

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

Miguel Luiz Ambrizzi

**CAMINHOS CRUZADOS**

**ARTISTAS ENTRE VIAGENS, OLHARES E TEMPOS:**

**ARTE E CIÊNCIA NA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF - SÉCULOS XIX E XX**

Goiânia

2007

MIGUEL LUIZ AMBRIZZI

**CAMINHOS CRUZADOS**

**ARTISTAS ENTRE VIAGENS, OLHARES E TEMPOS:  
ARTE E CIÊNCIA NA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF - SÉCULOS XIX E XX**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura Visual.  
Orientação: Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro.

Goiânia  
2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(GPT/BC/UFG)

A495c Ambrizzi, Miguel Luiz.  
Caminhos cruzados artistas entre viagens, olhares e tempos: arte e ciência na expedição Langsdorff – séculos XIX e XX. – Goiânia, 2007.  
190f. : il., color., tabs., figs.

Orientadora: Rosana Horio Monteiro.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2007.

**Bibliografia : f.183-190.**

Inclui listas de figuras e de tabelas.

**1. História da arte – Século XIX-XX 2. Artistas-viajantes – Século XIX-XX 3. Arte e ciência 4. Expedição Langsdorff 5. Langsdorff, G. H. von I. Monteiro, Rosana Horio II. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais III. Título.**

**CDU : 7(091)''19-20''**

## Dedicatória

À minha mãe, por todo amor. Por me ensinar a luta na busca pelo desejo, a serenidade e o rigor.

## AGRADECIMENTOS

A Deus. A São Francisco.

Agradeço a minha família – amor incondicional – : Giuliana (minha irmã) por todo companheirismo, pelas viagens à praia, pelos telefonemas em que pude rir muito aqui no cerrado (é brabu!); a minha avó Elza – pelo incentivo, por tudo o que fez por mim, pelas “bananas com aveia”, pelo melhor feijão do mundo e pelos bolinhos de chuva; ao meu avô Silvio, *in memoriam*, saudades...; Ao Sebastião (Tião), por toda ajuda, pela presença paterna, pelas cachaças e pelas risadas – um palhaço!; aos meus padrinhos Silvia e Niquinho, por todas viagens, pelo exemplo de vida e pela presença sempre nos bons momentos da minha vida (não esqueça de rezar para o anjo da guarda!). A minha prima Giovana (Vanão), também minha irmã mais nova, pelas risadas incansáveis. A minha tia Andreyra, pela boa música e por todo carinho. Aos meus avós paternos e ao meu pai, pela ausência na vida, pela presença artística viva no meu DNA.

A Marcio Pizarro Noronha, por haver possibilitado o crescimento e o maior conhecimento que obtive neste período, o pessoal. Pela companhia de todos os dias, pelo estímulo e dedicação.

A minha professora e eterna amiga, Guiomar Josefina Biondo (Guiguim), por abrir os caminhos do conhecimento e pelo amor à Arte.

A minha orientadora do mestrado, Rosana Horio Monteiro.

Aos colegas de turma, a Alzira por todo carinho e auxílio em momentos importantes e aos professores do Mestrado em Cultura Visual, a Maria Elizia Borges e especialmente Leda Guimarães.

Agradeço a Capes pela bolsa de pesquisa.

Ao artista José Fuoja, por haver disponibilizado as fotografias da sua obra, sem as quais não seria possível a sua leitura nesta dissertação.

A todos os colegas e amigos que conheci em Goiânia, especialmente Luciana Ribeiro (rainha das Caracus) e Andrea Pita, as quais pude ter o privilégio de trabalhar e vivenciar momentos ótimos no cerrado. A Danielly Amatte, companheira no sofrimento e nas ironias, pela ajuda com a capa da dissertação.

Aos meus amigos eternos de Bauru – Valeeeeeeu Bau – ru!: Juliano (Hi Peru!), Karina (Escultura), Betiza (cumadi - com quem aprendi a beber cerveja), Fabiano (cumpadi Pop), Assisinho, Luciana (Gazela), Michel. Aos amigos de Catanduva: Thales (primo do coração), Jocelito, Giane, Marcio Costa, Tales Frei (nears!), Ana Claudia e Fabiano (Bi). Aos cucas: Gabriel, Alba, Taty e Lorena. E a todos que esqueci, mas que estiveram presentes, direta ou indiretamente, nas minhas viagens até aqui.

***Paisagem / paisagens:***

*Sentido dos sentidos,  
Paisagens surgem de uma única paisagem.  
Sonhos ecoam num só espaço;  
acordam realidades: complexas, ambivalentes, ambíguas.  
Realidades que desvelam não só as inúmeras faces da paisagem,  
mas a busca do “olho” por um significado, por uma leitura,  
por um lugar onde a atenção despendida traduza  
ordem, sentido, valor, identidade.  
Paisagens são perspectivas!  
São espelhos que refletem nossos sentimentos e pensamentos  
anseios e medos.  
Nossa individualidade na individualidade do entorno.  
Armazenadas na memória e na alma...  
antes de serem efêmeras, paisagens são duradouras...  
antes de comporem apenas quadros e cartões postais,  
são “substâncias” que integram e animam nossas vidas.*

Luiz Otávio Cabral (2000, p. 44-45).

## RESUMO

A pesquisa *CAMINHOS CRUZADOS. ARTISTAS ENTRE VIAGENS, OLHARES E TEMPOS: ARTE E CIÊNCIA NA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF - SÉCULOS XIX E XX* é resultado do estudo de um projeto curatorial em arte contemporânea (“O Brasil de hoje no espelho do século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff”, 1995, Dieter Strauss e Alfons Hug). Com base numa revisão bibliográfica centrada na história da arte, na história e na sociologia das viagens, apresentamos nesse trabalho algumas leituras das visualidades produzidas no século XIX por Rugendas, Adrien Taunay e Hércules Florence, e no século XX pelos brasileiros Carlos Vergara, José Fajocka, pelo alemão Olaf Nicolai e pelo russo Anatoli Juravlev, procurando traçar as interfaces entre arte e ciência. Rugendas, Taunay e Florence participaram da Expedição Langsdorff que percorreu, de 1822 a 1829, o interior do Brasil. Em 1995, o grupo de artistas contemporâneos integrou um projeto cujo objetivo era refazer o trajeto de Langsdorff. Além de investigar as relações entre arte e ciência no século XIX e no século XX, a partir da análise da produção iconográfica desses artistas, estudamos, entre outras questões, os conceitos de representação da natureza presentes nesses dois contextos temporais distintos e o processo de construção dos olhares - o distante e o próximo, o olhar naturalista e o olhar da paisagem. Temos, portanto, a expedição Langsdorff em dois tempos. Em Langsdorff, naturalista, encontramos a busca de uma unificação dos olhares que resulta na tentativa de uma padronização da representação iconográfica, a qual deveria ser de caráter científico documental. Já nos contemporâneos, o que vemos é uma multiplicação dos olhares e das representações, as quais objetivam uma problematização do mundo.

Palavras-chave: História da Arte, artistas-viajantes, Arte e Ciência, expedição Langsdorff

## ABSTRACT

The research *CAMINHOS CRUZADOS. ARTISTAS ENTRE VIAGENS, OLHARES E TEMPOS: ARTE E CIÊNCIA NA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF - SÉCULOS XIX E XX* results from the study of a curatorial project in contemporary art (“O Brasil de hoje no espelho do século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff”, 1995, Dieter Strauss e Alfons Hug). This work, with a bibliographical study in Art History, History and Sociology of the Travel presents visualities readers of artworks produced by the artists of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The explorers / traveling artists like Rugendas, Taunay and Florence, in a context of The Langsdorff Expedition (1822-1829), and the contemporary artists Carlos Vergara, José Fujocka, Olaf Nicolai and Anatoli Juravlev, all they, development the relationship between Art and Science.

The Langsdorff Expedition (1822-1829) between two ways of look, the landscape and the naturalistic view, including the representational notion of the Nature, produces a pattern of iconographic representation (scientific and documental). For this study, the travelers’ story in a scientific mission (Rugendas, Taunay, Florence) and their relationships with the historical and natural environmental includes and meets biographical elements and iconographic analysis – and stylistic, technical and formal analysis.

The representational and conceptual changes between 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries are the background for the analyses artists’ works. This works are described and analyzed, in the project context, including the expedition and the artistic trajectory and production. In our time, Brazilians (José Fujocka and Carlos Vergara) and foreigners artists (Michael Fahres, Olaf Nicolai, Anatoli Juravlev) restores for the present The Langsdorff Expedition with multiples points of view, representations and languages with a intention to propose questions and problems to our own world.

