimentos no convívio durante dois anos, com uma bem formada equipe de cientistas e entrado em contato com um mundo totalmente distinto do seu. [...] “*adestrou seu punho em registros de história natural e também educou seu olhar em reconhecer a singularidade de lugares e populações de múltiplas culturas*” (COSTA, 2007). Ao regressar à casa da família, conciliava a pintura com aulas de música, idiomas, leitura de obras clássicas, além de aprimorar o desenho e a escultura. Em 1821, seu pai Nicolas Taunay decidiu retornar à França, enquanto ao filho

sobraram as alternativas em acompanhá-lo ou aceitar a oferta feita para integrar a Expedição imperial russa. Há várias versões de como se deu o encontro entre Langsdorff e Aimé Taunay, entre elas a de que, segundo Diener (1995) “*tenha sido recomendado por Rugendas, no entanto é pouco provável apesar de que Johann Moritz era conhecido da família de Taunay*”. Mas, segundo os documentos organizados e reunidos em (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.18). “*A escolha de Aimé Taunay deu-se graças ao nosso vice-cônsul Kilren – É um jovem talentoso – escreveu Langsdorff a Nesselrode, a 30 de agosto de 1825*”.

O contrato de trabalho estabelecido entre o Comandante e o pintor era bastante claro e deixavam expressas suas obrigações e compromissos assumidos, como podemos verificar no fragmento, no qual Langsdorff coloca as condições de trabalho oferecidas ao artista.

Os participantes de expedição serão abastecidos de tudo, à exceção de roupa, que não custa caro. A viagem será difícil, mas não terrível, como pensam. A minha obrigação não é a de colocar em perigo, nem a mim nem aos membros da expedição. Seus participantes são considerados admitidos no serviço russo. O imperador russo demonstra especial interesse para com o pessoal dessa expedição e recompensará o artista que irá me acompanhar. Refiro-me a aposentadoria ou a um lugar na Academia Imperial de Artes de São Petersburgo. O artista irá preparar os desenhos para a publicação que sairá posteriormente a viagem. Taunay receberá mais do que qualquer outro pintor europeu, mais do que um membro do “Institute de France”, mais do que seu respeitoso pai como membro da Academia de Artes do Brasil, mais do que qualquer outro artista na corte brasileira. Eu realizo esta viagem não por dinheiro e sim pela ânsia de adquirir mais conhecimentos. Taunay completou o número de acompanhantes e torna-se nomeado primeiro-artista da expedição. (DIENER, 1995, 71 apud EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.19).

Depois da experiência negativa vivida com Rugendas, Langsdorff resolveu contratar, juntamente com Aimé, um segundo pintor-artista para a expedição através da publicação de um anúncio num jornal carioca. Seria quando Antoine - Hercules Florence se apresentaria ao cargo, como veremos num maior detalhamento na sequência do capítulo desta dissertação. Neste momento faz-se necessário destacar que “*os desenhos de Florence agradaram muito ao cientista, desde a primeira vista assim como seus conhecimentos cartográficos e qualidades artísticas*”. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.19)

De acordo com as anotações, o início da participação de Taunay na viagem deu-se em “*em setembro de 1825 quando o veleiro Aurora deixou Taunay e Florence no porto de Santos, enquanto Riedel e Hasse trouxeram a outra parte da caravana por terra. Passaram por São Paulo, Jundiaí, Vila de São Carlos (atual cidade de Campinas) chegando até a cidade de Itu*” (Idem, p.20). Porém, Taunay teria ficado no meio do percurso, em São Paulo

*“a pedido do presidente da província Manuel Lucas de Moreira e Barros para pintar o retrato de Pedro I (DIENER, 1995, p.73).*

Em Itu, ocorreriam as mudanças de planos do percurso da expedição feitas por Langsdorff. A conselho de moradores e autoridades políticas locais (Karl Engler e Francisco Álvares Machado), optaram pelo caminho fluvial e Aimé Taunay, logo após os trabalhos em São Paulo alcançaria o grupo em Porto Feliz. De lá, segundo Diener, (1995, p.75), *“seguem em caravana até Sorocaba montando pouso no vilarejo de Ipanema, onde fizeram várias excursões científicas pela região”*. Nas anotações dos diários de Langsdorff, pode-se constatar que já nos primeiros dias de navegação pelo Tietê, Taunay quis deixar a expedição *“e depois até meados de julho de 1826, caiu em estado de depressão e não pode trabalhar”*. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.21). No segundo semestre daquele ano, Taunay retornaria ao trabalho em parceria com Florence, com quem dividiria o crédito dos desenhos feitos entre os quais, os desenhos das cachoeiras Avanhangava e Itapura.

Como veremos, os conflitos entre ele e Langsdorff não tardariam a acontecer, decorrentes de vários fatores pessoais e outros diretamente relacionados as exigências técnicas impostas, na função de desenhista e suas inquietantes preocupações artísticas. (DIENER, 1995 apud AMBRIZZI, 2008, p.76).

Fig.18. Rio Cubatão perto de Santos, Taunay, 1825

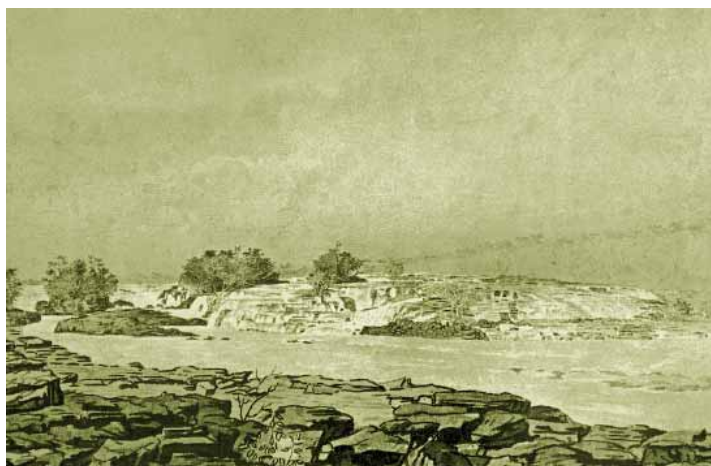


Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

:



Fig.19 Cachoeira de Avanhangava, Taunay, 1826



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

[...]Ele era consciente de uma posição artística e de sua particularidade aos projetos da expedição científica, seus auto-retratos, ao apresentarem a si mesmo como figura romântica e com ar juvenil, ressaltam aos olhos e interpretação dos comentaristas este caráter empreendedor e que busca a autonomia da arte em face das regras e princípios de ilustração[...].

Numa leitura em torno da análise sobre as características encontradas em sua arte, vistas segundo os princípios da história da arte, essas preocupações procediam em razão da produção do artista interpretada por Aimé Taunay

[...] tinha com características ser mais sensível e afetivamente envolvido com o objeto se sua atenção entretendo-se com a luminosidade da cor. O uso da cor relaciona-se ao meio técnico explorado pelo artista, que são as aquarelas. Como técnica, o emprego do colorismo, tradicionalmente usado para a pintura de paisagem, privilegiadamente na produção de esboços, que ganharia autonomia artística na segunda metade do século XIX. (BELLUZZO, 1994, p.127 apud AMBRIZZI, 2007, p.77).

Por outro lado, o Comandante pretendia ficar um tempo maior no Mato Grosso, realizando pequenas excursões e onde demonstraria em seus relatos um descontentamento com a falta de disciplina e dedicação de Taunay, como participante. *“Langsdorff estava extremamente insatisfeito com o seu primeiro desenhista, ao que tudo indica por negligenciar em suas obrigações, onde ele dedicava muito tempo a suas paixões musicais e convívio com o ciclo de conhecidos”*. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.21). Este comportamento do artista e as desavenças com seu chefe teriam seu ápice numa decisão sobre a separação dele e de Florence, e a escolha do segundo para documentar as feições da Chapada. A

insatisfação de Taunay foi tamanha que ele chegou a pedir o seu desligamento oficial da Expedição, segundo Costa (2007, p.9).

[...] A última dessas contentas entre Taunay e seu chefe ocorreu em Cuiabá. A carta de demissão que o artista então escreveu demonstra que a gota d'água desta disputa foi uma excursão dos expedicionários a Chapada dos Guimarães. O lugar teria impressionado a Aimé-Adrien, mas Langsdorff o obrigou a voltar para Cuiabá, permanecendo o comandante na companhia de Hercule Florence. O fato teria irritado profundamente o primeiro desenhista[...].

Fig.20 Cachoeira do Inferno. Taunay [ 1827].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

:

Fig.21. Distrito da Chapada.Taunay [ 1827].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

:

Na transcrição desta parte da correspondência entre Taunay e Langsdorff é possível constatar o descompasso de interesses e compreensão do que seriam os princípios estéticos entre ambos e o grau de descontentamento do artista, com a postura autoritária de seu Comandante (DIENER, 1995, p.108 apud COSTA, 2007, p.12)

O senhor pensou em fazer um grande ato de autoridade obrigando-me a segui-lo e deixando o Sr. Florence na Chapada para me provar que com efeito lhe caberá decidir se os dois pintores devem ir juntos e sem ver que esse artigo de sua carta é ditado por um sentimento de acrimônia especial e contradiz aquele onde o senhor fala que as minhas paisagens tem um caráter mais artístico do que as do Sr. Florence pois se há um lugar onde a representação da natureza exige o pincel de um artista hábil este lugar é a Chapada: eu sabia disso antes de ir até lá e é por esta razão que eu desejava ficar. Lamento vivamente ser obrigado devido às circunstâncias, a não acabar uma viagem que comeci e a deixar incompletos trabalhos interessantes; o que me consola é que, mais tarde poderei mostrar a S. M.[refere-se ao Imperador da Rússia] que eu era digno do posto que ocupava, e tenho entre as mãos o necessário para responder as questões sobre as quais o senhor poderá me acusar.

Prosseguindo:

[...] queira, portanto, aceitar a minha demissão de empregado como pintor da Expedição da qual o senhor é chefe; quando o senhor voltar a Cuiabá terei a

honra de entregar-lhe os papéis e tintas pertencentes à Expedição, bem como os esboços que me restam e que não posso acabar tendo em vista a determinação que os seus procedimentos mal calculados me obrigam a tomar.

A resposta de Langsdorff seria de alívio, diante da decisão tomada por Taunay. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.22)

Taunay sentiu-se extremamente ofendido por não querer levá-lo comigo, e pediu sua demissão por escrito, a qual eu darei com grande satisfação. Estou contente por ter-me avisado, e não será necessário demiti-lo do serviço imperial russo por comportamento indigno. Ele queria acompanhar a expedição, mas se manteve completamente inútil durante os últimos meses. Uma vez que já conheço a natureza intempestiva desses artistas, contratei às minhas custas, o senhor Florence, pessoa jovem e muito aplicada e que no futuro será de grande utilidade para mim.

Entretanto, o artista resolveu não consumir o desligamento do grupo, após possíveis diálogos com o Comandante. Assim seguiriam viagem, como veremos a seguir. Em DIENER 1995, p.76) “*a expedição entraria no rio Taquari descendo ao encontro com o Paraguai, para alcançar Cuiabá onde navegariam pelo pantanal*”. Para isso, o Comandante havia dividido a equipe em dois grupos, escalando Riedel e Taunay para irem à frente e avisar sobre as condições de abastecimento e possíveis áreas para parada próximas a Cuiabá. No trajeto, como é possível constatar (BELLUZZO, 1994, V.3, p.129) “*Taunay registra uma série de esboços etnográficos de uma aldeia bororó até atingirem Vila Bela*”. Para abrigar-se escolheram as instalações de um velho forte que teria servido de palácio aos colonizadores de Mato Grosso. Numa das cartas enviadas a Langsdorff, o naturalista enfatiza sua preocupação com a saúde de Taunay. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.23).

[...] É um artista sensível, de temperamento romântico e vaga triste pelas salas outrora suntuosas, copiando os retratos dos vice-reis do Brasil e do rei João V, que aí havia refletiu sobre o efêmero de tudo na terra. O estado espiritual do artista não se aplica pela situação à sua volta. A saudade e a perplexidade perante o futuro, a sensação de penosa indefinição, transparecem a cada linha de seus movimentos.

Fig.22- Interior de uma cabana de índio Borôro. Taunay [ 1827].



Fonte EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

:

Fig.23-Grupo de índios Borôro. Taunay [1827].



Fonte EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

De Vila Bela partiriam para regiões e alguns aldeamentos indígenas, até alcançarem o rio Guaporé e onde de forma trágica Aimé Adrien Taunay acaba morrendo afogado ao tentar vencer a correnteza. Como relata Riedel, segundo Diener (1995, p. 11) “*Mal percorremos um quarto de léguas, o Sr. Taunay ganhou a diantera e, quando cheguei à noite, qual não foi a minha dor, ao tomar conhecimento de que ele havia perecido afogado no rio Guaporé!*”.

Em relação à sua produção, como primeiro desenhista da Expedição no período de 1825-1828, Aimé Adrian Taunay deixaria a experiência de ter pertencido ao grupo dos documentadores iconográficos e uma obra que contemplaria muito mais do que, chamavam entre os pintores, um **duro registro visual** (grifo nosso). Numa interpretação sobre sua produção na Expedição Langsdorff (COSTA, M. 2007, p.9) assim definiria:

Taunay tem uma concepção própria sobre o seu trabalho e projetava continuar reelaborando-o de acordo com estas premissas. Obviamente, toda interferência lhe parecia uma intrusão no mundo privado de sua criação artística. Era-lhe difícil se submeter aos cânones exigidos por seu chefe, Langsdorff - um naturalista educado sob as luzes da ciência ilustrada do século XVIII- agia de acordo com seu referencial e exigia que os desenhistas realizassem um seguro registro documental. Este é o cerne do conflito que caracterizou as relações entre chefes de expedições e artistas viajantes do século XIX.

Conclui afirmando:

Em mais de uma ocasião, Langsdorff critica o trabalho de Taunay por parecer-lhe incabado, impreciso e realizado sem entusiasmo. Contudo, reconhece o valor artístico. E, não se pode perder de vista que, como chefe de uma expedição, o cônsul necessitava que seus desenhistas trabalhassem incessantemente, documentando com fidelidade fauna, flora, lugares e populações. Porém Taunay tal como Rugendas, procedia de uma família de artistas, educados não como um servil documentador de riscos científicos.

## **2.5. Hercule Florence: O sujeito de seu tempo: curiosidade na aventura do artista viajante.**

A primeira aproximação de Hercule Florence com o Barão de Langsdorff se deu por meio de um anúncio, divulgado no Rio de Janeiro “*Naturalista russo aprontando-se para fazer uma viagem através do Brasil busca um pintor. As pessoas preenchendo condições necessárias são convidadas a se dirigir ao Vice-Consulado da Rússia*”. (CARELLI, 1994,

p.92-93 apud AMBRIZZI, 2008, p.02). Ao deparar-se com a proposta, o francês visualizou a possibilidade de concretizar um sonho, o de navegar nas áreas tropicais do novo mundo e aprofundar seus estudos sobre a luz, engajando-se a um grupo de homens ligados a interesses da ciência e das artes. Sobre sua genealogia, conta-nos Kossoy (2006,43)

Antoine Hercule Florence nasceu em Nice, a 29 de fevereiro de 1804. Era filho de Arnaud Florence (1749-1807) cirurgião do exército, e de Augustine de Vignallys. Após o nascimento do filho Hercule, Arnaud foi exercer o cargo de coletor de impostos na cidade de Vintimille, além de ministrar aulas de desenho-ocupação que exerceu gratuitamente por mais de um ano na Escola Central do Departamento dos Alpes Marítimos e na circunscrição de Nice.