Key-words: Art History, travelers’ artists, Art and Science, Langsdorff Expedition.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – João Maurício Rugendas, <i>Cachoeira de Ouro Preto</i> , 1824 .....	24
Fig. 02 – Theodore de Bry, <i>Gravura</i> .....	29
Fig. 03 – Jean de Léry, <i>Índios tupinambás</i> .....	30
Fig. 04 – Theodore de Bry (séc. XVII) - <i>Canibais</i> .....	31
Fig. 05 – Albert Eckhout, <i>Mulher Tupi</i> , 1643 .....	33
Fig. 06 – Albert Eckhout, <i>Abacaxi, melancia, etc</i> .....	34
Fig. 07 – Albert Eckhout, <i>Inflorescência de palmeira, pimentas, etc</i> .....	34
Fig. 08 – Frans Post, <i>Paisagem com jibóia</i> .....	38
Fig. 09 – Jean-Baptiste Debret, <i>Oficial da corte</i> , 1822 .....	40
Fig. 10 – Jean-Baptiste Debret, <i>Calçadores</i> , 1824 .....	40
Fig. 11 – Thomas Ender, <i>Palácio do Governo em São Paulo</i> .....	41
Fig. 12 – João Maurício Rugendas, <i>Árvore gigantesca na selva tropical brasileira</i> .....	50
Fig. 13 – Mapa dos trajetos da Expedição Langsdorff .....	54
Fig. 14 – João Maurício Rugendas, <i>Mandioca</i> , 18-- .....	61
Fig. 15 – João Maurício Rugendas, <i>Acampamento de índios</i> , 1824 .....	62
Fig. 16 – João Maurício Rugendas, <i>Baía da Guanabara</i> , 18-- .....	63
Fig. 17 – João Maurício Rugendas, <i>Gambá</i> , 1822 .....	63
Fig. 18 – João Maurício Rugendas, <i>Caça à onça</i> , 182- .....	64
Fig. 19 – David, <i>O juramento dos Horácios</i> , 1784 .....	65
Fig. 20 – David, <i>O rapto das Sabinas</i> , 1796-1799 .....	66
Fig. 21 – João Maurício Rugendas, <i>Dança dos Puri</i> , 1824 .....	67
Fig. 22 – Lorrain, <i>O julgamento de Paris</i> , 1645/1646 .....	70
Fig. 23 – Ruisdael, <i>Cena de floresta</i> , 1660/1665 .....	70
Fig. 24 – Poussin, <i>O funeral de Fócion</i> , 1648 .....	70
Fig. 25 – João Maurício Rugendas, <i>Praia Rodrigues próxima ao Rio de Janeiro</i> , 182- .....	71
Fig. 27 – Nicolas Antoine Taunay, <i>Praia de Botafogo</i> , 1816 .....	74
Fig. 28 – Nicolas Antoine Taunay, <i>O morro de Santo Antonio no Rio de Janeiro</i> , 1816 .....	74
Fig. 29 – Aimé Adriano Taunay, <i>Rio Quilombo na Chapada</i> (detalhe), 1827..	75
Fig. 30 – Aimé Adriano Taunay, <i>Homem e mulher Bororo</i> , 1827 .....	77

Fig. 31 – Aimé Adriano Taunay, <i>Grupo de índios Bororo da aldeia de Pau Seco, entre os rios Paraguai e Jauru, atentos ao relato de um deles sobre a caçada da onça</i> , 1827 .....	78
Fig. 32 – Aimé Adriano Taunay, <i>Camaleão</i> , 1827 .....	79
Fig. 33 – Aimé Adriano Taunay, <i>Igreja e mosteiro de São Bento em Santos (detalhe)</i> , 1825 .....	80
Fig. 34 – Géricault - <i>A balsa do Medusa</i> , 1818-1819 .....	81
Fig. 35 – Géricault, <i>Estudo de um homem negro</i> , s/data .....	82
Fig. 36 – Aimé Adriano Taunay, <i>Patrício José Bispo</i> , 1827 .....	84
Fig. 37 – Hércules Florence, <i>Bororo e mulher</i> .....	85
Fig. 38 – Hércules Florence <i>Aquarela de céu</i> .....	85
Fig. 39 – Hércules Florence, <i>Paisagem marinha</i> , 183- .....	85
Fig. 40 – Vernet, <i>A seaport at sunset – 1749</i> .....	85
Fig. 41 – Hércules Florence, <i>Maloca dos Apiakás sobre o Rio Arinos</i> , 1828..	89
Fig. 42 – Hércules Florence, <i>Índia Apiaká</i> .....	90
Fig. 43 – Hércules Florence, <i>Índio Mundukurúi</i> , 1828 .....	90
Fig. 44 – João Maurício Rugendas, <i>Luta de brancos contra índios (detalhe)</i> .....	92
Fig. 45 – Hércules Florence, <i>Índios Guató</i> .....	93
Fig. 46 – Aimé Adriano Taunay, <i>Botânica</i> .....	94
Fig. 47 – Hércules Florence, <i>Botânica</i> .....	94
Fig. 48 – João Maurício Rugendas, <i>Botânica</i> .....	94
Fig. 49 – Aimé Adriano Taunay, <i>Cachoeira do Inferno</i> .....	94
Fig. 50 – João Maurício Rugendas, <i>Cachoeira em Ouro Preto</i> .....	94
Fig. 51 – Vernet, <i>Interieur port de Marseille – séc XVII</i> .....	111
Fig. 52 – Vernet, <i>A seaport at sunset – 1749</i> .....	111
Fig. 53 – Monet, <i>O Parlamento em Londres – céu tormentoso</i> .....	112
Fig. 54 – Richard Long, <i>Land-art</i> .....	114
Fig. 55 – Hércules Florence – <i>Fragmento de “Zoophonia”, 1825-1829</i> .....	117
Fig. 56 – Carlos Vergara, <i>Aruanã</i> , 1995 .....	118
Fig. 57 – Carlos Vergara, <i>Diamantina 1</i> , 1995 .....	118
Fig. 58 – Carlos Vergara, <i>Diamantina 2</i> , 1995 .....	118
Fig. 59 – Carlos Vergara, <i>Ouro Preto 1</i> , 1995 .....	119
Fig. 60 – Carlos Vergara, <i>Ouro Preto 2</i> , 1995 .....	119
Fig. 61 – Carlos Vergara com cacique Carajá, produzindo a obra <i>Aruanã</i> ....	120
Fig. 62 – Santo sudário colorido .....	122
Fig. 63 – Santo Sudário preto e branco .....	122

Fig. 64 – Carlos Vergara, <i>S/ Título – Série Minas</i> , 1991 .....	124
Fig. 65 – Carlos Vergara, <i>Pirenópolis</i> , 1994 .....	124
Fig. 66 – Carlos Vergara, <i>Muro</i> , 1994 .....	124
Fig. 67 – Carlos Vergara, <i>Telhado</i> , 1995 .....	124
Fig. 68 – Olaf Nicolai, <i>Itamaraty</i> , 1995.....	130
Fig. 69 – Olaf Nicolai, <i>Itamaraty</i> (detalhe flor-modelo) .....	131
Fig. 70 – Olaf Nicolai, <i>Itamaraty</i> (detalhe tapetes segundo desenho dos índios Carajá) .....	131
Fig. 71 – Gabinete de curiosidades, anônimo - Fim do séc. XVII - óleo s/ tela, Florence, Opificio delle Pietre Dure .....	134
Fig. 72 – <i>Bargueno écritoire noyer et incrustations</i> - Século XVI, Aragon, Espanha .....	134
Fig. 73 – Olaf Nicolai, <i>Itamaraty</i> (detalhe vidros com ornamentos florais) .....	136
Fig. 74 – Herbário .....	137
Fig. 75 – Esquema floral usado nos livros de botânica .....	138
Fig. 76 – Olaf Nicolai, <i>Bluete</i> – Técnica mista, 2000 .....	139
Fig. 77 – Olaf Nicolai, <i>Interieur/Landschaft, Ein Kabinett</i> - (1996-1997) .....	140
Fig. 78 – Olaf Nicolai, <i>Exposição</i> - 1997 .....	140
Fig. 79 - Leila Florence entrega o livro com desenhos da tribo Bororo .....	141
Fig. 80 - Olaf Nicolai, <i>Souvenir Heimat. Schneekugeln</i> .....	142
Fig. 81 – José Fujocka, <i>Lugar de Ilusões</i> , 1995.....	145
Fig. 82 – José Fujocka, <i>Desenho da instalação Lugar de Ilusões</i> .....	146
Fig. 83 – José Fujocka, <i>Objetos localizados na segunda parede</i> .....	147
Fig. 84 – José Fujocka, <i>Detalhe das fotografias e objetos</i> .....	147
Fig. 85 – José Fujocka, <i>Detalhe parede 1</i> .....	147
Fig. 86 – José Fujocka, <i>Detalhe parede 3</i> .....	147
Fig. 87 – Walter Carvalho, <i>Matadouro Público</i> .....	149
Fig. 88 – Linchamento – fotojornalismo .....	149
Fig. 89 – José Fujocka, <i>Apropriação de fotografia</i> .....	149
Fig. 90 – Verso da fotografia original de linchamento dos garimpos .....	150
Fig. 91 – Cildo Meireles, <i>Instalação com 2000 ossos, 700 hóstias, 600.000 moedas e filó</i> – 1987 .....	154
Fig. 92 – José Fujocka, <i>Cidade Secreta (detalhe 1)</i> .....	155
Fig. 93 – José Fujocka, <i>Cidade Secreta (detalhe 2)</i> .....	156
Fig. 94 – José Fujocka, <i>Paisagem urbana (detalhe 1)</i> .....	156
Fig. 95 – José Fujocka, <i>Paisagem urbana (detalhe 2)</i> .....	156

Fig. 96 – Fujocka, <i>Religiosa em sua casa na cidade de Poconé</i> .....	157
Fig. 97 – Rugendas, <i>Negros em repouso</i> , 1822 .....	159
Fig. 98 – Rugendas, <i>Negros em repouso (detalhe)</i> , 1822 .....	163
Fig. 99 – Anatoli Juravlev, <i>Serra de Hambé ao leste de Diamantina no Início do Século XIX</i> , 1995 .....	163
Fig. 100 – Anatoli Juravlev, “ <i>Mandioca</i> ” no início do século XIX, 1995. ....	163
Fig. 101 - Anatoli Juravlev, <i>Serra do Hambé ao Leste de Diamantina no início do século XIX</i> , 1995. ....	163
Fig. 102 – Anatoli Juravlev, <i>Rio de Janeiro (visto do Sul) no início do século XIX</i> , 1995.....	163
Fig. 103 – Anatoli Juravlev, <i>Uma Floresta Virgem em Mangaratiba na Província do Rio de Janeiro no Início do Século XIX</i> , 1995 .....	163
Fig. 104 – Rugendas, <i>Floresta virgem na de Mangaratiba na província do Rio de Janeiro</i> , 182- .....	164
Fig. 105 – George Lerinzinger, <i>Fotografia do séc. XIX</i> .....	166
Fig. 106 – Marc Ferrez, <i>Fotografia do séc. XIX</i> .....	166
Fig. 107 – Kenji Ota, <i>S/título</i> .....	167
Fig. 108 – Kenji Ota, <i>S/título</i> .....	167
Fig. 109 – Anatoli Juravlev, <i>Untlited</i> , 1997 .....	168
Fig. 110 – Anatoli Juravlev, <i>Berlin</i> , 1998 .....	168
Fig. 111 – Anatoli Juravlev, <i>Untitled</i> , 1994 .....	172
Fig. 112 – Anatoli Juravlev, <i>Impossible pictures</i> , 1997 .....	172
Fig. 113 - Caravaggio, <i>Judite e Holoferne</i> , 1599 .....	172
Fig. 114 – Anatoli Juravlev, <i>Beheaded2</i> – 1997 .....	172