Desde muito jovem, Florence tinha grande interesses sobre aquilo que o rodeava, o que contribuiria para suas escolhas futuras. (FONSECA, 2008, p. 15).

Hercule cresceu entre obras de arte. Fez estudos de desenho e pintura seguindo a educação do lado materno. Gostava muito de ler, principalmente narrativas de viagem, entre elas as de Abade Raynal, que falava das riquezas das Índias e de outros lugares, o que possivelmente despertou sua imaginação para os novos continentes e a vida de outros povos. Mas foram as façanhas de Robinson Crusoé, narradas pelo escritor inglês Daniel Defoe que levaram Hércules à decisão de participar de grandes aventuras. A história do náufrago solitário vivendo numa ilha do Oceano Pacífico teve o poder de mobilizar o desejo do jovem para conhecer o mundo.

Na companhia deles,

Aprofundou-se por própria conta, nos estudos de matemática e física, desenvolvendo desde cedo idéias e projetos que demonstravam uma autodisciplina que lhe seria útil no futuro. Seu interesse pelo mar e sua curiosidade acerca de viagens, todavia foi crescendo sempre A custa de insistência conseguiria mais tarde autorização da mãe para viajar e trabalhar na Antuérpia. Sua viagem, entretanto, foi mal sucedida, pois não conseguiu o prometido emprego. Sem dinheiro retornou para casa, a pé. (KOSSOY, 2006, p.44).

O desejo de conhecer regiões distantes e uma verdadeira obsessão pelas viagens marítimas apareceriam relatados inúmeras vezes em suas anotações, como este trecho em “L’Ami dès Arts: *“Este gosto me deu o da Geografia, e eu passava horas sobre um bom atlas que nós tínhamos. Não havia um ponto no globo onde eu não pretendesse ir algum dia. O Mediterrâneo me parecia muito pequeno, e eu apenas pretendia percorrê-lo com se percorre um lago de seu país antes de o deixar”* (FLORENCE, 1837, p.177).

Em fevereiro de 1824, ele se aventurou numa nova empreitada, desta vez “*como gormete a formar a tripulação da fragata Marie Thérèse, sob o comando do capitão du Rosamel, desta vez rumo a América*”. (KOSSOY,2006,44). Logo que deixou a França, ele escreveria para sua mãe justificando essa necessidade e ímpeto que o movia a aventurar-se: (HERCULE FLORENCE e o Brasil, 2010, p.15).

A vantagem de estar longe de vocês – apesar de não fazer muito tempo que viajei- me parece, acima de tudo, foi adquirir certa experiência para conhecer e amar os verdadeiros bens da vida, que consistem na simplicidade, no trabalho e na tranquilidade da imaginação. Esta imaginação que me cega, consegue me determinar a me separar de vocês todos. Você sabe como é bom me educar através do trabalho; tendo eu uma avidez de conhecimento, desejo progredir no estudo da Ciência e desejo conhecer o mundo; visto que é pequena nossa passagem insciente sobre a Terra, Só desejo me instruir.

Após 45 dias de viagem, a fragata chegaria ao porto do Rio de Janeiro. O entusiasmo de Florence era grande: “*tudo me anunciava que estávamos no Novo Mundo: as pirogas que deslizavam ao redor da fragata, os negros, as frutas que eles traziam tudo para mim era novidade*”. (FLORENCE, 1837, p.193 apud KOSSOY, 2006,50). Um mês mais tarde, Florence foi convidado por Pierre Dillon, um comerciante de roupas a trabalhar como caixeiro viajante, oferta que foi aceita pelo tripulante. Ficaria nessa função mais de um ano, até mudar para outro emprego, desta vez como tipógrafo do francês, exilado no Brasil, Pierre Plancher.

34

Paralelo aos trabalhos de tipógrafo, Hercule Florence fazia serviços como desenhista. Para a captação de possíveis trabalhos publicava anúncios semanais “*todas as pessoas que tiverem de mandar copiar mapas, plantas e desenhos de qualquer objeto podem falar com Hercule Florence, em casa do Sr. Plancher, Rua do Cano, 113, na certeza de que ele se apressará a desenhar as suas obras com todo o asseio e exatidão necessária*”. (KOSSOY, 2006, p.51)

Ao ver os anúncios recrutando um segundo desenhista para a expedição russa, apresentou-se para a função deixando o Barão extremamente impressionado com seus conhecimentos de pintura e noções cartográficas. “*Na lista de participantes da expedição elaborada para as autoridades brasileiras feita em 19 de agosto de 1825, Florence figura como geógrafo; em outra, conservada no Arquivo do Estado de São Paulo, como segundo-artista e geógrafo*”. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.19).



Em setembro do mesmo ano de 1825, o veleiro Aurora, saído do Rio de Janeiro chegaria ao porto de Santos. O registro das primeiras impressões de viagem feitas por Florence apontam que ele começava a realizar o acalentado sonho de contato com novas paisagens. ( FLORENCE, 1977 apud FONSECA,2008, p.31). *“Fiquei maravilhado da beleza dos lugares que fui atravessando. Não me fartava de admirar a superfície calma das águas, os maciços de mangues, que por toda parte surgem no meio da corrente e se alinham nas bordas, o cantar dos pássaros do país, tão novo para mim”*. Essa sintonia entre os propósitos particulares do artista e a obediência ao discurso estético cientificista imposto para a expedição seriam uma constante durante toda viagem do artista nesta empreitada sob o comando de Langsdorff.

Dessa parceria, seria possível desenvolver em paralelo as atividades contratuais os seus estudos e pesquisas individuais ligadas aos campos da ornitologia, das variações de luz nos processos de reprodução e fixação das imagens e a especulações no campo das ciências naturais. A aliança de interesses voltados aos interesses científicos e a correspondência de Florence em responder aos interesses estéticos e científicos de seu Comandante serão os fatores responsáveis para torná-lo o único pintor e desenhista a completar com Langsdorff a trajetória planejada e o responsável pela entrega dos exemplares dos diários de viagem com anotações e desenhos feitos por ele, juntamente com os registros oficiais da expedição russa realizada em território brasileiro. Para a historiografia da História da Arte, Hercule Florence era acima de todos os adjetivos que possam defini-lo, um desenhista minucioso, como afirma (BELLUZZO, 1994, v.3, p.131)

[...] Florence é primordialmente um desenhista e, mesmo quando se vale da aquarela orienta o foco de sua atenção para certa “objetividade” [...] despoja-se do traço individualizado, que costumeiramente acompanha o trabalho do artístico, concentrando-se na exploração de técnicas de representação e reprodução da imagem. Não há dúvida que Hercule Florence faz uso da câmara clara, para obter um traçado homogêneo e alcançar um risco aparentemente neutro e impessoal. Poderia atender a exigências de isenção de natureza científica, por outro lado, a planificação mecânica do gesto, não precisa arriscar entre o caminho incerto ou preciso, no qual a mão se aventura [...]

Considerando ainda que,

Independente do que pode representar para a botânica e para a zoologia na identificação das espécies registradas e catalogadas, os desenhos e aquarelas revelam por si mesmos que Florence foi um artista extremamente minucioso no estabelecimento das condições para a observação da natureza. Seu

pensamento analítico fragmenta-se os corpos de animais para evidenciar detalhes. Os desenhos etnográficos traduzem o rigor da observação das figuras por meio de vistas de frente e perfil, de maneira a individualizar fisionomias e afirmar a diversidade étnica, em vez fazê-las tender a padronizações tipificantes. Florence descreve fidedignamente tribos indígenas e escravos negros, particularizando a aparência física e os traços de descendência.

O artista se vê comprometido com o desenvolvimento e aprimoramento do seu ofício e das exigências do discurso estético de seu tempo defendido por Langsdorff e de outros viajantes- naturalistas de seu tempo. Como podemos constatar nessa síntese de apresentação de sua obra. (HERCULE FLORENCE e o Brasil, 2010, p.15).

Durante a expedição Langsdorff, o jovem assimilou as normas exigidas pelas ciências para a representação visual e compreendeu exaustivamente o que seria da maior importância para o estudo dos naturalistas: isenção e fidedignidade. Seus trabalhos são rigorosos ao retratarem plantas e animais, que são ainda valorizados na composição de paisagens. Do ponto de vista etnográfico, os registros de Florence nos apresentam povos indígenas em seu habitat natural, no trabalho, ou em retratos curiosos, revelando particularidades de várias etnias. [...] intelectualmente curioso e inventivo, vislumbrava oportunidades e, respaldado por uma chamada “inteligência prática”, ao mesmo tempo que produziu registros e imagens únicos desenvolveu um sem número de idéias e propostas que exequíveis ou não, revelam-se sempre engenhosas.

Essas características citadas serão retomadas e identificadas ao longo de toda a exposição da produção do artista como tripulante da expedição. Ao retornarmos ao tema, de sua participação no percurso, Florence teria passado pelas cidades de São Paulo, Jundiaí, Sorocaba, Vila de São Carlos (atual cidade de Campinas) e Itu até alcançarem Porto Feliz, para daí seguirem a segunda parte da viagem em direção ao Mato Grosso até alcançarem o Amazonas (mapa trajeto da Expedição).

As paisagens naturais impressionavam Florence. Ao percorrer trechos do Rio Tietê, ele centrou suas orientações de desenho e nas sobreposições (FONSECA, 2008, p.66) “*Em “Salto do Itu”, Hercule sugere, com a sobreposição das figuras humanas, o gosto pela contemplação. Os tons marrons das pedras e das águas barrentas do rio e também das nuvens no céu azul tornam-se uma constante nas paisagens de Hércules*”. Como podemos observar:

Fig.24-Cachoeira de Salto. Florence [1825].



Fonte: FONSECA (2008).

Fig.25-Cachoeira de Juruena chamada Salto Augusto. Florence [1828].



Fonte: FONSECA (2008).

Uma característica bastante singular que evidencia a sua minuciosidade em obter um resultado fidedigno com o observado são as anotações que o artista faz em anexo às pranchas desenhadas. Nelas, como observa (BELLUZZO, 1994, p.132 apud AMBRIZZI, 2007, p.86):

Ele assinala em seus desenhos tanto o nome, local e a data da coleta como critérios que presidem a representação, correspondências entre o tamanho do referente e da referencia, entre a cor resultante, indicando a tomada do objeto em grandeza natural ou em escala percentualmente reduzida, anotando a incidência de desenhos elaborados a partir de plantas secas ou de animais empalhados.

O procedimento adotado por Hercule Florence aproxima-o dos difusores da ilustração científica no Brasil (OLIVEIRA e CONDURU, 2004, p.336 apud AMBRIZZI, 2007,86-87).

A ilustração científica é um tipo de representação figurativa cujas finalidades são registrar, traduzir e complementar, por meio da imagem, observações e experimentos científicos que vão desde a descrição de espécies microscópicas de animais e vegetais até a anatomia humana, passando pela arqueologia, paleontologia, mineralogia, geologia, cartografia, astronomia, arquitetura, física, engenharia e história natural de uma infinidade de seres vivos e sua relação com a paisagem ou nichos onde vivem. A ilustração é, em sentido geral, uma imagem que está usualmente acompanhada de texto fazendo parte, assim, do que se denomina iconografia, ou “documento visual que constitui ou completa determinado texto. Incluem-se nos conceitos, pintura e gravura, quanto de reprodução técnica, como a fotografia.

Fig.26- Mulher e criança Munduruku. Florence [1828].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (2010).

Fig.27-Tucháua, chefe munduruku em traje de festa. Florence [1828].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

A verossimilhança entre representação e objeto observado apareceria como um fator de grande importância a ser compreendido, como técnica, pelos artistas contratados dessas expedições científicas. Em alguns casos *“o verossímil é um efeito retórico – quando reconhecemos por conta de um padrão ou modelo de produção imagética – e em outros é uma instância que se aproxima da noção de mimese como cópia do real”* (AMBRIZZI, 2007, p.87).

Isso nos permite entender que a afinidade entre o Comandante Langsdorff e Hercule Florence, assim como o embate travado com os outros dois pintores Rugendas e Taunay tinham na adoção de uma técnica ilustrativa do registro paisagens e do visível o seu grande ponto de discórdia. Diferente dos outros (Rugendas e Aimé Taunay), Florence tornou-se um artista ideal para o Comandante, a ponto de *“Langsdorff indicar o tema e os detalhes que deveriam, impreterivelmente, ser realçados nos desenhos”*. (KOMISSAROV, 1988, p.20). Tal postura do Comandante evidencia que ele influenciava na produção dos artistas ao

determinar o que desejava que fosse registrado e precisão na reprodução do observado, como mostra (KOMISSAROV, 1988, p.20 apud AMBRIZZI, 2007, p.88).

As artes estavam distantes da natureza de Langsdorff, razão pela qual fora sempre mais difícil lidar com os artistas da expedição, constantemente sob domínio das emoções, o que aponta para uma distinção clara entre arte e ciência, ou seja, entre uma suposta visão racional do mundo e outra centrada na emoção. Langsdorff, sendo um homem das ciências, sentia-se próximo de pessoas com inclinações semelhantes, como, por exemplo, Riedel e Florence, ou com pessoas acostumadas com a disciplina. Isso podemos ver claramente quando observamos as suas relações com os outros dois pintores Rugendas e Taunay.

A obediência às orientações e normas estabelecidas pelo Comandante aparecem explicitadas no trabalho visual do artista, na construção de uma verdadeira síntese entre “verdade científica e sensibilidade artística”. Com observa Belluzzi (1994, p.131 apud AMBRIZZI, 2007, p.90) “*os desenhos, em especial, os etnográficos traduzem o rigor da observação das figuras vistas de frente e de perfil de maneira a individualizar fisionomias e afirmar a diversidade étnica*”, sendo que, ao atender as exigências de Langsdorff sobre os princípios da representação” *incorporava uma nova concepção de Humboldt, a qual guiava grande parte da produção dos viajantes do século XIX*”. (Idem, p. 70)

Mas, por outro lado, a obediência de Florence às recomendações técnicas, impostas pelo naturalista russo, seriam de grande utilidade para suas pesquisas e estudos paralelos, principalmente os ligados aos processos de reprodução e de fixação das imagens. Para (MONTEIRO, 2001, p.59 apud AMBRIZZI, 2007, p.87). “*Isso teria levado Florence a se preocupar com o desenvolvimento de novas técnicas de fixação da imagem, tanto por sua necessidade de fixar fielmente o real ,para poder comunicá-lo, facilitando o trabalho de artistas – viajantes como ele próprio, como pelo desejo de divulgar sua própria produção*”.

Este procedimento do artista o levaria a adotar o termo **tirar retrato**<sup>35</sup> nesta época, e o qual apareceria num futuro como testemunho, no seu reconhecimento como um dos precursores da invenção da fotografia no mundo e o pioneiro no Brasil. Como podemos verificar nesta passagem:

Quando Hercules Florence escrevia em seu diário “tirar retrato”, queria dizer que iria fazer o desenho de alguém. Ele estava usando a expressão utilizada na pintura que tempos depois com a invenção da fotografia, foi incorporada ao vocabulário dessa nova arte “tirar uma fotografia. Nos retratos os índios, por exemplo, parecem ter pousado, dando a entender que já estavam

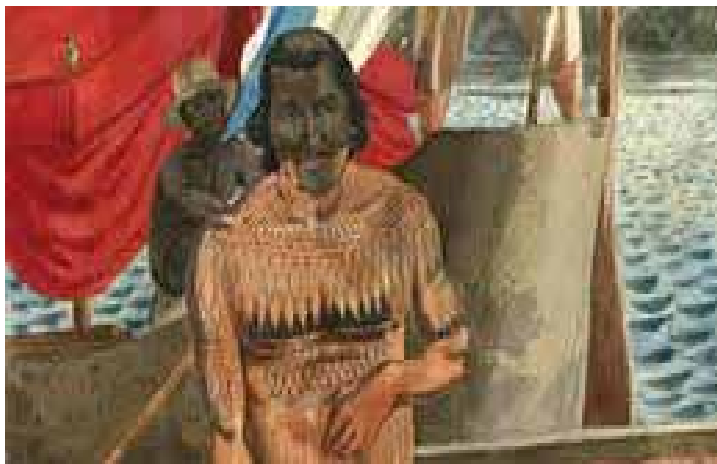
ambientados com o contato com os estrangeiros. Hércules desenhava não de ouvir dizer, mas a partir da pessoa mesma. Ele dizia:” d’après nature”, ou seja, “diante do natural”. [...] Hércules possuía um olhar apurado e já manifestava o desejo de capturar tudo o que observava. Não foi por acaso que inventou a fotografia. Em seus desenhos e pinturas o corte da paisagem, a ação interior do objeto ou evento desenhado tem um sentido verossímil do instantâneo. O que só a fotografia possibilitaria desenvolver plenamente ele já produzia nos desenhos e pinturas. (FONSECA, 2008, p.77):

Fig. 28-: Maloca dos Apiakás sobre o rio Arinos. Florence [1828].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

Fig.29- Munduruku, rio Tapajós. Florence [1828].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

A confiança depositada por Langsdorff na exatidão do trabalho de Florence seria de extrema importância, principalmente, no período final da viagem, quando a maioria da tripulação adoeceu contaminada pelas chamadas *febres tropicais* (malária) pois, no início de março de 1828, após a morte de Taunay, a tripulação continuava seguindo de Cuiabá rumo Porto Velho no rio Preto, quando um novo imprevisto viria a dificultar mais uma vez os planos de percurso. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.23).

Por culpa do comandante militar de Diamantino, capitão Vicente Coelho, Langsdorff e seus acompanhantes só puderam partir no dia 31 de março. O comandante recusou-se terminantemente a fornecer o número necessário de soldados para trazer de volta de Santarém a Porto Velho, três canoas recebidas pela expedição. A demora acabou sendo funesta. Todos os viajantes adoeceram de febre tropical que assolava aqueles lugares.

Nesse período Hercule Florence ficou impossibilitado de realizar seu trabalho, mesmo o Comandante apresentava um quadro de saúde debilitada, e a navegação até o Amazonas foi penosamente difícil. As anotações deixadas no Diário de Langsdorff são eloquentes. “Hoje, após o meio-dia, Florence, que vinha sentindo dores de cabeça já alguns dias, caiu de febre-fria”. De 11 a 21 de abril, os participantes da expedição permaneceram numa aldeia Apiacá, no Rio Arinos. Ali Langsdorff completou as reservas de gêneros, estudou o modo de vida e costumes dos índios e medicou seus companheiros. Mas o seu próprio estado estava cada vez pior “meu corpo e alma entreguei às mãos do Podo Poderoso. Durante dois dias fiquei deitado inconsciente, em delírios. O único conforto nos minutos de lucidez era a participação amiga de Florence”. No final de abril, as condições de saúde do artista eram bem melhores. Era o único em condições de trabalhar. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.24).

Alguns dias depois, Langsdorff enfrentaria as fortes crises de malária levando-o a um grave estado de saúde, e quando Comandante decidiu delegar ao artista a redação dos diários da expedição “*apenas Florence estava em condições de escrever o seu diário, que anexarei ao meu*”. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.24). No final de maio de 1828, Hercule Florence dividia seu tempo entre os registros da expedição, os desenhos e “*trocava com os índios da aldeia Munducuru, nas margens do Tapajós, facas, machados por raízes comestíveis de cara e aipim para alimentar a tripulação doente*”. Segundo Diener (1995, p. 63), “*em julho os viajantes conseguiram chegar em Santarém e de lá foram embarcados num barco comercial com destino a Belém*”.



Fig.30- Vista de Santarém sobre o Tapajós. Florence [1828].



Fonte: EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1988).

Fig.31-Vista do Amazonas perto de monte Alegre. Florence [1828].



Fonte: FONSECA (2008).

No início de 1829, o grupo encontraria com Riedel, que tinha alcançado a frente da expedição por terra. Informado sobre o estado de saúde de Langsdorff e sua total impossibilidade de seguir adiante na finalização do trajeto, conseguiu em “26 de março, a

*bordo do brinquete brasileiro, alugado, D. Pedro I, que os participantes da expedição retornem ao Rio de Janeiro*". (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.24).

Hercule Florence diante da situação e da *"lamentável condição de Langsdorff, privado de toda a sua capacidade mental e caduco inabilitado para ocupar-se de qualquer coisa ou mesmo conversar sobre qualquer assunto"* (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.25) ocupava-se reunindo os desenhos e catalogando as anotações juntamente com eles, os quais foram entregues a Riedel, no Rio de Janeiro, e remetidos para São Petersburgo. Numa síntese de sua obra, a passagem de Hercule Florence pela Expedição Langsdorff, temos:

Durante a viagem, Florence realiza centenas de desenhos, relatos e diários que mais tarde seriam fundamentais para o conhecimento da expedição. Cenas de acampamentos, estudos de diferentes etnias indígenas, paisagens naturais, rios e cachoeiras, animais e vegetação, nada escapou a objetividade do artista. Como era de costume na época, são muito curiosas as inúmeras anotações feitas in loco que serão reutilizadas depois em seus mais variados estudos e composições de cenários. É neste período que ele começa também a desenvolver estudos que serão sistematizados mais tarde: da atenção ao canto dos pássaros, a *Memórie sur La possibilité de décrire lês sons et lês articulatins de La voix des animaux* ou *Zoofonia*; da observação dos céus estudos de nuvens para um trabalho que acabou interminado.<sup>39</sup> (HERCULE FLORENCE e o Brasil, 2010, p.15).

No primeiro semestre de 1829, o artista *"conclui a primeira parte do diário da Expedição, abrangendo todo o período de 1825 a 1827. Seguindo para a segunda parte referente ao período de 1827 a março de 1829 entregando-o a Riedel para serem enviadas a São Petersburgo... Em dezembro de 1830, os cadernos seguem para a Rússia juntamente com a correspondência diplomática"*. (EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, 1988, v.1, p.25).

Hercule Florence permaneceria no Rio de Janeiro por mais alguns meses, *"período em que travou amizades com os irmãos de Aimé Taunay. Foi nesse período que Florence entregou um relato da malograda expedição à família de Taunay"* (KOSSOY, 2006, p.64) e no início de janeiro de 1830, Florence *"volta ao interior de São Paulo e casa-se com Maria Angélica, que conheceu antes da partida, quando seu pai, Francisco Álvares Machado e Vasconcelos (1761-1846) político liberal influente na região organizara para Langsdorff a partida de Porto Feliz"*.

Fig. 32- às 3 horas da tarde. Céu de S.E. Florence [1828]-[1832].



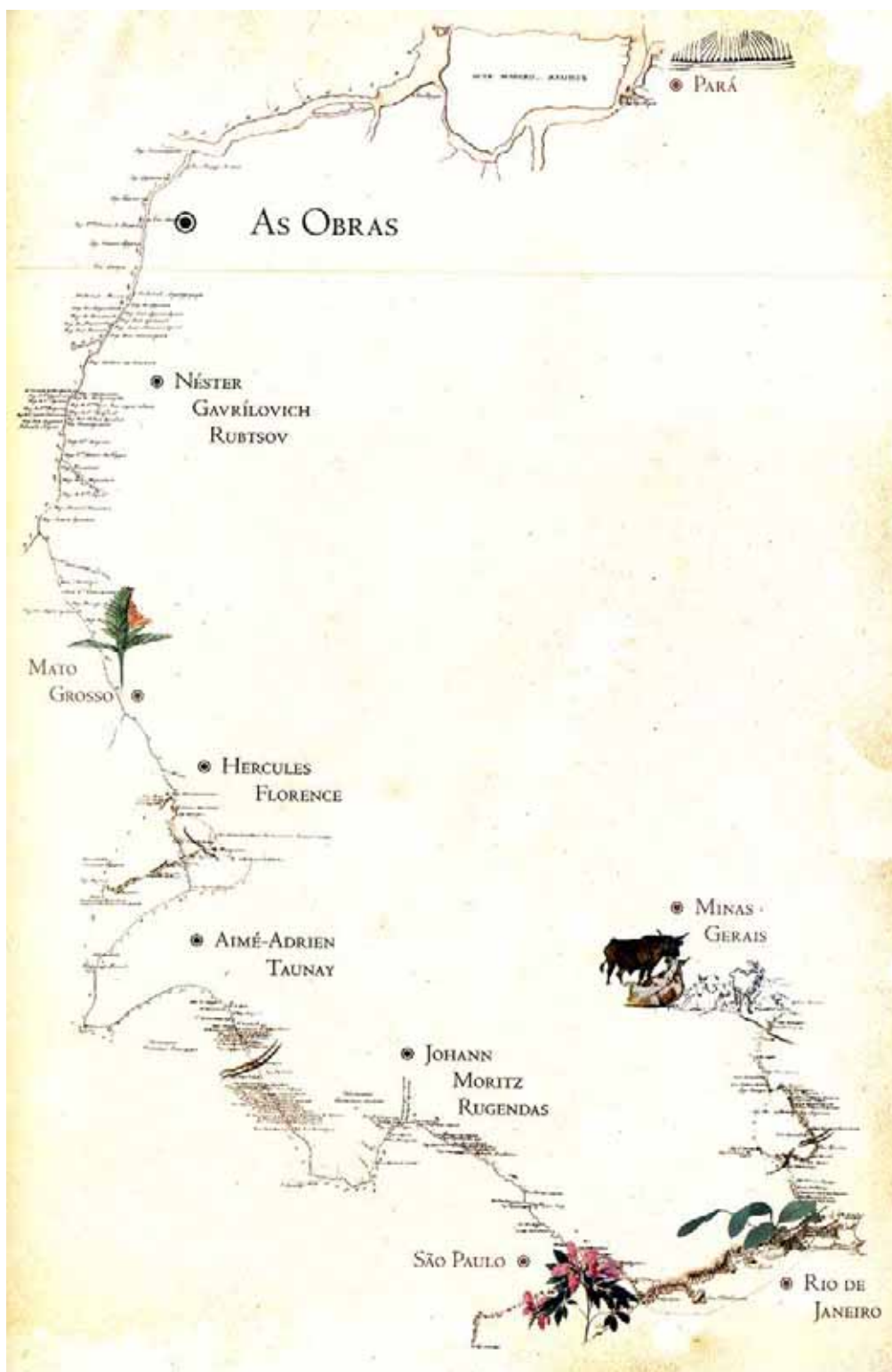
Fonte: HERCULE FLORENCE e o BRASIL (2010)..

Fig.33-sem título (Canoa de índios Guatós, ao pôr do sol) Florence [1828].



Fonte: HERCULE FLORENCE e o BRASIL (2010)..

Fig.34- Mapa Trajeto Expedição Langsdorff e seus pintores



Fonte: Expedição Langsdorff (2010). Tratamnto gráfico: Neto Fabris( 2012).

## Capítulo 3. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL

### 3.1. A construção e adequação das imagens ao discurso do grupo social.

Se quisermos transformar a ciência positiva em matéria de ciências humanas, seremos obrigados a ser filósofos, ou seja, a refletir sobre o status do conhecimento, sobre o status do sujeito conhecedor e sobre seu lugar na elaboração das verdades.

Lucien Goldmann

A produção de Hercules Florence, como pintor contratado da Expedição Langsdorff, passa a ser entendida e discutida com maior intensidade neste capítulo, dentro das abordagens feitas numa vertente goldmanniana de classe social e visão do mundo, entendidas pelo autor no fundamento da própria estrutura da vida social.

Para definir classe social, é preciso em todo o caso levar em conta dois fatores que dependem um do outro, sem, contudo serem rigorosamente idênticos: a função da produção e as relações sociais com outras classes. em pretender decidir a longa discussão ligada a esse problema e ainda menos dar uma definição exaustiva, que nos seja permitido aqui sublinhar um terceiro elemento, que depende também em grande parte dos dois outros, mas cujo simples enunciado nos parece esclarecer de modo particular a importância das classes na vida da sociedade. É um fator que se firmou empiricamente no curso de nossas próprias investigações a propósito da sociologia do espírito: desde o fim da Antiguidade e até nossos dias as classes sociais constituem as infraestruturas das visões do mundo. (GOLDMANN, L.1971, p.87).

Isso significa que:

Cada vez que se tratou de encontrar a infraestrutura duma filosofia, duma corrente literária ou artística, não chegamos a uma geração, nação ou Igreja, a uma profissão ou a qualquer outro grupo social, mas a uma classe social e as suas relações com a sociedade. Que no máximo de consciência possível duma classe social constitui hoje uma visão psicologicamente coerente do mundo que pode exprimir-se no plano religioso, filosófico, literário ou artístico. (GOLDMANN, L.1971, p.87).

Ressaltando, ainda que:

Tal constatação pode sem dúvida ser mera coincidência enquanto não for explicada e provada empiricamente duma maneira quase geral. Disso estamos longe. Observemos, no entanto, que as classes são os únicos grupos cujas escalas de valores são específicas, porque delas cada uma visa um ideal diferente de organização social de conjunto, de sorte que até as colaborações entre classes não podem ser mais do que um meio provisório e temporário para atingir fins essencialmente diferentes. As classes podem ficar temporariamente de acordo no plano da vida política para combater, por exemplo, um adversário comum; todavia cada uma visa outro ideal do homem e da organização social. (GOLDMANN,L.1971,p.87).