## LISTA DE TABELAS

T1. Quadro estudos-composição <i>Ponte de cipó</i> . Rugendas .....	69
---	----

## SUMÁRIO

RESUMO .....	06
ABSTRACT .....	07
LISTA DE FIGURAS .....	08
LISTA DE TABELAS .....	11
INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO I – ARTISTAS-VIAJANTES (XVII-XIX) E A CONSTRUÇÃO DO OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE O BRASIL .....	18
I.1. Recuperando passados: os viajantes, os artistas-viajantes e o Brasil.....	28
I.2. O olhar distante e o próximo - A pintura de paisagem e a natureza-morta...	36
I.3. A pintura de paisagem no século XIX.....	44
CAPÍTULO II – ENTRE OLHARES – O ROMÂNTICO, O NATURALISTA .....	52
II.1. A Expedição Científica de G. I. Langsdorff .....	52
II.2. Os artistas da Expedição .....	56
II.3. A produção e os Artistas-Viajantes de Langsdorff .....	59
II.3.1. Rugendas.....	59
II.3.2. Aimé Adrien Taunay .....	73
II.3.3. Hércules Florence.....	83
II.4. Após a diferença, a busca da unidade do olhar .....	92
CAPÍTULO III – O OLHAR CONTEMPORÂNEO RE-VISITA O BRASIL DE LANGSDORFF .....	97
III.1. Expedição artística do fim do século XX – algumas considerações .....	97
III.2. As mudanças na percepção/representação: a fotografia, a paisagem .....	106
III.3. Michael Fahres .....	117
III.4. Carlos Vergara .....	118
III.5. Olaf Nicolai .....	130
III.6. José Fujocka .....	145
III.7. Anatoli Juravlev .....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	183

## INTRODUÇÃO

### RELEMBRAR VIAGENS E O INÍCIO DE UM OUTRO TRAJETO

Encontramos registros gráficos, pictóricos e literários produzidos no Brasil desde o período colonial. Missionários de Portugal, naturalistas, cientistas e artistas da Holanda, França, Áustria, Alemanha, entre outras nações organizaram-se em expedições e vieram ao Brasil com os mais diversos motivos: desbravar terras ainda não habitadas, explorar as riquezas naturais dos trópicos, coletar informações sobre os habitantes, a fauna e a flora brasileira, dentre outros mais. Estes viajantes mostraram curiosidade e espanto diante do mundo novo que descobriram.

Através destas visualidades podemos ver o Brasil descrito de uma forma minuciosa em diversos aspectos. Representações da natureza, dos costumes dos seus habitantes e registros de espécimes vegetais e animais realizados por esses artistas e cientistas fizeram chegar até nós uma demonstração de como foi a vida brasileira desde a sua descoberta até o final do Império.

Em 1555, estabelece-se na baía de Guanabara uma colônia francesa chefiada por Nicolas Durand de Villegagnon, com os geógrafos André de Thevet e Jean de Léry, que produziram obras geográficas extraordinárias. No século XVII (1630), os holandeses chegam à Capitania de Pernambuco. Comandados por Maurício de Nassau (governador, capitão e almirante-general), os artistas Albert Eckhout e George Marcgraff, além de geógrafos, médicos, engenheiros, geômetras e botânicos, estabelecem-se na região.

Entre 1783 e 1792, o naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira e os ilustradores Joaquim José Codina e Joaquim José Freire realizam a Viagem Filosófica ao Amazonas<sup>1</sup>.

No início do século XIX o Brasil abre seus portos às nações amigas, o que possibilitou a entrada de um grande número de estudiosos no país. Neste

---

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre a Viagem Filosófica ao Amazonas ver: *Viagem ao Brasil de Alexandre Rodrigues Ferreira – A Expedição pelas Capitanias de Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Documento de Museu Bocage de Lisboa, Kapa Editorial, s/ data e o catálogo *Viagem Filosófica: uma redescoberta da Amazônia (1792-1992)*, Rio de Janeiro: Index, (1992).

período ocorre então a Missão Austríaca, da qual participaram o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius e os zoólogos Johann Baptiste von Spix<sup>2</sup> e Johann Natterer, acompanhados por desenhistas, entre eles Thomas Ender<sup>3</sup>, e assistentes.

Em 1816, a convite da Corte portuguesa, chega ao Rio de Janeiro a Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, e composta por um grupo de artistas, entre os quais os pintores Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, os escultores Auguste Marie Taunay, Marc e Zéphirin Ferrez e o arquiteto Grandjean de Montigny<sup>4</sup>.

O francês Auguste de Saint-Hilaire percorreu o país no período de 1816 a 1822. Visitou as regiões de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Santa Catarina, Paraná e São Paulo. Sua última viagem foi à província do Rio Grande do Sul, a qual se constituiu na primeira expedição botânica a esta região do país.

É dentro deste contexto que nos anos de 1822 a 1829, chefiados pelo Barão George Heinrich von Langsdorff<sup>5</sup>, os artistas João Maurício Rugendas, Aimé Adriano Taunay e Hércules Florence<sup>6</sup>, juntos com outros cientistas, percorreram as regiões de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rio de Janeiro e São Paulo. Seus objetivos eram desbravar as terras brasileiras, catalogar as espécies naturais, grupos étnicos e costumes. Esse projeto científico resultou em uma grande quantidade de diários, coleções de objetos e espécies naturais, desenhos e aquarelas.

---

<sup>2</sup> Para maiores aprofundamentos sobre os trabalhos de Spix e Martius ver GUIMARÃES, 1994; SPIX, J. B. von; MARTIUS, K. F. P. von, 1938. Ainda sobre a Missão Austríaca, a partir das amostras de plantas e das impressões colhidas por Von Martius, foi elaborada a *Flora brasiliensis*, uma obra em 15 volumes, a qual se tornou referência sobre as plantas do Brasil e agora pode ser consultada também pela internet, por meio da *Flora brasiliensis on-line*: <http://florabrasiliensis.cria.org.br/>.

<sup>3</sup> Os trabalhos de Thomas Ender são analisados em WAGNER, Robert (org). *Thomas Ender no Brasil (1817-1818): aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena*. Graz: Akademische Druck-u, 1997.

<sup>4</sup> Para maiores aprofundamentos sobre a Missão Artística Francesa, ver BANDEIRA, 2006 e CAMPOFIORITO, 1983.

<sup>5</sup> George Henrich Von Langsdorff é seu nome alemão. Depois que ele se naturalizou russo passa a ser conhecido por Gregory Ivanovith Langsdorff. Nesse trabalho referimo-nos a ele somente como Langsdorff.

<sup>6</sup> Estes são os nomes abrigados, os quais serão apresentados nesta dissertação.

Em 1995, parte do trajeto percorrido por Langsdorff e sua equipe foi refeito por cientistas e artistas alemães, russos e brasileiros. Esse projeto curatorial denominado expedição de artistas, com o apoio do Instituto Goethe e patrocínio da Siemens, teve como diretor Dieter Strauss (na época, diretor do Instituto Goethe de São Paulo) e a participação dos artistas brasileiros José Fajocka e Carlos Vergara, dos alemães Michael Fahres e Olaf Nicolai bem como do russo Anatoli Juravlev. Junto com eles embarcaram jornalistas, a equipe cinematográfica, especialistas que estudam artistas da expedição Langsdorff, cientistas, entre outros. Teve como meta seguir as trilhas de Langsdorff para conhecer melhor o Brasil do final do século XX. Os resultados desta viagem foram obras de arte elaboradas com técnicas e interesses variados mostrando o olhar subjetivo de cada artista.

Esta pesquisa é a continuação de uma trajetória desenvolvida durante o curso de graduação em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas – FAAC / UNESP (2001-2004). Neste período desenvolvi uma pesquisa de iniciação científica<sup>7</sup> que teve como objeto de estudo a ilustração botânica, a qual foi tratada através de um resgate histórico nas produções desenvolvidas no Brasil de artistas-viajantes estrangeiros e brasileiros desde o século XVI ao século XX, já com a figura do ilustrador científico. A ilustração botânica foi abordada como um trabalho que estabelece as relações entre arte e ciência – uma produção estética utilizada para fins científicos – e privilegiou-se a discussão do seu caráter técnico, suas transformações de estilos (romântico, naturalista e científico) e perante a evolução tecnológica (microscopia, fotografia e computação gráfica).

Portanto, procurando entender mais o trabalho do artista-viajante, a sua ligação com a ciência e a construção de um possível sistema específico de representação, volto-me para o estudo das expedições científicas e detenho-me, em particular, na Expedição Langsdorff. O motivo se deve ao fato de o trajeto dessa expedição ter sido refeito pelo grupo de artistas nos anos 90, como dissemos anteriormente.

---

<sup>7</sup> Título: *Cruzando imagens: botânica pictórica e pictográfica*. FAPESP, 2004, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista – Bauru – SP. Orientação da professora Dra. Guiomar Josefina Biondo.

O objeto de estudo desta dissertação é a produção iconográfica dos artistas que participaram da expedição Langsdorff, no século XIX, e dos contemporâneos<sup>8</sup> que integraram a expedição de 1995<sup>9</sup>.

Ao tomarmos as duas produções (séc. XIX e XX) surgem algumas questões: como podemos definir a produção dos artistas-viajantes? Haveria uma definição? Quais características são identificáveis nas obras visuais (desenhos, pinturas, gravuras) que constituiriam o que chamamos de arte dos viajantes?

No decorrer desse trabalho percorremos a questão da representação para verificar qual é o conceito que está presente no trabalho dos artistas-viajantes. Há algum padrão de representação? Se sim, que padrão é esse e como ele se define? Questões que levaram à investigação de qual foi a orientação dessas representações, o que se representava e como.

Outra questão se refere ao trabalho específico do artista-viajante em ambos contextos – século XIX e o século XX, para pontuar de que forma arte e ciência se relacionavam nas produções desses artistas e investigar como se constroem os olhares: o distante e o próximo, o olhar naturalista (científico) e o olhar da paisagem em ambas produções, o que permitiu encontrar como estas revelam o olhar estrangeiro no século XIX e no século XX.

A dissertação consiste de três capítulos, além desta introdução, das considerações finais e da bibliografia consultada. Com base numa revisão bibliográfica, centrada na história da arte, na história e na sociologia das viagens, discutimos no Capítulo 1 – “Artistas-viajantes (XVII-XIX) e a construção do olhar estrangeiro sobre o Brasil” – o ofício do artista-viajante, as características técnicas e conceituais de suas obras, traçando as interfaces entre a arte e a ciência, a partir da análise das visualidades produzidas pelos artistas que integraram as principais expedições científicas que percorreram o Brasil do século XVII ao XIX.

---

<sup>8</sup> O trabalho de Michael Fahres não será analisado nesta pesquisa devido ao fato de ser uma instalação sonora a qual não tivemos acesso.

<sup>9</sup> Outra questão que deve ser observada com relação à leitura das obras é o acesso às reproduções das mesmas. Fica claro que ter um catálogo como referência pode comprometer a leitura das obras. Não tivemos uma fruição e o contato direto com estas obras, o que poderia mudar muito a relação e o diálogo pessoal com as mesmas. Em alguns casos, como na instalação do artista José Fajocka Neto, houve necessidade de um contato direto com o artista para solicitar outras reproduções, pois as imagens disponíveis no livro eram de baixa qualidade assim como as informações referentes à obra.

A análise dessas visualidades nos permitiu identificar que os gêneros de pintura natureza-morta e paisagem tornaram-se fortemente presentes a partir da vinda dos holandeses (Eckhout e Post) e se reconfiguraram no olhar científico proposto por Alexander Von Humboldt, o qual orientava o sistema de representação dominante seguido pelos artistas-viajantes do século XIX.

A Expedição Langsdorff do século XIX é o objeto do segundo capítulo – “Entre olhares – o romântico, o naturalista”. Nesse capítulo, apresentamos detalhadamente os artistas-viajantes que trabalharam junto a esta missão científica (Rugendas, Taunay e Florence), relacionando elementos biográficos, acontecimentos históricos e alguns elementos da abordagem formal da produção destes artistas. Para melhor compreender as obras desses artistas, localizamos essa produção no contexto da História da Arte, procurando identificar suas heranças em termos de estilos, bem como as características específicas de cada artista, pontuando as diferenças e semelhanças entre as obras.

O terceiro e último capítulo – “O olhar contemporâneo re-visita o Brasil de Langsdorff” – apresenta a expedição artística realizada em 1995, localizando-a, inicialmente, no contexto de outras propostas curatoriais semelhantes. Em seguida, discorreremos sobre as mudanças com relação aos sistemas de representação e aos conceitos artísticos que marcam a transição entre o século XIX e o século XX, sobretudo a partir da invenção da fotografia. Finalizando o capítulo nos detemos nos trabalhos dos quatro artistas que integraram a expedição do século XX: os brasileiros José Fojocka e Carlos Vergara, o alemão Olaf Nicolai e o russo Anatoli Juravlev.

As obras produzidas por esses artistas são descritas e analisadas, no contexto da própria expedição e da produção artística de cada um deles, observando-se, sobretudo, as questões propostas por esse trabalho e pontuadas anteriormente, ou seja, de que forma arte e ciência se relacionam nas produções desses artistas.

Ao final apresento novas aberturas que esta pesquisa desperta em mim, criando a expectativa por outras viagens.

– CAPÍTULO I –  
**ARTISTAS-VIAJANTES (XVII-XIX) E A CONSTRUÇÃO DO OLHAR  
ESTRANGEIRO SOBRE O BRASIL**

Como vimos na introdução deste trabalho, com a abertura dos portos no início do século XIX, várias expedições científicas começaram a vir ao Brasil como a Missão Austríaca e a Missão Artística Francesa, entre outras expedições e viajantes.

A que vieram esses artistas viajantes e naturalistas estrangeiros ao Brasil? O que viram? O que sentiram? O que ficou registrado através de sua arte? Como desvendar o olhar dos artistas estrangeiros dirigidos para a *Terra Brasilis*?

Que tipo de representação estava presente no trabalho desses artistas viajantes: havia algum padrão de representação? Se sim, que padrão era esse? O que orientava essas representações? O que era representado e como?

Essas são algumas questões que guiam este capítulo que pretende apresentar, de uma forma sintética, a produção de alguns artistas e cientistas viajantes estrangeiros que vieram ao Brasil do século XVII ao XIX.

Se nos debruçarmos sobre os acervos de grandes colecionadores e de museus brasileiros e do mundo para identificarmos os registros visuais que foram produzidos por artistas e cientistas viajantes nos depararíamos com uma impressionante quantidade de obras que nos trazem informações e testemunhos de épocas, com a produção de imaginários multifacetados na ordenação de uma certa identidade do Brasil.

Centenas de viajantes que passaram pelas entranhas das terras brasileiras, que percorreram enormes distâncias procurando descobrir o novo, as novas espécies, novas topografias, exploraram e vivenciaram grandes experiências com o intuito de desenvolver o conhecimento científico a respeito destas terras. Os resultados destas viagens - visões do Novo Mundo - foram materializados em crônicas, diários de viagens, pinturas, gravuras, desenhos, mapas, dentre outros recursos.

Com a reprodução da natureza, dos costumes dos seus habitantes e o registro de espécimes vegetais e animais, esses artistas e cientistas fizeram chegar até nós uma demonstração de como foi a vida brasileira desde a sua descoberta até o final do Império.

No entanto, Belluzzo observa que

esse legado iconográfico, assim como a literatura de viagem dos cronistas europeus, só pode dar a ver um país configurado por intenções alheias. Não basta reconhecer que eles escreveram páginas fundamentais de uma história que nos diz respeito. O olhar dos viajantes espelha ademais as condições de nos vermos pelos olhos deles (BELLUZZO, 1994, p. 8).

Desta forma, temos a difícil questão muito debatida pela História, na qual se discute a forma como a História do Brasil foi contada e escrita, pois durante muito tempo a nossa história foi comandada pelos colonizadores que aqui chegaram e, junto com eles, “as obras configuradas pelos viajantes engendram uma história de pontos de vista, de distâncias entre modos de observação, de triangulações do olhar” (BELLUZZO, 1994, p. 8).

Mario Carelli, no seu texto *Os pintores viajantes transmissores de diferenças* nos diz que as imagens produzidas pelos viajantes, “em sua dimensão iconográfica, dizem muito ao mesmo tempo sobre o Brasil e sobre o olhar europeu. Elas nos permitem completar o estudo da ‘confrontação de olhares’” (CARELLI, 1994, p. 71).

Assim como este autor, Belluzzo também ressalta este mesmo aspecto da produção ao nos dizer que “mais do que entrever o Brasil deixam ver o europeu. Mais do que enxergar a vida e a paisagem americana, levam a focalizar a espessa camada da representação. Evidenciam mais versões do que fatos” (BELLUZZO, 1994, p. 8).

Mas, afinal, como podemos definir a produção dos artistas-viajantes? Haveria uma definição? Quais características são identificáveis nas obras, aqui especificamente, visuais (desenhos, pinturas, gravuras) que constituiriam no que chamamos de arte dos viajantes? De uma coisa sabemos, essa atração pelos trópicos não interessou somente aos naturalistas (para aprimorarem seus trabalhos científicos), mas também aos “artistas, em busca do exotismo e do insólito” (CARELLI, 1994, p. 72).

Como afirma Pinheiro (2000), em seus “diálogos interconexos”, as contaminações do campo científico pelo artístico, e vice-versa, não são apenas características das produções recentes em arte e ciência. Elas já estão explicitadas nas estratégias de produção das imagens desde o período das Grandes Navegações – do século XVI ao XIX, com a exploração das fronteiras planetárias. O artista, contratado para trabalhar nas expedições científicas, podia usar a observação científica como *leitmotiv* para a exploração formal bem como a ciência se fez valer da arte para a obtenção de diferentes meios de registro da realidade.

De acordo com Pinheiro,

voltando os olhos para o passado, vejo que essa aproximação não é tão nova assim, nem de uma parte, nem de outra. O que seriam os antigos registros pictóricos dos viajantes europeus nas terras distantes: Pintura? Etnografia? Ciências Naturais? A arte usava como motivo a observação científica, e a ciência usava a arte como registro, como instrumento. Temos, portanto, a arte falando de antropologia, a antropologia usando a arte como instrumento, e ainda a antropologia falando de arte enquanto objeto de estudo (2000, p. 129).