A conceitualização acima, nos permite melhores subsídios para o entendimento dos trabalhos de Florence, no caso os desenhos e aquarelas feitos durante a Expedição Langsdorff, assim como de suas ações e atividades consequentes, favorecidas em grande parte por essas relações de classe social e pertencimento a mesma visão do mundo. Assim como a oportunidade experimentada pelo artista, de vivenciar os trópicos e contemplar a observação de fenômenos como a variação da luz agindo sobre os cenários e paisagens, possibilidades essas, que mais tarde, seriam usadas num aprofundamento em seus estudos particulares, entre eles o de se tornar um dos precursores da fotografia no mundo e pioneiro da invenção no Brasil e o de iniciar, em 1838, um memorial sobre os céus, em forma de um verdadeiro guia prático de desenho e pintura, obra esta inacabada. Foi, porém, concebida a partir de croquis feitos durante o trajeto da Expedição, como podemos identificar em suas observações reunidas no primeiro caderno de Estudos de Céus para o uso dos jovens paisagistas. (FLORENCE, L.2010, p.19)

Embora um tratado pitoresco sobre os céus não seja como as descobertas comprovadas por experiências físicas, não deixaremos de inseri-los neste campo porque a ideia é uma descoberta, como não seria difícil demonstrar. Não existe nenhuma obra deste gênero e com o objetivo mencionado anteriormente. No entanto, tal obra seria muito útil, pois a maior parte dos desenhistas reside nas grandes cidades, onde raramente o horizonte é livre. Muitos deles não têm meios para dedicar tempo suficiente a estudos que devem ser realizados no meio do campo ou então no alto de um edifício. Ademais, o céu muda a cada momento. Se, da janela, avistamos belíssimas nuvens, precisamos sair, porque sempre vemos somente uma parte do céu, geralmente muito limitada. Mal chegamos a um lugar aberto que tudo já mudou: uma cor viva, belos efeitos de luz desapareceram; as nuvens perderam suas formas pitorescas e o céu não tem mais nada interessante. Não sei se estou enganado, mas tenho a impressão de que a maior parte dos céus que se vê nas gravuras é imaginação dentro de um escritório. Não ignoro que a imaginação de um bom pintor seja rica e exercitada pelo gênio observador que o caracteriza e que, por isso, os céus de suas paisagens possam ser bem ordenados e de bom gosto, além de terem o mérito de uma bela execução

A verdade é que a natureza é o grande mestre da pintura:

Oferecendo preceitos para o belo ideal, e se pode dizer que nela o artista hábil encontra a matéria para as suas mais belas concepções. Nesse aspecto, os céus constituem uma fonte muito apreciável. O mais hábil paisagista jamais poderá ver todas as cenas que se sucedem com tanta rapidez em nossa atmosfera, fixá-las em sua memória e representá-las à sua vontade em seus quadros, independentemente do tempo que tenha passado. Tratemos, pois, de captá-las e formar uma coleção que reúna tudo o que elas tem de mais belo, de mais brilhante e de mais variado.

Continuando, com o atlas de céus em mãos,

Um pintor pode estar infeliz, isolado, mas a vista do céu o acompanha mesmo no exílio mais ingrato para a pintura. E, no entanto, é nas grandes cidades onde tudo se encontra reunido para auxiliar um artista que se tem maior dificuldade para avistar o céu. Tratemos de ser úteis para os aprendizes e desenhistas que não dispõem dos meios para viver no campo ou visitá-lo com frequência. (FLORENCE, L.2010, p.21)

Assim, com o emprego de outras técnicas de pintura e efeitos estéticos sob influência da luz difundida por Hercule Florence para constituir cenários dentro de uma leitura a responder as exigências de grandiosidade e ao mesmo tempo corresponder com fidelidade ao observado, com a elaboração dos chamados *Tableaux Transparents* ou painéis transparentes. O procedimento seria um resgate de efeitos usados na pintura durante o romantismo, no qual a luz, ao atravessar a pintura, cria a ilusão de uma imitação do luar sobre as ondas do mar. A técnica é assim explicada pelo artista (HERCULE FLORENCE e o Brasil, 2010, p.29).

Com agulhas de diferentes espessuras, podemos fazer estrelas de qualquer tamanho, mesmo muito pequenas... onde quebramos um pedaço de cristal ou vidro grosso bem branco, e depois colocaremos os fragmentos maiores nos furos maiores... como cada cristal é formado por ângulos e facetas, ele refletirá em todos os sentidos a luz das velas, deixando o céu repleto de estrelas brilhantes que produzirão a mais encantadora ilusão. Podemos ainda representar os reflexos da lua sobre o mar, e, caso o vento agite a superfície, devemos aproximar os furos e multiplicar os cristais.

O emprego desse recurso é analisado pela historiografia da História da arte como:

Uma modalidade pictórica presente já no final do século XVIII popularizou-se na intenção de se criar impactantes efeitos diáfanos, o princípio das caixas de vistas óticas consistia em dispor fontes de luz por trás das pinturas. Forjando impressionantes efeitos cênicos, alguns pintores adicionaram mecanismos para simular os movimentos do sol conforme o próprio

Florence traduziu. A aquarela Volney e as ruínas de Palmira na síria, que reflete a idealização mítica do passado, comum na temática romântica. Essa cena é descrita em seu manuscrito sobre a Zoofonia, o código da voz dos animais, onde menciona o uivo lúgubre do chacal e a meditação do filósofo e conde de Volney, naquele local. O céu é minuciosamente trabalhado, dramatizando a sublime e ameaçadora escuridão, no teor das idéias de Emmanuel Kant, e a lua é recortada no papel, de modo que a luz, vinda de trás, atravessa esse recorte. (HERCULE FLORENCE e o Brasil, 2010, p.29).

O comprometimento de Florence com os interesses de uma expedição de viajantes naturalistas do século XIX levaria o artista a encontrar outras vertentes, para responder a esse discurso estético proposto como a prática da ilustração científica, utilizando-a como uma possibilidade a atender aos propósitos exigidos pelo Comandante. Sua aplicação, entretanto, seria empregada, futuramente, nos seus estudos pioneiros em torno da invenção da fotografia ao privilegiar: movimento, reprodução e fixação das imagens sobre o plano. Os princípios estéticos da ilustração científica consolidam-se ao fundir observação, texto e desenho. (ARAÚJO, 1986, p.477 apud AMBRIZZI, 2007, p.86). *“a ilustração é, em sentido geral, uma imagem que está usualmente acompanhada de texto, fazendo parte, assim, do que se denomina iconografia, ou documento visual”*.

Nesse procedimento, a imagem deve ser fiel ao objeto observado e submetida à forma de representação. A grande importância dada é oferecer ao espectador, ao leitor dessa iconografia a possibilidade de identificá-la como a representação de um objeto real comparado para a sua observação. A concepção de pintura e desenho numa fundamentação de caráter científica incentivava essa forma de testemunho visual, técnica capaz de contribuir para os estudos catalográficos das paisagens, aos etnográficos e as descrições de elementos desta natureza, que se apresentava a eles.

Dentro dessa concepção, Hercule Florence entre os demais artistas da Expedição, foi o mais fiel ao pensamento de ilustrador, em que texto e imagem aparecem associados, porém não subordinados. Segundo (AMBRIZZI, M.2007, p.87)

Neste jogo entre a imagem comunicativa e a imagem artística, os meios técnicos, o reconhecimento dos modelos de composição e de descrição visual e os elementos que produzem o efeito de verossimilhança são de grande importância. No verossímil, a imagem deve ser capaz de remeter diretamente ao objeto observado e tomado sob a forma de representação. Em alguns casos, o verossímil é um efeito retórico-quando reconhecemos por conta de um padrão ou modelo de produção imagética - e em outros é uma instância que se aproxima da noção de mimese como cópia do real - o efeito de real na figura.



O importante nesse processo é permitir ao espectador-leitor identificar na representação a presença do objeto daquela realidade observada e fazer a comparação mimética. “*o desenho e a pintura de caráter científico eram os meios para a produção desse tipo de testemunho visual e para o estudo sistemático dos elementos advindos do mundo natural*”. (AMBRIZZI, M.2007, p.87)

Essas constatações nos levam a considerar que as recomendações de Langsdorff a seus desenhistas e as formas encontradas por Florence para atender a tais exigências levaram-no a inovar as técnicas relacionadas à fixação da imagem e em executar desenhos e gravuras dentro de uma fidelidade com o real, como também responder, paralelamente, ao desejo de divulgar seu trabalho, compactuando suas invenções com o grupo social no qual se inseria naquele momento. De acordo com (DIENER, 1995, p.17 apud AMBRIZZI, 2007, p.88)

Florence não duvida de que sua função é a de um ilustrador a serviço das ciências. A situação do desenhista não seria de uma “submissão servil”, mas sim de “subordinação, comparada à dos cientistas e, como segundo desenhista, à de Taunay”. Florence tinha plena consciência de seu ofício, portanto, para o artista não houve conflito algum entre ele e o chefe da expedição.

A proximidade estabelecida entre o artista e o comandante da Expedição é entendida dentro deste contexto, pelo fato de Florence não se apresentar somente como um artista, mas também como um cientista, despertando em Langsdorff confiança e respeito pelo seu trabalho de desenhista. E também ser respeitado pelos naturalistas, frente às suas iniciativas em auxiliar a equipe com seus conhecimentos aplicados nos estudos topográficos, na elaboração de orientações cartográficas e outras questões de ordem prática da tripulação. A relação de confiança estabelecida entre ambos chegou a ponto de ser delegado ao artista o registro oficial da Expedição, em virtude do agravamento de seu estado de saúde vitimado pelas febres da malária.

Essa fidelidade demonstrada pelo artista francês diante dos interesses que moviam os viajantes e suas respectivas expedições no século XIX ganhou uma compreensão ainda maior dentro da escolha de concepção científica e estética e de visão do mundo, compartilhada pela classe social ao defender,

uma visão totalizante e interativa das paisagens, segundo a qual o produto do trabalho dos artistas-viajantes se revela de uma certa forma, comprometido com os modelos naturalistas que tendem a uma abordagem pretensamente

despojada de pressupostos artísticos e supõem uma observação direta das verdades do mundo, conforme entendem ser a descrição da natureza feita pelo cientista. O artista viajante teria então a capacidade de colocar a sensibilidade em colaboração com a razão. (BELLUZZO, 1994, apud MONTEIRO, 2001, apud AMBRIZI, 2007, p.91).

Retomando a discussão iniciada nesse item, chegamos ao entendimento que os interesses dos viajantes envolvidos nas expedições de caráter científicista do século XIX mantinham-se, de certa forma, similares a um discurso comum interpretado por Goldmann, em que *“essa científicidade pode ser relativa, uma vez que é determinada pelo sujeito que age e a analisa”*. (LÖWY, M; NAÏR, 2009, p.26). E a ela somavam-se outros fatores relevantes a considerar como: a necessidade dos países europeus em reafirmarem o seu imperialismo econômico, no reconhecimento de seu grau civilizatório sobre os países do chamado Novo Mundo e na mediação destas informações difundidas pela intensa correspondência mantida entre esses viajantes pelos seus vínculos com as Sociedades Científicas europeias da época. E em que se reafirma *“o fato de que importantes grupos sociais tem interesse em manter a ordem existente e impedir toda a transformação social que age sobre a própria natureza do pensamento histórico e sociológico”* (GOLDMANN, L. 1993, p.70).

### **3.2. A presença sensível do “eu artista”.**

A obra e arte não é sintoma, mas uma genuína criação. Uma atividade criativa só pode ser entendida a partir de si mesma.

Carl Jung.

Enquanto a escolha feita num estudo que trata do artístico em um período marcado pela dicotomia entre ciência e arte, no caso o século XIX consideramos pertinente trazer para essa discussão alguns aspectos de inquietude e lirismo que transitaria na obra de Hercule Florence durante sua permanência como artista contratado pela Expedição Langsdorff. Mesmo tendo se submetido às fortes exigências técnicas, a uma disciplina árdua no exercício de seu trabalho e sua submissão a um discurso estético instituído pelos viajantes científicistas marcado, sobretudo, pela fidedignidade na reprodução e registro do observável, essa tarefa não anulou do artista a possibilidade de expressar seus anseios e desejos acalentados na alma de um artista. Nem tampouco o privou de desfrutar das possibilidades em aprimorar a sua

imaginação criativa, mesmo tendo ele se associado a um grupo de pessoas, no caso naturalistas, com repertório cultural elevado, mas que naquele contexto de época e na situação a qual desenvolviam suas pesquisas, priorizaram sobre todos os demais interesses; os objetivos científicos.

Nesse entendimento em descrever o papel da ciência e o desempenhado pelos seus atores na construção do conhecimento geográfico do século XIX (DARDEL, 2011, p.1) afirmaria:

O desenvolvimento da ciência geográfica no século XIX é uma das manifestações características do espírito moderno no Ocidente. Depois da Idade média e de sua inquietude metafísica, ao final do humanismo atento aos problemas psicológicos morais e políticos do Homem, o mundo ocidental voltou-se para a Terra, o Espaço e a Matéria. Sua vontade de poder, impaciente em se instalar nas dimensões do mundo exterior, se apodera do universo pela medição, o cálculo e a análise. Sob esse aspecto, a ciência geográfica faz parte, com a cosmografia, a geologia, a botânica, a zoologia, a hidrografia ou a etnografia, dessa geografia universal preocupada em compreender o mundo geograficamente, em sua extensão e suas “regiões”, como fonte de forças e horizontes da vida humana. Mas antes do geógrafo e de sua preocupação com uma ciência exata, a história mostra uma geografia em ato, uma vontade intrépida de correr o mundo, de franquear os mares, de explorar os continentes. Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, onde a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva.

Essa vertente de vazão ao “*eu artista*” (grifo nosso) apareceria com ênfase nas anotações pessoais de Florence, como veremos neste fragmento de seu diário. (KOSSOY, 2006, p.44).

Não me parece que, ao interrogar-se um artista, sua resposta fosse de que o trabalho mecânico da pintura detém, incessantemente, o voo de sua imaginação; que, a cada instante, a natureza lhe apresenta as mais interessantes cenas sem que delas possa aproveitar; que não busca outra coisa senão apoderar-se da bela natureza, para dela fruir e fazer fruir as almas sensíveis.

Em outros apontamentos, utiliza seu diário num desabafo,

Se a mim fosse dado o direito de respeitar minha vontade, eu desejaria somente seguir a carreira de pintor: porém, não só muitos incidentes comuns àqueles que não têm fortuna nem qualquer proteção o impedem, mas também circunstâncias pessoais particulares, opressoras para um amigo das artes, parecem agravar em mim uma espécie de reprovação. se eu tomo o pincel é com o temor de que amanhã possa faltar aos meus filhos o mais necessário! O desprezo e a humilhação vêm cercar-me, despertando o remorso em minha

alma abatida. Por que, com tão pouca fortuna, tenho gosto da pintura? Que destino me atirou no meio de um público sem interesse algum por essa nobre e maravilhosa arte? (FLORENCE, L. 2010, p.23).

Ao refletir sobre o papel dos pintores a serviço da ciência, assim como na reafirmação de sua capacidade criativa, seja ela conduzida para os mais variados fins, em suas anotações reunidas no Livro de Anotações e de Primeiros Materiais, em 1832, ele descreveria num fragmento que transcreveremos logo abaixo em sua íntegra, sobre como os pintores são capazes de render-se às tarefas encomendadas sem, contudo, perder a consciência de seus papéis como *arquitetos sensíveis a serviço de uma verdade*. (grifo nosso)

A pintura tem atrativos para todo mundo, mas os pintores, os conhecedores, apreciam mais suas belezas. Os filósofos conhecem sua influência na civilização e sabem quanto ela embeleza a existência e, portanto, quanto contribui para a felicidade. Quando for conhecido meu segredo de pintar exclusivamente pela ação da natureza, irão dizer, talvez, que a pintura ficará reduzida a uma arte mecânica, que os desenhos e quadros feitos, conforme tal segredo serão muito naturais, muito apreciáveis, mas que se privará de admirar o talento do artista e que não mais se sentirá a emoção pelo sentimento e a delicadeza que se teriam podido reconhecer. Asserções como essas não me pareciam susceptíveis de ser contestadas! Não me parece que, ao interrogar-se um artista, sua resposta fosse de que o trabalho mecânico da pintura detém, incessantemente, o vó de sua imaginação. (KOSSOY, 2006, p. 281)

Observamos que a sua concepção em relação ao ofício do artista transcendia o olhar direcionado de um cientista, o que se explica pela reflexão de uma poética em torno da imagem, entendida como “*um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas*” (BACHELARD, 2008, p.1)

Essa percepção artística de Florence revela todo um universo de valores e de nuances em torno da composição e disposição dos objetos e a relação dos artistas em responder à forma, o estereótipo diante dos valores sonhados. Essa preocupação pode ser explicitada na trajetória e concepção de obras vividas por outros artistas. No texto de Bachelard (2008), ao analisar as categorias estéticas evocadas por Paul Valéry<sup>36</sup> em seu estudo intitulado *Les coquillages* (grifo do autor), o filósofo atentaria ao fato que:

À concha corresponde um conceito tão claro, tão firme, tão rígido que, não podendo simplesmente desenhá-lo, o poeta, reduzido a falar dele, a princípio fica com um déficit de imagens. Em sua evasão para os valores sonhados, é

interrompido pela realidade geométrica das formas. E as formas são tão numerosas, por vezes, tão novas que, a partir do exame positivo do mundo das conchas, a imaginação é vencida pela realidade. Bastará folhear um álbum de amonites para reconhecer que, desde a era secundária, os moluscos construíram sua concha de acordo com as instruções da geometria transcendental. (BACHELARD, 2008, p.117).