A arte produzida por estes artistas tinha como matéria a exploração do material etnográfico e, portanto, acabava falando de uma “certa antropologia” a partir de suas investigações formais. Por sua vez, as expedições científicas faziam dos artistas e de suas técnicas de registro da realidade um instrumento técnico para o desenvolvimento das pesquisas. E, posteriormente, as próprias reflexões do campo teórico irão tomar estas obras como documentos do passado, falando de arte do ponto de vista das relações culturais.<sup>10</sup>

Esta questão levantada por Pinheiro encontra-se apontada no estudo monográfico de Oliveira e Conduru (2004). Para estes autores, que estudaram uma série de pranchas com representações coloridas de barbeiros, estamos diante de um problema nos relacionamentos entre arte e ciência. Se, na atualidade, como aponta Pinheiro (2000), estas interconexões parecem resultar em produtos artísticos reconhecidos, no passado, o julgamento por parte da ciência poderia destinar ao limbo as obras com excessivo caráter artístico e pouco caráter científico. Se hoje temos uma interconexão, no século XIX havia mais uma

---

<sup>10</sup> Ver nas referências bibliográficas: OLIVEIRA E CONDURU, 2004.

negociação mediada por categorias científicas. Se hoje o artista se apropria da ciência para o estético, no passado a ciência fazia o uso técnico do saber artístico. Como apontamos no decorrer deste capítulo, estas atitudes apropriativas do artista, e mais liberadas em relação aos moldes científicos para a produção das imagens, podem resultar na exclusão das imagens, no seu ocultamento tanto para a ciência quanto para a arte (OLIVEIRA e CONDURU, 2004), bem como na separação entre artista e naturalista, aos moldes das relações tensas encontradas na expedição Langsdorff.

Nestes termos, o comentário de Belluzzo aponta um dos caminhos para estas questões:

As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da *identidade* européia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o *mesmo* e o *outro*. Diferentes e irreduzíveis pontos de vista criam uma alucinante memória de muitos brasis. O imaginário derivado da relação colonial européia é introjetado como imagem do Brasil, contribuindo para formar nossa dimensão inconsciente. A questão dos diferentes pontos de vista permanece atual, na medida em que persiste o discurso sobre o aqui e o lá, revestido do debate entre o centro e as margens, e na medida em que se atualiza em abordagens contemporâneas que reafirmam a condição intercultural, inerente ao material estudado (BELLUZZO, 1994, p. 8).

No decorrer dos séculos, os inúmeros viajantes que percorreram o Brasil registrando o que viam produziram uma grande quantidade de documentos escritos e visuais que carregam uma variedade de imaginários, de olhares e de relações que se estabeleceram no período de suas permanências nestas terras. Porém, Belluzzo ressalta que

embora as representações estudadas sejam constituídas de modo tão diversificado, assemelham-se na medida em que revelam aspectos de um país de cultura dependente, sob a forma de fragmentos, que, por sua vez, compõem outras histórias. Não somos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas fomos pensados. Ainda assim, a contribuição dos viajantes forja uma possível memória de passado e povoa nosso inconsciente (1994, p. 9).

Uma outra autora que contribui para nossa reflexão acerca das viagens e dos relatos dos viajantes é Flora Süssekind. Esta afirma que a viagem “é ocasião para o aprendizado” que se dá através da experiência e do “contato direto com as coisas do mundo” (1990, p. 110). Em *O Brasil não é longe daqui – o narrador, a viagem* a autora acrescenta que nestes relatos pertencentes às expedições científicas “o narrador já parece iniciar o trajeto formado, com sólidos conhecimentos de ciências naturais que apenas testa e amplia diante de novos espécimes e terras desconhecidas” (idem). Portanto, aqui o aprendizado não é de si mesmo, “mas da própria capacidade de resistência e trabalho mesmo em condições por vezes bastante adversas” (idem). A viagem possibilita o conhecimento do novo, de outras culturas, de outros locais, de novas relações<sup>11</sup>.

Sobre a questão da viagem e das obras dos viajantes Belluzzo acrescenta que:

Pode-se afirmar a existência de uma estética condizente com pontos de vista de viajantes. A viagem sempre foi um meio eficiente, melhor dizendo, um método pelo qual o sujeito deixa o âmbito cotidiano e a esfera do *mesmo* para experimentar o *outro* ponto de vista, *outra visão*, quer desvendando a diversidade do mundo, quer colocando em confronto o universo *interior* e *exterior* (1994, p. 34).

Para Belluzzo, “o viajante preza a experiência de partir, de dividir, de alternar, que experimenta sucessivamente em detrimento da vivência do contínuo e do permanente” (1994, p. 34). A autora afirma que

a viagem “romântica” não leva só à prática da visão do outro, tira proveito da emoção das rupturas, do se perder e do se encontrar. Treina um conhecimento por pontos de vista alternados, desenvolve a capacidade de entrar e sair do assunto, de ver a partir de fora e a partir de dentro. Enfim, condiz com a visão de múltiplos pontos de vista, individuais e culturais (idem).

Contudo, os viajantes naturalistas não podem ser simples espectadores, tal como nos explica Miriam Moreira Leite em *A documentação da literatura de viagem*. Este viajante “devia ser um ator de passagem, observador

---

<sup>11</sup> A estética da viagem é alvo de dois importantes textos encontrados na coletânea *O Olhar* (Novaes, 1988). Neles, os autores ressaltam esta componente de uma estética contemplativa, o que poderia permitir o desdobramento destas relações com a estética do sublime kantiano.

atento da realidade, exercitando diante dela a arte de pensar, desprendendo-se de seu mundo imaginário, para dirigir a atenção ao verdadeiramente útil” (MOREIRA LEITE, 1984, p. 25)<sup>12</sup>.

Os resultados dessas viagens, as obras e relatos dos atentos viajantes contribuíram para a história cultural, para as artes e para as ciências. Durante as viagens temos “roteiro imperioso, paisagem útil, classificações, notas, desenhos feitos de imediato. Nada apenas de passar pelos lugares”. Para estes viajantes “era preciso aumentar sempre as coleções, tentar instruir eventuais colaboradores na preparação de vegetais e animais para os futuros estudos da História Natural”. E, além disso, também “apresentar sugestões para o país – desde agrícolas a educativas ou literárias –, defender os povos naturais” (SÜSSEKIND, 1990, p. 116).

Os artistas-viajantes não produziam somente desenhos, pinturas e esboços. Várias pranchas produzidas por eles são acompanhadas de anotações que, por vezes, de tão minuciosas, transformaram-se em verdadeiras anotações de diário, um registro escrito do que o artista acabara de pintar. Estes escritos são, em sua maioria, técnicos, classificatórios, são informações científicas que pretendem ressaltar os interesses de tal registro. Porém, em algumas poucas aquarelas e desenhos destes pintores podemos encontrar um “outro olhar que não o do naturalista funcionando como ponto de mira para as paisagens” (SÜSSEKIND, 1990, p. 116). Observemos a anotação de Rugendas durante a execução de um trabalho (fig. 01) em sua visita à cachoeira de Ouro Preto:

Azul-escuro e muito transparente, nas nuvens [...] tonalidade vermelho-cinza do poente. Montanhas no plano posterior-ultramarino, pico montanhoso alongado amarelo [...] rochas de montanha alta [...] (apud SÜSSEKIND, 1990, p. 120).

---

<sup>12</sup> Apud Süsseskind (1996, p. 116).



Fig. 01 - J. M. Rugendas, *Cachoeira de Ouro Preto*, aquarela, 1824<sup>13</sup>

Não encontramos anotações geológicas ou botânicas, classificações de espécies, mas sim informações ligadas “à cor e à luz ou do momento exato em que a desenhava ou a serem utilizadas caso viesse a pintá-la” (SÜSSEKIND, 1990, p. 120). Sússekind explica que seria como que o artista “por um momento, desarmado o olhar, tivesse de fato visto a paisagem”. Ela afirma ainda que seria como se ele a percebesse

não atemporalizada, como se nas generalizações e sistemas de classificação, mas presente, perceptível com aquela luz e aquelas cores exatas apenas naquele instante preciso. Daí, de um lado, o registro rápido a lápis, sem cor, sem muitas sombras, e de outro, a anotação cheia de reticências, do que de fato parece impressioná-lo. Aquela paisagem corriqueira, sem nada de especial a destacar, mas que, sob determinada luminosidade do poente, detém seu olhar e o obriga a registrá-la, assim mesmo, por escrito, como rápida epifania em meio ao cotidiano do viajante (SÜSSEKIND, 1990, p. 120).

E, em algumas situações, as poucas informações escritas que acompanham as imagens as legitimam, como podemos observar em Hércules Florence, artista da Expedição Langsdorff:

Depois de expor em detalhes uma paisagem, Florence acrescenta a seguinte notação ao seu diário: “O senhor Taunay desenhou esta bela paisagem e voltamos à chapada”. Como quem diz: se a

<sup>13</sup> Costa (1995, p. 65).

descrição parecer insuficiente, recorra ao desenho; ou, se quiser certificar-se da fidelidade da descrição por escrito, compare-a à sua “duplicata” plástica. De que se encarregava muitas vezes o próprio relator da viagem (SÜSSEKIND, 1990, p. 147)<sup>14</sup>.

Segundo CARELLI (1994, p. 73), a maior parte dos artistas-viajantes prefere as anotações das “singularidades brasileiras ao subjetivismo inflamado”. Para ele, “praticando a arte da viagem sentimental, eles propõem pinturas agradáveis de hábitos estrangeiros e de costumes desconhecidos”. Para este autor, a arte dos viajantes teria como regra geral, na sua “abordagem documentária”, o “realismo” como prioridade. Encontramos em seu ofício um estudo interdisciplinar, pois o “pintor viajante é freqüentemente geógrafo, naturalista e mesmo historiador”.