Faz-se o entendimento do espaço geográfico dentro desta vertente, como uma presença, além do seu entendimento físico, mas como matéria a comportar manifestações no espaço telúrico onde sendo ele matéria,

Implica numa profundidade, numa espessura, numa solidez ou numa plasticidade que não são dadas pela percepção interpretada pelo intelecto, mas encontradas numa experiência primitiva: resposta da realidade geográfica a uma imaginação criativa que, por instinto, procura algo como uma substância terrestre ou que, se contradizendo, a “irrealiza” em símbolos, em movimentos, em prolongamentos, em profundidade. A experiência telúrica coloca em jogo ao mesmo tempo, como nos mostra Bachelard, uma estética do sólido ou do pastoso e uma certa forma da vontade ou do sonho. (DARDEL, 2011, p.14)

Nos cadernos de viagens e escritos pessoais de Florence, essa profunda sintonia com tais indagações mantêm-se vivas e atuantes, durante toda sua trajetória de vida, assim como nas recomendações feitas em orientação aos intitulado por ele *jovens paisagistas* (grifos do autor).

A cada instante, a cada passo, a natureza me apresenta belezas deslumbrantes, mas, ao tomar o pincel, a cruel necessidade logo vem arrefecer minha coragem. O gosto, sentimento, a delicadeza, o tato, em suma, o gênio das Belas Artes não seria o monopólio da fortuna ou dos protegidos? O talento não pertenceria somente a certas classes? Seria ele, como a fortuna, fruto do acaso ou então, a cultura das Belas Artes, desnecessária, inútil e reprovável? Se apenas posso sentir as belezas da natureza sem poder captá-las, expressá-las na tela, por eu não fui dotado daquela feliz indiferença tão comumente encontrada? Eu não sofreria a cada instante pesar as inspirações estéreis. (DARDEL, 2011, p. 15).

### 3.3. A desconstrução do mito epopeico do viajante

*“O Belo ideal não está presente na natureza, mas ela é único grande mestre nesse domínio. A glória imortal não deveria nos ser inteiramente revelada, mas a natureza deveria nos apresentar uma imagem desta glória. Vi céus que poderiam ter me feito crer que eu estivesse talvez em um mundo mais grandioso.*

Hercule Florence

Para a compreensão de como se deu a construção do discurso estético elaborado por Hercule Florence a responder os princípios do ideário viajante do século XIX e como é possível desconstruí-lo como verdade aparente, é preciso antes de tudo compreender que ele estava atrelado ao que se denominou de fisiologia da paisagem elaborada por Alexander von Humboldt, onde:

A noção da paisagem na modernidade faz dela essencialmente uma representação de ordem estética, cuja origem seria, antes de tudo, pictórica. De fato, três termos são encadeados (representação, estética e pintura) para afirmar que a paisagem é de maneira geral uma construção cultural, que ela não é um objeto físico, que ela não deve ser confundida com o ambiente natural, nem com o território ou o país. A paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre o território (*in visu* ou *in situ*). (BESSE, J. 2000, p. 61).

Conhecendo esses princípios exigidos pelos artistas integrantes dessas expedições e no cumprimento das severas recomendações de Comandante, Florence lançaria mão de alguns artifícios estéticos para enfatizar o observado, sem comprometer as orientações do discurso humboldtiano. Entre eles, estão os desenhos panorâmicos, os quais chamaria de *painéis transparentes*. (grifo nosso).

A concepção primeira desses painéis serviria como obra de arte decorativa, usadas para decorar os salões- artísticos- literários, como o de Weimar<sup>37</sup>. Outro uso dado a eles seria o de servir de ornamento de prateleiras e penteadeiras de senhoras. Neles apareceriam temas ligados a luar, crepúsculos, auroras, levando o observador a adentrar uma natureza imaginária, apresentando-a de maneira misteriosa e aos poucos induzindo o expectador a construir, mentalmente, cenas de aventura e domínio de forças mitóticas diante das paisagens opulentas, proporcionando uma contemplação regada a magia.

Para tal composição “*Florence sugere aludir aos mistérios da natureza, incrustando fragmentos de vidro ou cristal a guisa de estrelas e seus reflexos sobre as águas. Para isso perfurou milimetricamente o brilho do luar sobre a água, recortou a lua para a luz passar através e indicou que a obra deveria ser iluminada pelo verso*.” (FLORENCE, L. 2010, p. 96).

Com o emprego desses recursos, o artista buscava desenvolver novas técnicas e incrementar no entendimento do observado, o qual estaria, acima de tudo, ligado a significações culturais como afirma BESSE (2000, p. 61-62).

Se se está de acordo que a paisagem é efetivamente uma produção cultural, as significações culturais que ela contém, e que são como que projeções da cultura sobre o “país”, não podem ser reduzidas unicamente a significações estéticas: é preciso também fazer jus a outros olhares culturais lançados sobre a natureza, a outros universos de significação, a outros conceitos e outras práticas que, tanto quanto a estética, são investidas no território (investidas no sentido mais literal do termo). Há o olhar do cientista, o do médico, o do engenheiro, o do religioso ou do peregrino, etc. Em cada caso, o território é afetado por qualidades paisagísticas particulares, próprias ao interesse daquele que o considera.

A profunda admiração pela literatura clássica e de obras como as de Defoe, nutridas pelo artista, desde a infância são reavivadas em sua memória em auxílio ao artista ao eleger os protagonistas desses cenários, como arquétipos ao modelo epopeico da Antiguidade. Através dessas escolhas minuciosamente arquitetadas é elaborado um encadeamento linear do observado revestido pela ótica do sentimento do sublime a figurar em toda sua obra, em específico, no registro feito em suas aquarelas e a compor os conjuntos iconográficos referentes à segunda fase da Expedição Langsdorff.

Ao analisar essa dosagem do sentimento do sublime expresso nestes registros afirmaria (BELLUZZO, 1994, v.3, p.11).

A visibilidade aumenta em condições de menor inteligibilidade. Esse mundo “externo” ao viajante europeu, insuspeitado, foi um convite à aventura desconhecida e à surpresa da viagem. O gosto pelo estranho, pelo inusitado e pelo diverso é inseparável da prática do viajante, e não é necessário saber se a moda de viagem surge para realizar o gosto do diverso ou se ao viajar desenvolve-se o gosto pelo diferente. O que importa é o surgimento de uma poética condizente com os pontos de vista de viajantes.

Para a autora, os artistas viajantes do século XIX,

São analistas meticolosos, observadores de particularidades do mundo. Descrevem as partes de um todo que podem pressupor, mas jamais reconhecer; ocupando-se do que é imediatamente inteligível. São artistas documentadores, que elaboram cena a cena. Têm a atenção voltada para o presente, para o existente. Quando não improvisam desenhos liberados de regras, pra si mesmos, lançam-se à conquista do público por meio de lugares comuns. ( BELLUZZO,1994,v.3,p.11).

E em que cada registro de viagem pode ser entendido, como parte de um conjunto maior:

Revela-se obra incompleta e parcial, fragmento que o viajante recorta da extensão do mundo sensível. Desse modo manifesta-se a tensão fundamental dessas notações gráficas, que não podem para ser pensadas como unidades, pois não possuem forma autônoma. Cada obra isolada remete a um conjunto, como momento de um álbum, ao qual parece tender inevitavelmente, ainda quando não esteja organizada desse modo. Por outro lado, os desenhos esboçados pelos viajantes parecem brotar de um mundo sensível, como possíveis visões de uma realidade mais ampla, inatingível em seu curso e em sua magnitude. A captação deste discurso estético pelo artista. Há muito o artista já havia despertado para a variedade do espetáculo paisagístico e para a multiplicidade dos possíveis pontos de vista. A relatividade de cada observação sempre fez do desenho e da pintura de paisagem um grande desafio. (BELLUZZO. 1994, V.3, p.12).

Observamos que Hercule Florence se vê atrelado durante todo o percurso de trabalho, no propósito de que *“A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de aprender a decifrar, a deciptar, num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se ler a paisagem”*. (BESSE, 2000, p.64).

No decorrer destas observações podemos constatar que Hercule Florence foi enfático ao assimilar os interesses já contextualizados que norteavam os objetivos, como desenhista da Expedição Langsdorff. Sua inventividade foi capaz de construir uma narrativa visual embasada no discurso cientificista da época, dotando-o ainda de uma leitura estética articulada a envolver o espectador dentro de uma atmosfera mitótica, capaz de reafirmação de seus sujeitos e eleição dos protagonistas dessa história referenciados pela classe social e visão do mundo.

As passagens dessa verdadeira epopéia apresentam-se aos seus leitores, de maneira a conduzir de forma encadeada e contínua toda a trajetória narrada e na qual cada imagem é disposta sistematicamente em reafirmação a essa realidade que se apresenta ao espectador, por sua vez atrelada a interesses de determinados grupos sociais e sua visão do mundo.

Podemos constatar que Florence assimilou esse entendimento, transportando para a fisionomia das paisagens retratadas uma densidade ontológica própria. *“Se ela possui uma fisionomia, é preciso compreendê-la como uma totalidade expressiva, animada por um “espírito interno” do qual se pode extrair o sentido. Tudo passa como se houvesse um*



“espírito do lugar”, do qual a aparência exterior do território visado seria a expressão”. (BESSE, 2000, p.72).

Em certos momentos, essa sintonia com o observado leva o artista a buscar no seu inconsciente cenas criadas pelo imaginário da literatura clássica, da mitologia e na saga dos heróis, a base para sua concepção artística. Em suas anotações sobre a queda d’água do Avanhandava, no baixo-Tietê, o artista anexa à imagem, o poema (FLORENCE, L. 2010, p. 170)

Avanhandava! Ainda vejo e admiro  
Sobre teu anfiteatro de granito  
Um caudoloso rio transformado  
Em toalha tecida  
D’alvos brilhantes, tremulo - cadentes.

Versos que instigam, sobretudo, em seu desenlace, uma visão celestial, reunindo o belo e o terrível,

Aqui se pode perceber como as observações de Hercule Florence, para além de toda a precisão técnica de sua vertente descritiva e para além ainda de suas belas nuances literárias, engendram a insígnia de um espírito ilustrado. seu depoimento sobre Avanhandava revela, na esteira mesma de uma miragem do belo-ideal, uma apreensão notável da experiência do sublime. (FLORENCE, L.2010, p.170)

Essas vertentes apresentadas são entendidas, a partir do discurso humboldtiano, o qual influenciou Hercule Florence no entendimento e construção dessa narrativa imagética e na edificação daquilo que podemos assim chamar de *arquitetura visual*. É preciso ainda considerar nessa apreciação de influência e concepção artística, não somente no que se refere à pintura de paisagens, mas também na composição de cenas e disposição de espécimes da fauna, flora e figuras humanas sobre um plano. Essa tomada de consciência para elaboração da técnica, denominada mais tarde pelo artista com o termo *tirar retrato* apareceria como desdobramento “a esfera de influencia alemã e a presença indireta de Humboldt”, como denomina (BELLUZZO, 1994, v.2, p.96) ao afirmar:

Em tudo o artista exalta as condições de viagem, o contato com a natureza e a relação com os ‘homens em seu estado original’. O artista parece deixar-se guiar somente pelo que atinge os seus sentidos naquele determinado momento, pelas sensações que o colocam em contato imediato com as coisas circundantes. O valor da sensação, o principio de prazer, o comportamento

afetivo passional diante da paisagem remetem a “natureza como primeiro mestre”, prédica pedagógica do Emilio, de Rousseau. [...] Os registros das tribos indígenas dos Puri, Botocudo, Pataxó são feitos através de pranchas descritivas, que buscam apresentar com neutralidade traços fisionômicos distintivos das tribos e outros distintivos culturais, tendo em vista os propósitos da antropologia física de identificar as diferenças entre sociedades indígenas e entre indígenas e brancos.

Escreveria Hercule Florence “sentimento que somente pode ser alcançado por uma alma ilimitada apta a apreender nas manifestações da natureza aquilo que é absolutamente grande. *“essa majestosa cena da natureza, ao ser vista, mantém nossa alma em suspenso”*. (FLORENCE, L.2010, p.170 - grifos do autor).

### **3.4. A legitimidade do discurso visual colonizador**

Mesmo os objetos de “evidencia mais sensível” mais simples só ocorrem pelo desenvolvimento social, da indústria e das trocas comerciais. Sabe-se que a cerejeira, como quase todas as árvores frutíferas, foi transportada para as nossas latitudes pelo comércio, há apenas alguns séculos, e não é então senão graças a esta ação de uma determinada sociedade que ela se tornou uma evidencia sensível”. (MARX, K. A ideologia alemã, 1970, p.68-69).

Os documentos iconográficos e, em especial, os registros visuais feitos pelos artistas viajantes do século XIX, como os em análise neste estudo referentes à Expedição Langsdorff, reafirmam a legitimidade da supremacia do olhar colonizador e do ideário praticado pelos países sobre os territórios do chamado Novo Mundo. É o caso dos países europeus, ao reafirmarem seus estágios de desenvolvimento econômico e grau de civilidade neste embate imagético, construído em favor de responder aos interesses das classes sociais, da elite burguesa europeia e dos governos, alguns deles sob domínios imperiais.

Neste contexto podemos entender como se deu a afirmação dos Estados nacionais europeus nesse processo, mediados pelas expedições científicas e o seu desdobramento numa perspectiva da História do pensamento geográfico,

O caso alemão, com sua tardia unificação nacional, aparece como paradigmático, fazendo desse país o centro teórico da reflexão geográfica ao longo do século XIX (Moraes, 1989). [...] O discurso geográfico foi sem dúvida, um elemento central na consolidação do sentimento de pátria (Allies, 1980). Pode-se mesmo dizer que esse seria o principal núcleo divulgador da idéia da identidade pelo espaço. Onde, a plena superação da fragmentação feudal e da legitimidade dinástica, implicava a construção simbólica de novos laços de coesão social legitimadores da forma estatal de dominação política. (MORAES 1991, p.166).

Para o autor, neste contexto surgiriam as bases do discurso geográfico moderno onde;

esse processo necessitou de uma forte dose de indução, onde tal *constructo* é posterior ou caminha junto com a própria consolidação do Estado nacional. Nesses países, as representações espaciais forneceram um elemento de referência negado pela história, colocando a discussão geográfica no centro do debate ideológico - o que em si mesmo é um elemento revelador de sua eficácia ideológica. (MORAES 1991, p.166-167).

A edificação de um discurso visual mitótico, elaborado pelos artistas-viajantes durante o século XIX, retratando o território do Brasil através de uma natureza opulenta e exótica, a acolher etnias distintas numa atmosfera aparentemente amigável e servil, demonstra, claramente, a articulação dos interesses políticos internos e externos (FERNANDES, 2000, p.14).

Corpo ainda não de todo conformado nos oitocentos e, logo ainda em expansão, mas já como expressão mítica de um todo indiviso, *gigante pela própria natureza* e com um destino manifesto de ser uma nação civilizada nos trópicos. Dai o Império ter representado um importante papel no sentido de garantir que a transição fosse, de fato, continuidade, entre o que antes havia e aquilo que passou a existir depois.

A eficácia desta projeção iconográfica fornecerá ao espectador “*um referencial que os qualifica numa comunidade de interesses objetivada no próprio Estado Nacional*”. (MORAES, 1991, p.167) reiterada numa concepção goldmaniana, na qual:

Tem-se a formação da visão de mundo dos indivíduos construída numa espacialização que reifica a forma da dominação estatal. Neste processo, o

nacional através do discurso geográfico, torna-se natural. Assim, entre os acidentes geográficos da superfície da terra, destacam-se as fronteiras, e estas qualificam povos, cujo caráter vai sendo moldado num ininterrupto intercâmbio com seus torrões natais.

Hercule Florence revela em suas anotações pessoais a certeza dessa incumbência que lhe é delegada no processo de constituição de um discurso geográfico mediado pela sua atividade artística, com a orientação voltada a consolidar esses interesses. (FLORENCE, 2011, p.24)

Eis as reflexões que faço em meu deplorável exílio: não ignoro que a pintura, como as outras artes, esteja submetida às regras de uma economia que denomino industrial, mas também é verdade que sofro e que algo injusto ou fatal acontece comigo. Privado do apoio até mesmo de cores, pincéis e papel, eu preferiria sentir apenas um gosto vulgar pela pintura. Ou então, se tivesse que ser pintor, eu desejaria estar junto a um público no seio do qual a civilização, o trabalho e a opulência já tivessem criado a necessidade de prazeres morais, de uma natureza mais elevada, sem os quais todos os trabalhos dos homens pareceriam não ter atingido sua finalidade.

### **3.5. O uso dos registros iconográfico no ensino da geografia.**

*"O passado, mais ou menos fantástico, ou mais ou menos organizado posteriormente, age sobre o futuro com um poder comparável ao do próprio presente."*

*Paul Valery*

As imagens ultrapassam a dimensão do tempo e perpetuam-se como registro e consagração dos imperialismos e legados dos colonizadores sobre os territórios dominados. Esse conjunto de imagens responde aos interesses e perpetuam-se como verdades isoladas e entendidas como únicas. Tal visão está presente nos livros didáticos contemporâneos, onde o discurso do vencedor sobre o vencido, em especial nas ilustrações e nos registros visuais,

reafirma as formas de poder e imperialismo sobre os territórios ocupados e colonizados. Como aponta (BESSE, 2000, p.68):

Aquilo que aparece espontaneamente na paisagem à consciência não reflexiva do espectador, aquilo que é apreendido imediatamente na experiência sensível, é, na realidade, a manifestação visível das relações econômicas, da produção dos bens e do comércio. Generalizando, a análise é válida também para a natureza, para aquilo que, em geral, é tido como natureza ou ambiente aos olhos dos homens: a paisagem da cerejeira ou a da oliveira é a expressão da natureza mobilizada pela história humana, que é uma história econômica e social.

Para o autor isso tem uma consequência importante, sendo preciso compreender que

A paisagem possui, antes de tudo, uma significação social e econômica, e que é preciso ler nos campos ingleses ou franceses são as relações econômicas e políticas que se traduzem em formas visíveis. A experiência “desinteressada” da natureza e a relação estética com a natureza são atitudes histórica e socialmente situadas. De modo mais geral: a paisagem é um artefato. (BESSE, 2000, p.68).

Ao fazer uso dessas imagens produzidas pelos artistas viajantes como ferramenta no processo do aprendizado, no ensino dos conceitos geográficos é preciso, acima de tudo, entendê-las como parte de um contexto, visto que:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa experiência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade que ela que ela ingressou. (BENJAMIN, W. 1996, p.167)

Torna-se necessário enfatizar que, para a construção do conhecimento geográfico mediado pelo uso da iconografia e diferentes usos de fontes visuais disponíveis, é preciso reconhecer:

Que a compreensão desse país exige uma profunda desconstrução das imagens geográficas constitutivas, sem o que se torna difícil apalpar o presente de

modo mais realista. Nesse caso vale a lição de Walter Benjamin de que *só esquecemos aquilo que temos coragem de recordar* (grifos do autor). Na luta contra o conformismo perante a civilização baseada na lógica da mercadoria, cumpre pensar o Brasil daquele presente histórico não está longe de nós. (SOUSA NETO, M. F. 2000, p.17).

A eficácia na construção dessa visão, *“terá o aparelho escolar como veículo básico de divulgação, reside na exata correspondência entre escalas de dominação estatal e de autoidentificação dos sujeitos”* (MORAES, 1991, p.167).

Segundo Ferraz (2009), a aplicação desse recurso como prática no processo de aprendizagem, deve contemplar, em sua leitura, a referência com que

Cada pintor tenta expressar os seus questionamentos e as interpretações que faz, por meio dos recursos, das restrições e das possibilidades que possui. Os condicionantes técnicos e tecnológicos logicamente influenciam na definição do estilo, mas as formas que este toma sugerem uma tentativa de ir além dos limites perceptivos, apesar de estar sob a influência destes.

É preciso aprender a ver pinturas, pois seu entendimento

pode auxiliar numa melhor leitura do espaço, assim como uma análise geográfica dos quadros pode enriquecer a compreensão deles. E isso o geógrafo, pesquisador e/ou professor, precisa exercitar por excelência. (FERRAZ, C.2009).

Conferindo na afirmação que o uso dos recursos iconográficos nas relações de ensino-aprendizagem seja feito atrelando-os a um contexto histórico temporal, no qual o leitor tenha os subsídios necessários compreendê-los como um produto cultural, que expressa uma realidade construída por uma classe social dentro de uma visão do mundo. Essa visão se perpetua no universo visual como verdade mimética e se desconstrói diante de um presente ao qual é eleita como aparência.

#### 4. CONCLUSÃO

No decorrer deste estudo, buscamos identificar como se deu a elaboração do discurso visual dos artistas viajantes do século XIX, tomando-se como estudo a Expedição Langsdorff, chefiada pelo médico, naturalista e cônsul alemão Georg von Langsdorff, subsidiada pelo Governo russo e realizada em território brasileiro, no período de 1822 a 1829. Para a abordagem do tema, trouxemos como objeto de análise específica o conjunto iconográfico de desenhos e aquarelas produzidos pelo pintor e retratista Hercule Florence, como artista contratado para responder aos interesses de reconhecimento cultural das chamadas terras do Novo Mundo, dentro de uma doutrina estabelecida pelo discurso humboldtiano de apreensão estética da paisagem e descrições etnográficas, atrelada a concepções e interesses ligados à classe social e visão do mundo.

Para embasamento histórico, fomos buscar na trajetória da expedição Langsdorff um primeiro entendimento de como se deram as relações de proximidade estabelecidas entre o Brasil e os países de origem europeia, diante do favorecimento comercial e diplomático, para a entrada e permanência dos viajantes naturalistas com propósitos cientificistas, em território brasileiro, durante um período de intensos conflitos decorrentes de sua própria legitimidade, frente ao olhar do Velho Mundo.

Nossa intenção específica foi captar dentro desse contexto de como se deu o reconhecimento e a construção do discurso visual sobre o Brasil. Primeiramente, o pictórico caminhando em direção às concepções de caráter documental, no enfoque ao registro de cenários, espécimes de fauna e flora e etnográficos. E até onde essas referências preliminares serviram para adentrar o tema proposto no estudo sobre a Expedição Langsdorff e os conflitos estabelecidos entre o seu comandante com pintores contratados, Rugendas e Aimé Taunay. Tais conflitos aconteceram, principalmente, em virtude da diversidade entre eles, referentes às concepções estéticas herdadas de suas respectivas formações artísticas na adequação de suas técnicas ao modelo cientificista eleito entre os naturalistas do século XIX ligados as Academias e sociedades científicas.

Seria do embate estabelecido pelo conflito que emergiria a figura de Hercule Florence, contratado para servir como um segundo desenhista da Expedição, na função de auxiliar Aimé Taunay em seus registros. Devido ao seu espírito inventor e múltiplos interesses diversos ligados a estudos ligados ao campo das ciências e das artes, além de uma forte

propensão aos esboços de caráter ilustrativo, acabaria Florence por ser o artista eleito pelo Comandante, como aquele que melhor respondeu às exigências desse discurso científicista.

A sua inserção junto ao circuito dos viajantes no propósito de legitimidade dos seus interesses diretos, pela prática de um discurso visual encomendado pela elite intelectual europeia, era vista ao mesmo tempo por Florence como a possibilidade de ele realizar suas pesquisas e inventos pessoais. Seria nessa viagem, em contato com a diversidade de cenários e suas observações referentes entre os efeitos da luz sob as paisagens, que ele reuniria informações para, posteriormente, a expedição lançar-se aos estudos da fotografia, tornando-o um dos primeiros inventores no mundo e pioneiro no Brasil.

A atenção maior, ao objeto em estudo seria o de analisar como o artista edificou esse discurso visual encomendado, lançando mão de artifícios e emprego de técnicas inéditas a tecer esse conjunto de cenas e ao “tirar retratos”, com o fim de compor uma trajetória aos moldes mitóticos e na qual elege os protagonistas dessa epopeia que, ao mesmo tempo se desconstrói, frente ao seu entendimento pela vertente goldmaniana de visão do mundo e de legitimidade de um discurso de caráter colonizador.

Sobre este aspecto, traçamos no final deste trabalho algumas breves referências do uso e emprego desses conjuntos iconográficos como ilustração, presentes nos materiais didáticos e seu emprego no uso dessas ferramentas visuais como suporte de práticas pedagógicas no processo de ensino–aprendizagem, em específico no ensino da Geografia e na compreensão da edificação dos Estados Nacionais. É importante frisar, que tais conhecimentos devem estar amparados por uma compreensão e contextualização histórico-temporal dos territórios e dos sujeitos eleitos como protagonistas ao longo desses processos históricos expressos pelas leituras visuais, arquitetadas para responderem a interesses próprios de classe e de registro do olhar sobre o ideário imaginado e o vivido. E na qual uma prática desarticulada na sua aplicação acarretará na legitimação de discursos e sujeitos numa escala que se torna atemporal



## 5. NOTAS EXPLICATIVAS

1. A obra Fausto de Goethe é a mais famosa adaptação da lenda alemã de um pacto feito entre um homem e o demônio. Dividido em duas partes, mistura fantasias góticas com o primado da ciência. Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) foi escritor e pensador alemão voltado para o campo da ciência. Da sua vasta produção fazem parte: romances, peças de teatro, escritos autobiográficos, reflexões teóricas nas áreas da literatura, arte e ciências naturais. Fonte: GOETHE, J. **Fausto**. Texto integral. Série Ouro. 2. Ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.477p.

2. **Antonie Hercule Romuald Florence** nasceu em Nice na França em 1804. Filho de um médico cirurgião do exército e de uma professora de pintura clássica. Desde a infância era um aficionado pelas histórias de desbravadores e pelos mistérios das terras situadas abaixo da linha do Equador. Tinha um gosto particular pela Geografia, na elaboração de mapas e identificação dos mesmos. A custa de seu trabalho como desenhista viajou pela Antuérpia, Barcelona e finalmente chegou ao Brasil em 1824. Empregou-se num estabelecimento comercial no Rio de Janeiro e posteriormente abriu seu próprio atelier como desenhista retratista. Através de um anúncio de jornal candidatou-se a Expedição Langsdorff com segundo desenhista, e a partir de 1826 tornou-se desenhista e condutor da Expedição, devido à enfermidade dos demais tripulantes vitimados de malária. Em 1829 retorna ao Rio de Janeiro trazendo a documentação da Expedição (1825-1829) Florence estabeleceu-se em Campinas SP, onde casa-se com Maria Angélica Vasconcelos e monta seu atelier como retratista realizando ao mesmo tempo seus inventos e estudos sobre a fotografia. Fonte: KOSSOY. B. **Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Editora Edusp, 2006, 412p.

3. **A Expedição Langsdorff** foi realizada a mando das autoridades russas e custeada pelo czar Alexandre I. Chefiada pelo Barão de Langsdorff, cônsul da Rússia no Brasil. É importante frisar que a bibliografia produzida em torno da Expedição pelos autores brasileiros e estrangeiros é bastante divergente em torno das datas quanto ao seu início. Muitos deles consideram o período de 1821-1822 quando o Barão esteve à Europa como datação inserida na cronologia da Expedição. Neste trabalho adotaremos a datação do período entre 1822-1829, seguindo as fontes abaixo citadas. Mediante a investigação e leitura de relatos é possível identificar que a mesma esteve dividida em duas partes: a primeira de 1822-1824, período que os integrantes realizam as pequenas excursões pelos arredores da Fazenda da Mandioca, pelo sul de Minas Gerais e parte do nordeste brasileiro. A segunda parte refere-se ao que alguns autores chamam de a Grande Expedição 1825-1829 seria a qual percorreriam o trajeto do interior do Mato Grosso, Goiás em direção ao Amazonas. Entre as obras consultadas foram escolhidas como referência, as datações apontadas nas seguintes obras: KOMISSAROV, B.

**Expedição Langsdorff.** Acervo e Fontes Históricas. São Paulo: Editora da UNESP, 1994 e BELLUZZO, A. **O Brasil dos Viajantes.** São Paulo. Fundação Odebrecht, Metalivros, 1994.

4. **Georg Von Langsdorff** formou-se em Medicina pela Universidade de Göttingen em 1797. Foi médico da Corte do príncipe August Von Waldeck, que o levou a Portugal. Permaneceu até 1800 nesse país, onde se dedicou à sua profissão. [...] Em 1821 propôs ao Imperador Alexandre I, o projeto de uma grande Expedição ao Brasil. Seu projeto foi aprovado, entre 1822-1824, os participantes da Expedição efetuaram diversas viagens de reconhecimento pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas gerais. Entre 1825-1829, finalmente realizaram a longa expedição pelo interior do Brasil. Durante a segunda parte da viagem, Langsdorff e os demais companheiros foram vitimados pela malária, beribéri e outras doenças. O chefe da Expedição Langsdorff, acometido de insanidade mental, não mais recobriria a razão até o fim de sua vida. Afastado da atividade científica e diplomática, passou a residir em Freiburg, Alemanha aonde veio a falecer em 1852. KOSSOY, B. **Hercule Florence.** A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo, Edusp, 2006, 412p.