Tal como nos diz Flora Süssekind,

lições de botânica, inventários de costumes (cavalhadas, batuques, queimadas de Judas, festas do Divino), lugares (vendas, fazendas, vilas, quilombos, igrejas, minas, aldeias), tipos (o tropeiro, o escravo rural e o urbano, o moleque, a mulher guardada a sete chaves, o fazendeiro, o gaúcho, o padre, o vendeiro, o índio), vistas (cachoeiras, matas cerradas, grutas, sertão, litoral): é esse “viajante previdente” que dá a ver e treina o modo de ver a paisagem brasileira de seus aprendizes locais. Marcando-se, nos relatos desses viajantes ilustrados, simultaneamente um ponto de mira, um traçado de mapa e uma paisagem natural a ser atemporalizada e etiquetada “Brasil” (1990, p. 149-150).

Assim, as tensões e negociações permanentes entre artistas e cientistas desdobram-se, no artista, nas relações que duplicam a condição do olhar e o entremeio entre o olhar naturalista – esperado pelos cientistas – e o olhar da paisagem – encontrado pelos artistas. A paisagem era também o ponto de encontro entre as descrições textuais, tanto do tipo naturalísticas (científicas) quanto do tipo artísticas. Assim, vimos enunciar-se um problema de contemplação em meio ao universo da observação, numa oscilação permanente entre o desejo documentário (descrever, contextualizar) e o desejo de atemporalidade (a imagem contemplativa da paisagem “brasileira”).

Sobre a questão da paisagem Burke diz que

---

<sup>14</sup> Süssekind refere-se a um comentário de Florence contido em Florence (1977, p. 173).

se a paisagem física é uma imagem que pode ser lida, então a paisagem reproduzida numa pintura é a imagem de uma imagem. [...] No caso da paisagem, árvores e campos, rochas e rios, todos esses elementos comportam associações conscientes ou inconscientes para os espectadores. Devemos enfatizar que nos referimos a observadores de determinados lugares e períodos da história. Em algumas culturas a natureza selvagem é detestada e até temida, enquanto em outras ela é um objeto de veneração. Pinturas revelam que uma variedade de valores, incluindo inocência, liberdade e o transcendental, foi toda projetada na terra (BURKE, 2004, p. 53-54).

Esta atemporalidade procurada e identificada ao exercício de uma estética do sublime kantiano deve ser, num estudo historiográfico e de revisão de fontes, remetida à sua recontextualização.

Assim, na produção de imagens e textos acerca da paisagem brasileira estarão sendo referidos não somente formas adotadas nos desenhos, esboços, pinturas e notas feitas em diários. Elas remetem a uma experiência do artista em solo brasileiro e a uma conceituação negociada com categorias européias de apreensão da realidade na qual a própria terra deve ser pensada como objeto de valorização.

Burke nos oferece o exemplo da paisagem pastoral:

Por exemplo, o termo 'paisagem pastoral' foi criado para descrever pinturas feitas por Giorgione (c. 1478 – 1510), Claude Lorrain (1600 – 1682) e outros, porque elas expressam uma visão idealizada da vida rural, especialmente a vida de pastores e pastoras, da mesma forma que a tradição ocidental da poesia pastoral a partir de Teócrito e Virgílio. Parece que essas paisagens pintadas acabaram influenciando a forma de percepção das paisagens reais. Na Inglaterra do final do século 18, 'turistas' – com o poeta Wordsworth foi um dos primeiros a chamá-los – com guias de viagem na mão, viam a região do Lake District, por exemplo, como se estivessem tratando de uma série de pinturas realizadas por Claude Lorrain, descrevendo-a como 'pitoresca'. A idéia de pitoresco ilustra um aspecto geral sobre a influência das imagens na nossa percepção do mundo. Desde 1900, turistas em Provence têm vindo para observar a paisagem local como se fosse feita por Cézanne (BURKE, 2004, p. 54).

Para os artistas que viajavam pelo Brasil, o nascimento de uma paisagem, como diz Süsskind (1990), resulta de um jogo entre um olhar previdente e um olhar flutuante, da observação / descrição / documentação e da experiência luminosa e colorida / sensações visuais / atemporalizante. Nas

paisagens nascentes, uma certa tipicidade ou simbolismo dos trópicos passa a integrar-se a uma representação do cenário brasileiro.

Nesta representação do “trópico”, como já afirmamos acima, encontram-se amalgamados o interesse geográfico e a representação técnica por meio da arte, mas ainda podemos incluir aqui um senso político da representação simbólica. Assim, as paisagens ou elementos dela podem se tornar meios estáveis de amostragem e de identificação de si e do outro. As diferentes vegetações e populações e as formas pelas quais aparecem organizadas na superfície de representação (papel, tela, madeira) tornaram-se, no caso brasileiro, em símbolos de uma Nação, para si (nacionalismo do romantismo) e para os outros (exotismo dos trópicos para ser reconhecido em diferentes partes do mundo).

## I.1. Recuperando passados: Os viajantes, os artistas-viajantes e o Brasil.

Desde fins do séc. XV e por todo o séc. XVI predominou na Europa em relação ao Novo Mundo certa visão fantasiosa que se nutria de narrativas extravagantes de viagens imaginárias ou sobrenaturais. Eram ora regiões maravilhosas, onde se situaria o próprio Paraíso Terrestre, ora terras inóspitas despovoadas ou, pior ainda, habitadas por seres monstruosos. Colombo, em carta na qual dava contas do que pudera presenciar em sua viagem de 1492, observava com alívio não ter se deparado com os monstros humanos que muitas pessoas esperavam que encontrasse, mas ao contrário, com uma população "muito bem feita de corpo".<sup>15</sup>

Segundo Burke,

raças monstruosas podem ter sido inventadas para ilustrar teorias sobre a influência do clima, revelando a pressuposto de que pessoas que habitam lugares extremamente frios ou quentes não podem ser totalmente humanas. Contudo, pode ser esclarecedor tratar essas imagens não como simples invenções, mas como exemplos de percepção distorcida e estereotipada de sociedades remotas. [...] Na medida em que a Índia e a Etiópia se tornaram mais familiares aos europeus nos séculos 15 e 16 nem Blemmiae, Amazonas ou Sciopods puderam ser encontrados, os estereótipos foram realocados no Novo Mundo. (2004, p. 157-158).

É com a memória de Hans Staden que temos os primeiros relatos sobre o Brasil. Segundo Belluzo (1994, p. 12), o texto ilustrado de Staden “funda a *memória* do Brasil e marca o imaginário que se desenvolve através dos viajantes dos séculos XVI e XVII e por meio de publicações ilustradas”, com trabalhos de Leo Theodorum de Bry (fig. 02).

---

<sup>15</sup> Para mais informações ver Burke (2004, p. 157-158).

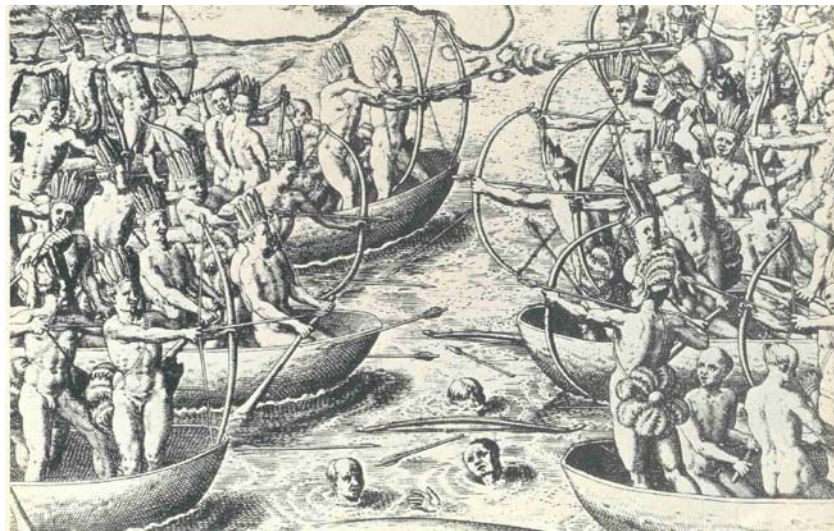


Fig. 02 - Gravura de Leo Teodore de Bry, reproduzida da edição original de 1557 em Marburgo, Alemanha, do livro de Hans Staden “Duas Viagens ao Brasil”<sup>16</sup>.

Mas se verificarmos historicamente, teríamos como um primeiro imaginário dos viajantes, nos primórdios do século XVI, aquele fruto das relações travadas com os índios, constituindo a figura do *bom selvagem*<sup>17</sup>, para a qual a França contribuiu muito na construção de um mito (BELLUZZO, 1994). Podemos ver nas obras desta época, como as de Jean de Léry (1555) (fig. 03) e de André Thevet (1557), o índio nu, atlético, com um referencial das relações proporcionais da Antigüidade, semelhantes às figuras das estátuas gregas.

<sup>16</sup> Imagem disponível na Coleção *Imagens Históricas do Brasil*, Editora Abril, sem data.

<sup>17</sup> O termo será alvo da apropriação por parte da filosofia francesa do romantismo do século XVIII-XIX, tendo como principal expoente a figura de Jean-Jacques Rousseau.



Fig. 03 – Índios tupinambás – Jean de Léry (s/ data)<sup>18</sup>

Dessa visão nostálgica e irreal dos nossos ameríndios travestidos em heróis da Antiguidade Clássica derivam certas representações, nas quais assumem aparência ou postura hercúlea ou apolínea. Corpos bem proporcionados como estátuas gregas, algumas devidas a grandes artistas como Albrecht Dürer e Hans Burgkmair, os quais, logicamente, nunca chegaram a ver um ameríndio de perto. Embora já desde os primeiríssimos anos do séc. XVI comessem a chegar a Portugal e a outros países da Europa, trazidos como bichinhos amestrados pelos colonizadores<sup>19</sup>.

Os índios foram apresentados como exemplo do homem universal, o que caracterizaria a visão do *bom selvagem*, visão de uma terra (do Brasil) associada ao Éden (paraíso). Porém, vemos também nas obras desta época algumas representações que se contrapõem a essa idéia de Éden. Ao entrarem em contato com os índios canibais os viajantes estrangeiros puderam conhecer as nações mais selvagens, ocasionando um forte impacto.

<sup>18</sup> Imagem disponível no CDROM “Artistas-viajantes” – do Itaú Cultural.

<sup>19</sup> Ver CDROM “500 Anos de Pintura Brasileira”.

Assim, de todos os costumes dos naturais do Brasil, o que mais chocou e ao mesmo tempo fascinou os europeus, foi a antropofagia (fig. 04). Por isso, a mais remota representação de indígenas brasileiros é uma xilogravura anônima ilustrativa do *Novus Mundus* de Vespúcio (c. 1505). Mostra um grupo de canibais, entre eles mulheres e crianças, devorando à beira-mar o corpo de um inimigo que acabaram de assar numa fogueira. A beleza física dos antropófagos, sua longevidade, o fato de andarem despidos, não possuírem propriedade privada ou forma de governo, foram noções todas elas equivocadas ou imprecisas, que só muito mais tarde seriam reformuladas<sup>20</sup>.



Fig. 04 – Canibais – Theodore de Bry (séc. XVII)<sup>21</sup>

Esse contato com as tribos canibais deixou uma forte marca nestes viajantes, pois, realmente, esta prática provoca um grande choque com o *outro*, o *estranho*<sup>22</sup>. Estes índios, durante muitos anos, causaram medo aos colonizadores que, para desbravarem estas terras, tiveram que lutar e, aos poucos, exterminar estas nações mais selvagens.

---

<sup>20</sup> Mais informações, ver CDROM “500 Anos de Pintura Brasileira”.

<sup>21</sup> RAMINELLI, 2005, p. 26.

<sup>22</sup> Para uma análise mais detalhada desta questão, ver Burke (2004, p. 159).

Porém, já com a Missão Holandesa<sup>23</sup> que veio em 1630 temos uma outra relação com o mundo natural brasileiro por parte dos seus participantes, impondo-se uma forma descritiva da realidade<sup>24</sup>, dando fundamentos a uma abordagem visual de caráter científico, destacando-se aí os trabalhos do alemão George Markgraff (astrônomo, cientista e autor de ilustrações cartográficas), Frans Post (paisagista), Albert Eckhout (pintor de naturezas-mortas e tipos etnográficos – fig. 05)<sup>25</sup> e alguns outros pintores que não tiveram tanto destaque, como Zacharias Waneger, Caspar Schmalkalden e Johan Nieuhof<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> A vinda dos holandeses para a Capitania de Pernambuco foi de grande importância para o Brasil. O Conde Johan Maurits van Nassau-Siegen (conhecido nos textos brasileiros como João Maurício de Nassau) trouxe consigo uma série de profissionais como geógrafos, médicos, engenheiros, geômetras e botânicos. E, até o século XIX, praticamente estes viajantes holandeses conseguiram executar um trabalho deste gênero em nossas terras devido ao fato dos portugueses impedirem a entrada de qualquer estrangeiro, provavelmente por razões estratégicas, no sentido de esconder das outras nações as riquezas naturais de nosso país. Ver CDROM “500 Anos de Pintura Brasileira”.

<sup>24</sup> Alpers (1999).

<sup>25</sup> Elly de Vries toma como base o enfoque tradicional de análise de Eckhout e ressalta o caráter documental desta produção artística. “[...] a tarefa do artista de documentar o Novo Mundo e a forma com que suas obras foram utilizadas como fonte científica sobre as plantas, os animais e os povos do Brasil. Elly de Vries estava entre os primeiros a chamar a atenção para as importantes relações entre as pinturas de Eckhout e os cerca de 400 estudos, os *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*, que Nassau e os artistas levaram do Brasil quando voltaram a seu país” (BERLOWICZ, DUE, WAAEHLE, 2003, p. 25).

<sup>26</sup> Para Aguillar (2000), a estada de Post, entre outros artistas e cientistas (os holandeses) que acompanharam o conde Maurício de Nassau, foi a inauguração da grande arte ocidental leiga no Novo Mundo.



Fig. 05 – *Mulher Tupi*, 274 x 163 cm, óleo sobre tela, 1643  
Museu Nacional da Dinamarca<sup>27</sup>

Com a pintura holandesa no Brasil, os artistas que acompanharam o Conde de Nassau introduzem uma “nova concepção de *imagem* (BELLUZZO, 1994). A autora (1994, p. 19) nos diz que “a nova noção de imagem diz respeito aos simulacros visíveis dos corpos, às emanações das coisas no espaço, ao vazio que torna possível a visão dos corpos”. Portanto, o artista Albert Eckhout, principalmente, com sua pintura, “realiza à luz do dia a descoberta do fenômeno da vista. Pode-se dizer que assinala outro renascimento: o renascimento dos sentidos”. (BELLUZZO, 1994, p. 19).

Ao vermos as composições de Eckhout, sentimo-nos induzidos não somente à visão, mas a outros sentidos como o tato, o paladar e o olfato. Essas naturezas-mortas são

feitas pelo prazer dos sentidos e exibem a habilidade artística e o virtuosismo, herdados pelo Renascimento da experiência da Antiguidade clássica. Filiam-se às pinturas que desenvolvem artifícios para enganar os sentidos, como os artistas italianos do

<sup>27</sup> Imagem disponível no catálogo *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*, 2002.

século XV verificam nos modelos antigos. As coisas da natureza estimulam assim prazeres ilusórios, não verdadeiros, dando lugar a um jogo entre a aparência e a verdade (BELLUZZO, 1994, p. 24)<sup>28</sup>.

Para Belluzzo, estes vegetais (fig. 06 e 07) nos convidam ao prazer de degustá-los. Algumas frutas aparecem cortadas ao meio, enfatizando este prazer ao espectador; mostram estas testemunhas da fecundidade das terras do Novo Mundo. “A contemplação da natureza brasileira promove a visão e o tato, provoca a sensação do gosto e do cheiro”, afirma a autora (1994, p. 114-118).



Fig 06 - Abacaxi, melancia, ect



Fig 07 - Inflorescência de palmeira, pimentas, ect.<sup>29</sup>

Galard (2000) ressalta ainda que essa aproximação dos objetos, aparentando estar quase vivos sobre a tela, sobre fundo de céu, transmite a impressão de que Eckhout quis nos convidar a uma exaltação dos sentidos, ou talvez mesmo a celebrar uma espécie de abolição da distância, reafirmando tal pensamento.

<sup>28</sup> Vale ressaltar que nesse momento a Europa tem a arte de Caravaggio que, com seu naturalismo, revoluciona a arte européia, submetendo todos os eventos e temas a uma mesma hierarquia. Quebra com as leis e normas da perspectiva renascentista e quer a veracidade a todo custo e, como ressaltava Nelson Aguilar, “o Barroco rompe essa subserviência em busca de uma linguagem mais direta, a bíblia em imagens do cristianismo militante ou a natureza tal e qual restituída por Vermeer ou Rembrandt (AGUILLAR, 2000, p. 33).

<sup>29</sup> Ambas são óleo sobre tela, sem assinatura e pertencentes à Coleção Etnográfica do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhaga. Imagens disponíveis no catálogo *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*, 2002. Encontram-se disponíveis em: BERLOWICZ, B.; DUE, B.; WAEHLE, E., 2002. p. 48 e 57.

A permanência dos artistas de Nassau no Nordeste representa um episódio isolado e dos mais interessantes da história da pintura brasileira, pois não deixaram discípulos ou pintores que continuassem os trabalhos. O fato se reveste de importância também para a história da arte ocidental, pois corresponde cronologicamente à primeira investida da arte holandesa fora do continente europeu. Além disso, pelo fato de não serem católicos, esses pintores puderam entregar-se livremente a gêneros pictóricos até então jamais praticados no Brasil, sendo os primeiros a fixarem profissionalmente a paisagem, os habitantes, a fauna e a flora brasileiros. As pinturas e desenhos de Post, Eckhout e provavelmente outros artistas de Nassau, foram aproveitadas como cartões de tapeçarias pela Manufatura dos Gobelins e divulgadas em sucessivas tiragens até vésperas da II Guerra Mundial<sup>30</sup>.

A produção artística de Post e Eckhout contribuiu para a autonomia da pintura de paisagem e natureza-morta tal como podemos verificar no texto de Belluzzo:

A confiança na experiência estética marca uma nova etapa na história da arte e é devida à contribuição de artistas flamengos e holandeses, que tiram proveito da observação naturalista, cuja plástica é elaborada a partir da luminosidade da cor. No século XVII, os holandeses, herdeiros das tradições flamengas, afirmam a autonomia da pintura de paisagem e a natureza-morta (1994, p. 19).

Estes serão gêneros privilegiados, que permanecerão em várias outras expedições estrangeiras que virão a partir do início do século XIX.

---

<sup>30</sup> Mais informações, ver CDROM “500 Anos de Pintura Brasileira”.

## 1.2. O olhar distante e o próximo - A Pintura de Paisagem e a Natureza-Morta.

Como vimos, temos dois gêneros da pintura que guiarão as futuras produções dos artistas-viajantes. Ambos gêneros nos permitem refletir sobre qual seria a distância que devemos nos colocar para obtermos uma melhor visão sobre o Brasil, isso independente de origem ou nacionalidade, já que temos uma visão mais aproximada (a natureza-morta) e uma mais distanciada (a paisagem).