5. A denominação **Novo Mundo** pode ser entendida pela forma como foi denominada a palavra América. O nome América é adotado pelo cartógrafo alemão Martin Waldseemüller, ao construir um novo planisfério, no qual é incluída, pela primeira vez, a terra recentemente encontrada, com base nas viagens do cosmógrafo florentino. Propõe chamá-la América, em 1507. O nome do lugar nasce do desejo de superar o âmbito lendário, instaurado pela suposição da existência utópica de ilhas de passagens, pela descoberta da terra firme e pelo encontro de um contingente habitado. Enfim, pela compreensão de um fato novo. Além do Atlântico tudo era lenda, e, por isso, os testemunhos dos viajantes passam a adquirir foro de verdade e as imagens que suscitam são tidas como evidências. A ideia de um mundo novo, até então desconhecido, formulada pelo erudito do círculo de humanistas de Florença, é construída diferentemente da que predominava no mundo europeu da época. Desdiz certa mitologia antiga, mas funda seus parâmetros em textos da Antiguidade e Mundo Novo se toquem, passando a engendrar jogos de sentido a partir de analogias, semelhanças e diferenças. Fonte: BELLUZZO, A. **O Brasil dos Viajantes.** V.1. Imaginário do Novo Mundo, p.18. São Paulo, Fundação Odebrecht, Metalivros, 1994.

6. As implicações das referências do discurso humboldtniano sobre a concepção artística presente entre os pintores de Langsdorff serão detalhadamente abordadas no capítulo 2 deste trabalho. Para uma contextualização de leitura neste momento trazemos algumas referências básicas sobre a obra do viajante e naturalista Alexander von Humboldt. Seu pensamento se insere em um contexto de profundas transformações no campo da ciência (constituição das ciências modernas; estruturação de perspectiva organicista resultante de uma contradição entre opostos- magnetismo); da arte (oposição entre sensibilidade e razão na determinação estética; valorização da forma e sua ligação com o ideal; o

papel simbólico) e da filosofia (contraposição entre as perspectivas materialista e idealista e o problema da dualidade entre homem e natureza). O desafio da ciência humboldtiana é, justamente, resolver os impasses colocados ao seu tempo, na exposição original de uma ciência artística filosófica. Fonte: SILVEIRA, R. VITTE, A. Os Quadros linguísticos da paisagem em Alexander von Humboldt: Correspondência - de reflexão do romantismo alemão de início do século XIX. **Revista FLOEMA**. Ano VI n.6, p.153-173, jan/jun.2010.

7. Cientificismo: Ideologia daqueles que, por deterem o monopólio do saber objetivo e racional, julgam-se os detentores do verdadeiro conhecimento da realidade e acreditam na possibilidade de uma racionalização completa do saber. Trata-se sobretudo de uma atitude prática segundo a qual “fora da ciência não há salvação”, porque ela teria descoberto a fórmula laplaciana do saber verdadeiro. Esta atitude esta fundada em certas normas latentes que se expressam em três artigos de fé: 1) a ciência é o único saber verdadeiro; logo o melhor dos saberes; 2) a ciência é capaz de responder a todas as questões teóricas e de resolver todos os problemas práticos, desde que formulados, quer dizer, positiva e racionalmente; 3) não somente é legítimo mas sumamente desejável que seja confiada aos cientistas e aos técnicos o cuidado exclusivo de dirigirem todos os negócios humanos e sociais: como somente eles sabem o que é verdadeiro, somente eles podem dizer o que é bom e justo nos planos ético, político, econômico, educacional etc. Fonte: JAPIASSU, H; MARCONES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Disponível: <[http://dutracarlito.com/dicionario\\_de\\_filosofia\\_japiassu](http://dutracarlito.com/dicionario_de_filosofia_japiassu)>. Acesso em 15 de julho de 2012.

8. A.J. Von Krusenstern era capitão da marinha Russa e comandou a primeira viagem, na qual participa também Georg Heinrich Von Langsdorff ao Brasil. No período entre 1803 e 1806, sob suas ordens os navios Nadejda e Neva percorrem o litoral de Cabo Frio em direção a ilha de Santa Catarina. Fonte: BECHER, H. **O Barão Georg Heinrich Von Langsdorf**. Pesquisas de um alemão no século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990. p.21.

9. Maximilian Transilvana exerceu cargo de Secretário Oficial do rei da Espanha e Imperador da Alemanha Carlos , mais conhecido como Carlos V que recebeu através de herança e escolhas uma grande quantidade de terras que o fizeram a ser chamado como o primeiro Imperador da Terra. Carlos herdou do lado materno a Espanha e suas colônias americanas, a Sicília, a Sardenha e Nápoles. Pelo lado paterno, os territórios da Áustria, o Tirol e algumas províncias do sul da Alemanha, os países Baixos. Disponível em: <[http://www.educaterra.com.br/voltaire/mundo/carlos\\_v.htm](http://www.educaterra.com.br/voltaire/mundo/carlos_v.htm)>. Acesso em 20 de dez.2011.

10. Entre as Sociedades Geográficas é preciso salientar primeiramente a importância no enfoque a presença da Academia e Sociedade Científica de Göttingen neste estudo. Localizada entre Bonn e Berlim na Alemanha é considerada uma das primeiras instituições a agregar cientistas e viajantes. Sua fundação se deu logo após a Guerra dos Trinta Anos, quando a cidade de Götting passa por uma ampla reconstrução. Em 1737 o príncipe de Hannover inaugura a Universidade de Götting e a Sociedade Científica. Em 1739 a fundação do Jardim botânico de Göttingen. Lá estudaram entre outros, Georg Von Langsdorff e Alexander Von Humboldt, os quais foram alunos de Ciências Naturais com Friedrich Blumenbach, o qual exerceu grande influência na metodologia adotada pelos viajantes científicas do século XIX no relato e descrição de paisagens e pessoas. Disponível em:<<http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Böttingen>>>. Acesso em 22 de dez.2011.

11. O romance Robinson Crusóé foi escrito por Daniel Defoe e teve sua primeira versão publicada em 1719 no Reino Unido. Trata-se de uma autobiografia fictícia do personagem que deu origem ao título. Um naufrago que teria passado 28 anos numa ilha tropical em Trinidad próximo as Antilhas Menores e a 10 km da Costa oriental da Venezuela. No trajeto o personagem narrador enfrenta inúmeras adversidades, como tribos de canibais, ataques de feras e fenômenos naturais hostis, até ser resgatado. . Disponível em:<<http://www.pt.wikipedia.org/wiki>>>. Acesso em 22 de dez.2011.

12. Otto Evstafievitch Kotsédu (1788-1846) participou como tripulante na viagem de Krusenshtern na condição de voluntário a bordo do navio “Nadejda”. Visitou o Brasil três vezes. Em 1830 publicou o livro “A nova viagem ao redor do mundo: de 1823 a 1826[S.I; s.n]. Fonte: BYTSENKO, A. Imigração russa para o Brasil no início do séculoXX. Visões do paraíso e do inferno. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras Orientais. FFLCH, USP. São Paulo, 2006. Disponível em:<<http://WWW.teses.usp.br/tese-anatassia-bytsenko.pdf>>>. Acesso em 25 de out.2011.p.50

13. A Expedição do Príncipe Maximiliano Von Wied- Neuwied (1815-1817) ao Brasil ocorreu no período entre 1815 e 1817. Wied veio para o Brasil sobre forte influência do botânico Sellow e do ornitólogo Georg Wilhelm Freyriss, assim como pelas correspondências mantidas entre Humboldt e Langsdorff, sendo seu hóspede na Fazenda da Mandioca durante boa parte de sua permanência no Brasil. Junto com o Barão realiza expedições pela área costeira do Rio de Janeiro, Espírito Santo, norte de Minas Gerais e sul da Bahia. Fonte: BELLUZZO, A.O **Brasil dos viajantes**. São Paulo: Fund. Odebrecht; Metalivros, 1994. Vol.2, p.96.

14. Universo Langsdorff. Termo usado para enfatizar o espírito científico e curioso de Langsdorff,assim como seus ousados planos de formar um núcleo de colonização alemã no Brasil. A expressão refere-se ainda ao ambiente da Fazenda da Mandioca,propriedade de Langsdorff,

considerado por alguns cientistas viajantes que por lá passaram como um verdadeiro museu vivo em tipos de espécies naturais e vegetais coletados.

15. Morte de Taunay. Há versões contraditórias sobre a causa real da morte do pintor Aimé Taunay. Mesmo havendo uma versão oficial compartilhada sobre tendo sido a causa de sua morte afogamento; alguns autores somam ao fato o estado psíquico do artista. Segundo eles Taunay já manifestava depressão profunda, desejo de desligar-se do grupo e um desagrado tamanho que teria ele mesmo forjado a situação de afogamento. Essas idéias são compartilhadas principalmente na obra de BELHASSEN, T. **Hercule Florence**. A história extraordinária do aventureiro francês do século 19 que enfrentou a morte e a loucura no coração selvagem do Brasil, apaixonou-se pela sensualidade do país e de suas mulheres e inventou a fotografia. Cotia: Editora Overdrive, 1994.

16. febres tropicais nome popular dado pela literatura européia a doença infecciosa, causada por um protozoário, do gênero Plasmodium e transmitida de uma pessoa para outra, através da picada de um mosquito do gênero Anopheles ou por transfusão de sangue infectado com plasmódios. A malária é também chamada de maleita, febre palustre, impaludismo ou sezão. Os mosquitos reproduzem-se em águas de remansos de rios e córregos, lagoas, represas, açudes, valas, valetas de irrigação, alagados, pântanos e em águas coletados em bromélias. O período de incubação varia de 12 a 30 dias. Depois desse prazo, os sintomas podem ser: um mal-estar que inclui dores de cabeça, dor no corpo, tremores e calafrios; em seguida, vêm os calafrios e tremores intensos, seguidos por febre alta duradoura e vômitos. A pele fica bastante corada e a pessoa às vezes delira e apresenta sudorese. Disponível em: <[http://ambientes.ambientebrasil.com.br/natural/doencas\\_tropicais/doencas\\_tropicais\\_malaria](http://ambientes.ambientebrasil.com.br/natural/doencas_tropicais/doencas_tropicais_malaria)> Acesso em 13 de agosto de 2011.

17. André Thevet era cosmógrafo e um dos principais representantes da Igreja Católica. Em 1555, acompanharia a Expedição Villegagnon, a qual atravessou o Atlântico em direção a Cabo Frio, até alcançar à França Antártica a qual seria fundada a colônia francesa, estando a mesma naquela época em posse de índios e portugueses. Desta viagem o Frei André Thevet publicaria dois livros ilustrados, respectivamente intitulados: Les Singularitez de La France Antarctique (1557) e La Cosmographie Universelle (1575). Nas obras apresenta cenários exuberantes, animais de representação disformes, muitas vezes beirando ao monstruoso, numa visão religiosa, na qual os mistérios da natureza são representados. Os índios aparecem em torno de árvores, fogueiras, caça e afazeres domésticos, representando um ritual de passagem entre o homem primitivo e o homem de vida social. Fonte: BELLUZZO, A. **O Brasil dos Viajantes**, 2004, v.1, pp.34-39.

18. Jean de Lery era missionário protestante francês nascido em 1534, em La Margelle, na região de Yonne, e falecido em 1613, em L'Isle, na Suíça. Durante a sua vida publicou duas obras sobre a sua estadia no Brasil e mais duas sobre Sancerre, em que descreve a história e cerco da cidade. Fonte: BELLUZZO, A. **O Brasil dos Viajantes**, 2004, v.1, pp.35.

19. Hans Staden - São escassos os dados sobre a vida de Hans Staden, que empreendeu duas viagens ao Brasil em meados do século 16. Na primeira, embarcou como artilheiro numa nau portuguesa que veio a Pernambuco, em 1547, e retornou a Lisboa no ano seguinte. Em 1557, saiu a primeira edição do livro em que relatou suas aventuras, em Hessen. Em 1930, uma edição mais cuidada apareceu, com texto traduzido do original, por Alberto Lofgren, e notas de Teodoro Sampaio. Batizada de "Duas viagens ao Brasil", a obra está dividida em duas partes. A primeira narra a chegada do viajante ao país e sua captura pelos índios. Organizada com muita objetividade, a narrativa envolve o leitor com a sucessão de peripécias que compõem o relacionamento entre Staden e os tupinambás. A segunda descreve, com precisão etnográfica, os nativos e seu modo de vida, tornando o autor, juntamente com seu contemporâneo, o francês Jean de Léry, uma das principais fontes históricas e antropológicas acerca dos indígenas. STADEN, H. **Duas viagens ao Brasil**. Primeiros registros sobre o Brasil. Trad. de Angel Bojadsen. Introdução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&M Pocket, 2009.

20. Albert Eckhout ( 1610 - 1666) foi um pintor, desenhista, artista plástico e botânico holandês. É autor de pinturas do Brasil holandês envolvendo a população, os indígenas e paisagens da região Nordeste do Brasil. Viajou também por outras regiões da América após o que retornou à Europa. Chegou ao Nordeste do Brasil junto com Frans Post, em 1637, na comitiva do príncipe Maurício de Nassau, onde permaneceu até 1644. A sua missão como pintor era a de registrar a paisagem brasileira. Muitas de suas pinturas ajudaram a Europa a ter uma idéia do Novo Mundo. Além de Recife, (Mauritsstad), conheceu o interior da região Nordeste, a Bahia e ainda o Chile. Em terras retratou os habitantes, a fauna e a flora com riqueza de detalhes. Disponível <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Eckhout](http://pt.wikipedia.org/wiki/Albert_Eckhout)>. Acesso em 14 de julho de 2012.

21. Frans Janszoon Post (Haarlem, Holanda 1612 - idem 1680). Pintor, desenhista. Indicado pelo irmão ao conde Maurício de Nassau, governador-geral do Brasil Holandês, integra a comitiva que vem ao país em 1637. Entre seus companheiros destacam-se os artistas A Eckhout (ca.1610 - ca.1666) e Georg Marcgraf (1610 - 1644). Paisagista, Frans Post fica encarregado de documentar a topografia, a arquitetura militar e civil, cenas de batalhas navais e terrestres. As telas a óleo pintadas no Brasil não

fazem concessão ao exotismo, sua paisagem é serena e subordinada à realidade. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 14 de julho de 2012.

22. Johann Aurits de Nassau-Siegen, ou então também chamado Maurício de Nassau aceitou o convite da Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais (WIC) para administrar os domínios por ela conquistados na região Nordeste do Brasil (1636). Decidido a transformar o Recife em uma moderna capital, determinou o projeto da cidade Maurícia (Mauritsstad), construiu canais, diques, pontes, palácios (Palácio de Friburgo e Palácio da Boa Vista), jardins (botânico e zoológico), um museu natural e um observatório astronômico. Erudito e humanista, interessava-se pelas ciências e pelas artes. Tão logo foi nomeado, reuniu um grupo de cientistas, teólogos, arquitetos, médicos e pintores. Entre eles: o paisagista Frans Post, o retratista Albert Eckhout. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maurício\_de\_Nassau>. Acesso em 15 de julho de 2012.

23. Theodore de Bry foi gravador flamengo adepto da reforma protestante, foi responsável por um Thesauros de viagens. Iniciada em 1590, essa obra reúne em 13 volumes os relatos das primeiras viagens à América e singulariza-se pelas centenas de gravuras que impõem ao europeu uma visão do Novo Mundo e de seus habitantes. Sem ter vindo à América, baseou-se em relatos de cronistas, viajantes, entre outros e, no texto em epígrafe nos de Hans Staden e Jean De Léry. Disponível em: <http://encontro2008.rj.anpuh.org/simposio/view?ID\_SIMPOSIO=24>. Acesso em 14 de julho de 2012.

24. Auguste Saint Hilaire Naturalista francês nascido em Orléans, com passagens pela América do Sul, cujos relatos são documentos de grande valor histórico sobre a vida e os costumes brasileiros na primeira metade do século XIX. Estudou morfologia vegetal na obra de Goethe e especializou-se em botânica, chegando a lecionar em Paris, no Jardim du Roi, mais tarde Museu de História Natural. Quando esteve no Brasil (1816-1822), percorreu os atuais estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Colheu grande quantidade de material orgânico e mineral, além de dados etnográficos e descreveu o aspecto da flora em cada região visitada, enriquecendo a fitogeografia florística e a fitogeografia. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias>. Acesso em 14 de julho de 2012.

25. Friedrich Heinrich Alexander, o barão de Humboldt ( 1769 -1859), mais conhecido como Alexander von Humboldt, foi um geógrafo, naturalista e explorador alemão. Sua viagem exploratória pela América Central e América do Sul (1799-1804) e pela Ásia Central (1829) tornaram-no

mundialmente conhecido ainda antes da sua morte. Sua principal obra é o Kosmos, uma condensação do conhecimento científico de sua época. Além de sua correspondência científica com colegas cientistas compõe-se de 35 mil cartas. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_von\\_Humboldt](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Humboldt)>. Acesso em 14 de julho de 2012.

26. Alexandre Rodrigues Ferreira nasceu no Brasil, na cidade de Salvador, em 27 de abril de 1756, mas foi educado em Portugal sua obra representa uma preciosa e completa fonte de informação para o acesso à visão da Amazônia do século XVIII. Traz contribuições para os diversos campos da pesquisa, desde a história política até a história do cotidiano, faz uma detalhada descrição das riquezas existentes na Amazônia, além de com os europeus. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso 12 de julho de 2012.

27. Conde da Barca título concedido à António de Araújo e Azevedo, (1754 - 1817), foi um diplomata, cientista e político português. Distinguiu como fundador de diversas instituições artísticas e científicas, no período em que a corte portuguesa esteve instalada na cidade do Rio de Janeiro. Como Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino chefiou o governo, ocupando um cargo semelhante ao actualmente designado por primeiro-ministro. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki>>. Acesso em 15 de julho de 2012.

28. Marquês de Marialva foi um título nobiliárquico criado em 11 de Junho de 1661 pelo rei de Portugal D. Afonso VI, a favor de D. António Luís de Meneses. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki>>. Acesso em 13 de julho de 2012.

29. Le Breton começou as suas atividades como professor de Retórica no Collège de Tulle. No contexto da Revolução Francesa, à época do Diretório, foi nomeado administrador das Belas Artes do Ministério do Interior. Participou do golpe de estado do 18 de Brumário, tornando se, no ano VIII da Revolução, membro do Tribunat, e, no ano XI, membro do Institut de France. Com a Restauração, foi afastado de seus cargos e obrigado a se exilar, vindo a conseguir refúgio no Brasil, sob a proteção da família real portuguesa, ali instalada desde 1808. Lebreton aportou no Rio de Janeiro em 1816, como encarregado de chefiar a Missão Artística Francesa. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki>>. Acesso em 13 de julho de 2012.

30. Nicolas Antonie Taunay era pintor e ilustrador, professor de pintura. Iniciou seus estudos de pintura



Artística Francesa. Chega ao Rio de Janeiro em 1816 e torna-se pensionista de D. João VI (1767-1826) e membro da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios futura Academia Imperial de Belas Artes onde o Henrique José da Silva (1772 - 1834) para a direção da Escola, retorna à França. Disponível <http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 12 de julho de 2012

31. O termo filantropia apareceria no século XVIII como um neologismo para designar uma virtude que consideravam natural do ser humano, eu é o amor ao próximo dizendo respeito à humanidade. Assim as ações dos indivíduos são consideradas atitudes em favor da sociedade e consideradas como um sentimento natural. Este valor aos olhos da elite europeia de fins do século XVII e do XIX atuaria como prática a justificar as ambições dos Estados nacionais e de pessoas, nas quais os interesses privados passavam a ser entendidos como coletivos. Segundo a pesquisadora Lorelai Kury em seu artigo publicado sobre o viajante Auguste de Saint Hilaire destacaria esse aspecto como uma singularidade entre as preocupações do naturalista. Fonte: KURY, L. **“La politiques dès voyages em France au début Du XIX siècle ET La culture scientifique d’Auguste de Saint Hilaire”**, em Y.Laiss (org.) Les naturalistes français em Amérique Du Sud. XVI-XIX siècles, Paris, 1999.

33. Louis Claude de Saulces de Freycinet (1779-1842) foi um geólogo e geógrafo francês. Explorador, realizou uma expedição científica que o levou ao Brasil e no Rio de Janeiro, contratou Aimé-Adrien Taunay para o cargo de ilustrador científico. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki>>. Acesso em 20 de julho de 202.

34. Pierre René François Plancher de la Noé editor e jornalista francês, atuou no mercado brasileiro à época do Primeiro Reinado. Bonapartista, em 1822 Plancher viu-se forçado a encerrar as suas atividades editoriais em Paris, encaminhando-se para um exílio. O país que escolheu, devido à situação política, foi o Brasil. Instalou-se na então capital, o Rio de Janeiro, à Rua do Ouvidor, onde abriu a sua tipografia em 1824. Tendo como assistente-tipógrafo, Hercule Florence realizaram vários trabalhos como impressão de folhetins ,calendários e livros. Fonte: KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

35. O termo criado pelo próprio Hercule Florence aparecerá em inúmeras anotações em seus diários e estudos. Fonte: L’Ami dès arts livre à lui-même ou recherches et découvertes sur differents sujets nouveaux, São Carlos (Campinas), volume escrito em 1837. KOSSOY, B. **A invenção isolada da fotografia**. São Paulo, Edusp,2006,p.60.

36. Paul Valery ou Ambroise-Paul-Toussaint-Jules Valéry (de 1871 - 1945) foi um filósofo, escritor e poeta francês da escola simbolista cujos escritos incluem interesses em matemática, filosofia e música. Depois da Primeira Guerra Mundial se dedicou inteiramente à literatura e foi aceito pela Academia Francesa em 1925. Sua obra poética foi influenciada por Stéphane Mallarmé, que conseqüentemente influenciou outro francês, Jean-Paul Sartre. Disponível em:< [http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Val](http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Val)>. Acesso em 15 de julho de 2012.

37. Weimar é uma cidade alemã e património da humanidade de acordo com a UNESCO. É uma cidade independente (*Kreisfreie Stadt*) ou distrito urbano (*Stadtkreis*), ou seja, possui estatuto de distrito (*kreis*). É particularmente conhecida pelos grandes nomes da cultura alemã que ali viveram nos tempos do Romantismo e o Sturm und Drang: Goethe e Schiller, entre outros, mas também, mais tarde Nietzsche, este último quando já atormentado pela loucura..Disponível em:< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Weimar>>. Acesso em 14 de julho de **2012**.

## 6.REFERÊNCIAS

AMBRIZZI, M. **Caminhos Cruzados**. Artistas entre viagens, olhares e tempos: arte e ciência na Expedição Langsdorff - século XIX e XX. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2007.190 pp.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A intuição do instante**. Campinas: Editora Versus, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Terra e os devaneios da vontade**. Ensaio sobre a imaginação das forças. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARTHES, R. **Um olhar político sobre o signo**. Paris: Payot, 1973.

\_\_\_\_\_. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECHER, H.O **Barão Georg Heinrich Von Langsdorf**. Pesquisas de um alemão no século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

BELHASSEN, T. **Hercule Florence**. A história extraordinária do aventureiro francês do século 19 que enfrentou a morte e a loucura no coração selvagem do Brasil, apaixonou-se pela sensualidade do país e de suas mulheres e inventou a fotografia. Cotia: Editora Overdrive, 1994.

BELLUZZO, A.O **Brasil dos viajantes**. São Paulo: Fund. Odebrecht; Metalivros, 3vol. 1994.

BENJAMIN, W. Pequena História da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura da cultura. Obras Escolhidas. V.1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BESSE, J. **Ver a Terra**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BIZZO, N.**Darwin**: Do telhado das Américas à teoria da evolução. Coleção Imortais da Ciência. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

BOURDIEU, P.O **poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BYTSENKO, A **Imigração russa para o Brasil no início do século XX**. Visões do paraíso e do inferno. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras Orientais. FFLCH, USP. São Paulo, 2006. Disponível em:<<http://WWW.teses.usp.br/tese-anatassia-bytsenko.pdf>>. Acesso em 25 de out.2011.

CAMPBELL, J.O **Herói de mil faces**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

CARELLI, M.A **descoberta da Amazônia**: Os diários do naturalista Hercules Florence. Trad.Leila Florence Moraes. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1992.

CARNEIRO, N. **Rugendas no Brasil**. São Paulo. Editora Kosmos, 1979.

COSTA, M; DIENER, P; STRAUSS, D. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX**. Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff. Instituto Goethe. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1995.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Viajando nos bastidores**: documentos de viagem da Expedição Langsdorff. Cuiabá: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso, 1995.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição Langsdorff. In. COSTA, Maria de Fátima G+ et AL. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX**- Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff. São Paulo. Editora Liberdade, 1995.

EXPEDIÇÃO **Langsdorff ao Brasil, 1821-1829**. Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União Soviética. Reprodução fotográfica por Claus C.Meyer, textos por Boris Komissarov, classificação científica e comentários por Luiz Emydio de Mello e outros. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento; Livroarte Editora, 1988.3v.il.

FABRIS, A. Fotografia: **Usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FLORENCE, Adriana. **No Caminho da Expedição Langsdorff**: Memória das águas. São Paulo: Melhoramentos; Grifa 2000.

\_\_\_\_\_, Hercule. **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas**. 1825 a 1829. Tradução de Visconde de Taunay. São Paulo: Editora Cultrix. USP, 1977.

\_\_\_\_\_. **L' Ami dès Arts livre à lui même**. 1837. Manuscritos Originais. Coleção Armando Machado Florence. Microfilmagem. Acervo: Instituto Hercule Florence. São Paulo. SP

\_\_\_\_\_, Leila (org.). **Céus**. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence. São Paulo. Florescer Produções Culturais, 2010.

FONSECA, D. **O viajante Hércule Florence**: águas, guanás e guaranás. Campinas: Pontes, 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 10 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GOETHE, J. **Fausto**. Texto integral. Série Ouro. São Paulo: Martin Claret, 2002.

GOLDMANN, L. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **A Sociologia do romance**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_ **Ciências humanas e filosofia**. O que é a sociologia? Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1993.

GRAMSCI, A. **A concepção dialética da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GOMES, L. **1808**. Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta, 2007.

\_\_\_\_\_ **1822**. Como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil- um país que tinha tudo para dar certo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.

GOTLIB, N. **Clarice**: Uma vida que se conta. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

HELLER, A. **O Homem do Renascimento**. Lisboa: Editorial Proença Ltda., 1982.

HOLANDA, S.B. **Visão do Paraíso**. 6 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

JAPIASSU, H. **Estudos de História das Ciências**. São Paulo: Editora Letras e Artes, 1991.

\_\_\_\_\_ **O Mito da neutralidade científica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

\_\_\_\_\_, H; MARCONES, D. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JUNG, C. **A natureza da psique**. A Dinâmica do inconsciente.V.8.Coleção Obras Completas.Rio de Janeiro:Editora Vozes,2011.

KOMISSAROV, B.A **Expedição Langsdorff**: acervo de fontes históricas. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_ **Hercule Florence**. A descoberta isolada da fotografia no Brasil.3. Edição. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2006.

LISBOA, K. **A Nova Atlântida de Spix e Martius**; natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820). São Paulo: Editora Hucitec, FAPESP, 1997.

\_\_\_\_\_ **Mundo Novo, mesmo mundo**: viajantes de língua alemã no Brasil (1893-1942). São Paulo: Hucitec- FAPESP, 2011.

LOWY, M; NAIR, S. **Lucian Goldmann**. Ou a dialética da totalidade. São Paulo: Boitempo, 2009.

LUVIZOTTO, R.O **Diário de Langsdorff**. O Éthos do cientista-viajante. Dissertação (mestrado). FFLCH. Universidade de São Paulo, S.P, 2007. 184p.

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

MEYER, M. **Caminhos do Imaginário no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MORAES, A.C. **Geografia**. Pequena Historia Crítica. 16 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

\_\_\_\_\_ **Território e História do Brasil**.2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_ Notas sobre identidade nacional e institucionalização da geografia no Brasil. In: Estudos Históricos, v.4, n.8: Rio de Janeiro, 1991.

OLIVEIRA, R.L; CONDURU, R. Nas frestas entre ciência e a arte. In: História, Ciências, Saúde-Manguinhos, vol.11(2): 355-384: Rio de Janeiro, maio-agosto, 2004.

PLATÃO. **A República**. Texto integral. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Hercule Florence e o Brasil**. O percurso do artista inventor. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.164 p.

RICOTTA, L. **Natureza, Ciência e Estética em Alexander Von Humboldt**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2003.215 p.

SACARDO, V. **A autoridade acima de tudo!** O pensamento geográfico de Jackson de Figueiredo. Dissertação (mestrado em geografia). UNESP. Rio Claro, São Paulo, 2008. 131p.

SAINT-HILAIRE, A.**A segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo**. São Paulo: Editora Nacional, 1932. vol.5. Coleção Brasileira.

SILVA, D.G.B. (Org.). **Os Diários de Langsdorff**. AIEL-Associação Internacional Estudos de Langsdorff. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1998.3vol.

SILVEIRA, R. VITTE, A.C. Os Quadros lingüísticos da Paisagem em Alexander Von Humboldt: Correspondência com o médium- de- reflexão do Romantismo alemão de início do século XIX. **Revista Floema**, Bahia, ano 6, n.6, p.153-173, 2010.

SOUZA NETO, M.A ciência geográfica e a construção do Brasil. Terra Livre, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_ Humboldt e o pensamento social brasileiro: São Paulo, 2009. Disponível em:<<http://www.youtube.com>>>.Acesso em 20 de junho de 2011.

STADEN, H. **Duas viagens ao Brasil**. Primeiros registros sobre o Brasil. Trad. de Angel Bojadsen. Introdução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&M Pocket, 2009.

VASQUEZ, P.K. **O Brasil na fotografia Oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

VITTE, A.C. SILVEIRA, R.W. Os fundamentos científicos e estéticos da Ciência Humboldtiana. Uma primeira aproximação. **Revista Geografia**, Rio Claro, v.35, no. 3, 2010.

## **CATÁLOGOS**

LANGSDORFF de volta. **Desenhos e aquarelas de Rugendas, Taunay e Florence**. Rio de Janeiro. Fundação Nacional Pro- Memória, Núcleo de Editoração do SPHAN- Pro Memória. Gráfica Imprinta, julho de 1988.

EXPEDIÇÃO LANGSDORFF. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Arte A Produções, 2010.

## **MÍDIAS ELETRÔNICAS**

CDROOM **Artistas Viajantes-** Percurso Educativo. Laboratório do Olhar. São Paulo. Instituto Itaú Cultural, 2000.