Essa reflexão foi feita por Jean Galard, para quem numa distância longe demais temos uma realidade que se embaralha e “não se vislumbra senão aquilo que se deseja crer”. Porém, perto demais perdemos a importância do conjunto, pois, ao observarmos elementos particularmente, eles adquirem uma importância desmedida, perdendo assim o conjunto. E é aí que entra o cerne da questão: “entre o olhar muito afastado, que se engana, e o olhar muito próximo, que se acostuma até nada mais enxergar, qual a distância certa?” (GALARD, 2000, p. 36). O autor ainda ressalta que a “distância aqui considerada é mental e psicológica” e questiona:

que recuo intelectual e afetivo se deve tomar para que um país, em seu conjunto e em sua originalidade, nos apareça? Teriam mesmo os “viajantes” de antigamente boas chances de manter, com relação ao Brasil, este recuo na medida certa? O que vem a ser hoje um “viajante”? E um estrangeiro? (GALARD, 2000, p.36).

Galard ainda nos mostra que também podemos considerar a distância de um modo físico e literal, que poderá contribuir para essa reflexão. Ou até mesmo essencial, pois se estamos trabalhando com imagens, com obras visuais, elas implicam necessariamente um ponto de vista mais ou menos distante para com o que representam.

Observemos o que diz a respeito o artista Rugendas quando trata das florestas brasileiras:

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da

vegetação que ele se vê envolvido. É igualmente impossível suprir a essa falha por meio de uma descrição e muito erraria quem imaginasse consegui-lo através de uma nomenclatura completa ou de uma repetição freqüente de epítetos ininteligíveis ou demasiado vagos. O escritor vê-se manietado pelas regras da sã razão, e pela teoria do belo, dentro de limites tão estreitos quanto os do próprio pintor e a que é dado somente ao naturalista transpor (RUGENDAS, 1976, apud SÜSSEKIND, 1990, p. 117-118).

Este comentário, tal como analisa Sússekind, parece entregar à “razão do naturalista a ordenação possível da paisagem”, ressaltando a duplicidade desta relação entre documentação e flutuação do olhar, entre descrição e paisagem, como já vimos em tópico anterior deste capítulo.

O artista nos chama atenção para um olhar que toma como modelo o do naturalista. Sússekind resalta que o artista não “sugere em momento algum a possibilidade de não representar ‘tudo’” e explica que de uma forma enciclopédica suas “pranchas deveriam abranger espécies, famílias, gêneros, variações cromáticas e de tamanho, múltiplas configurações de tipos e lugares idênticos, sempre procurando dar conta de um detalhe a mais”, o que por muitas vezes ocasionam algumas composições “cheias” demais (SÜSSEKIND, 1990, p. 118).

Aqui se insere o pintor Frans Post (fig. 08) que, no século XVII, faz um recorte da vasta natureza brasileira. Sua obra é um exemplo clássico da origem de concepção da paisagem vigente nos Países-Baixos a partir da década de 1620.



Fig. 08 - *Paisagem com jibóia*, óleo s/ tela, Frans Post<sup>31</sup>

Para Galard, a pintura de paisagem holandesa de Frans Post

em meio às vastidões brasileiras, consegue “recortar” sua paisagem. Ao vivo, a cena tem uma amplitude tal que não se pode abarcá-la senão virando a cabeça. O pintor condensa essa vista, comprime-a, enfatiza o primeiro plano, aproxima o longínquo, amplia os objetos localizados à meia distância, eleva à altura do céu, areja o conjunto, “como se” a vista resultasse de uma luneta invertida. Isso se comprova, não por documentos de arquivos, isto é, por informações extrínsecas, mas pela própria evidência interna dos quadros. (GALARD, 2000, p. 38).

Jean Galard nos diz que Eric Larsen, em seu livro sobre Frans Post, supõe que no início do século XVII, no meio intelectual holandês que estava no Brasil, a invenção do telescópio poderia ter influenciado a concepção de paisagem. Larsen trabalha com a hipótese de que, num dia qualquer, alguém poderia ter observado pelo lado maior da luneta e visto o efeito produzido. Se observarmos pelo lado invertido do telescópio, vemos uma paisagem condensada e embaralhada, ao invés de amplos detalhes. Essa vista amontoada é também reduzida de forma proporcional, “ao passo que, a olho nu, a extensão assim

<sup>31</sup> Imagem disponível no CDROM “500 anos de Pintura Brasileira – Uma Enciclopédia Interativa”.

circunscrita não poderia ser abarcada por um único olhar” (LARSEN, 1962, apud GALARD, 2000, p.38). Sendo assim, esse uso imprevisto da luneta galileana poderia ter originado a concepção de paisagem da época. Porém, para Galard isso não é de grande importância.

Com esse exemplo de leitura da obra de Post podemos identificar um tipo/estilo de composição submetido a uma certa distância que pode ser definida pelo olhar distante (de paisagem) e pelo olhar aproximado (natureza-morta).

O olhar aproximado pressupõe que a composição possua um primeiro plano ocupado por uma vegetação, um animal, ou um grupo de personagens, tudo minuciosamente reproduzido (fig. 05, 06 e 07). Utilizado para o estudo individual da espécie, nos aponta Süsserkind (1990, p. 112), “é como se o olhar desse viajante naturalista de algum modo tentasse escapar às grandes extensões e, mesmo imerso nelas, visse apenas o miúdo, as espécies vegetais, pássaros e insetos”.

Um bom exemplo (e vale a pena retomarmos) deste olhar são as obras de Eckhout, tanto nas suas composições com vegetais (fig. 06 e 07) como das representações dos índios (fig. 05). Segundo Galard, “os legumes e as frutas que nos oferece aos olhos, ou antes coloca sob o nosso nariz, nos tapam a vista” (2000, p.38). Nas suas obras, esses elementos aparecem sob um fundo paisagístico, ou um céu anuviado. Suas representações de proximidade permitem-nos uma precisa identificação do objeto pintado, seja ele um vegetal, um animal ou um ser humano. Essas composições estão diretamente ligadas ao gênero da “natureza-morta”, evocando os sentidos, algo comum na Holanda desta época e, muitas vezes, em suas obras. Como diz Belluzzo,

Eckhout simula janelas que dão vista para o céu ao longe, e dispõe as espécies botânicas próximas ao espectador sobre a superfície do parapeito. Apesar disso, a luminosidade do céu chega, muitas vezes, primeiro ao olho. O jogo de *trompe l'oeil* é também resultante da coincidência entre a linha de terra e a linha do horizonte, pela qual o artista produz o encontro da natureza-morta com a paisagem (1994, p. 24).

Um outro artista que também adotou a posição aproximada para descrever sua visão da geografia, das cenas locais cotidianas e históricas foi Jean-Baptiste Debret (fig. 09 e 10), que permaneceu no país durante os anos de

1816 a 1831. Sobre este artista, Pedro Corrêa do Lago (2000), em “O olhar distante: A Paisagem Brasileira vista pelos Grandes Artistas Estrangeiros 1637-1998”, observa que sua observação era minuciosa, que o artista se preocupava com detalhes ínfimos, como detalhes de roupas, chapéus e topografia.



Fig. 09 - *Oficial da corte*, aquarela, Debret, 1822<sup>32</sup>



Fig. 10 – *Calçadores*, aquarela, Debret, 1824<sup>33</sup>

Por um outro lado, a grandiosidade da natureza brasileira não permite que possamos vê-la por inteiro. A foz do rio Amazonas, por exemplo, não pode ser percebida. Para que possamos ver a floresta brasileira é preciso dividi-la em pequenos quadros, para assim mostrarmos sua monumentalidade grandiosa (BELLUZZO, 1994).

Para que se realize um bom trabalho de registro, de classificação da natureza e de suas espécies é necessário que se utilize ambos olhares, de ambas técnicas que se complementam, possibilitando assim um estudo mais elaborado e fiel. Pode não satisfazer cientificamente as informações visuais contidas somente em uma prancha, pois o maior número de informações possível valoriza o trabalho. É como se não bastasse o simples registro de uma vista e fosse necessário delinear com nitidez ainda alguma árvore, espécie vegetal de pequeno porte, algum homem em atividade característica ou apenas passando. Seria como se uma prancha única devesse dar conta de uma multiplicidade de espécies existentes ou atividades possíveis naquele exato local.

<sup>32</sup> Imagem disponível no CDROM “500 Anos de Pintura Brasileira – Uma Enciclopédia Interativa”.

<sup>33</sup> Imagem disponível no CDROM *Artistas-viajantes* – Itaú Cultural.

Segundo Galard (2000), os artistas podem escolher dois tipos de apresentação da sua obra. Independentemente de a topografia permitir ao observador uma vista aproximada ou afastada, os artistas demonstram atitudes diferentes quanto à configuração dos lugares. Alguns artistas, como Thomas Ender, preferem manter-se a uma certa distância do que eles descobrem. Para o autor,

a técnica utilizada – lápis e aquarela - , a extrema delicadeza do traço e da cor desempenham, sem dúvida, um papel preponderante no aspecto fantasmagórico de certas obras... além do mais, Ender, membro da missão científica austríaca de 1817, tomou um recuo em relação à caravana de seus compatriotas: duas grandes árvores os separam; silenciosa ela passa como num sonho. Para o *Palácio do Governo em São Paulo* (fig. 11), o artista deixou, entre ele mesmo e os prédios que representa, uma vasta área deserta. (GALARD, 2000, p.40).



Fig. 11 – *Palácio do Governo em São Paulo* – 1817 - , Thomas Ender<sup>34</sup>

Há, porém, outros artistas que preferem nos convidar a entrar no espaço desvelado do quadro, e, através de sua composição, suas obras induzem o espectador a penetrar no seu espaço. Esse convite deve-se muito às linhas de composição, à perspectiva do terreno que nos leva a desbravar as ruas. Um exemplo desta configuração do lugar está na obra de Nicolas Antoine Taunay (pai de Aimé-Adrien Taunay, integrante da expedição Langsdorff, que veremos mais

<sup>34</sup> Imagem disponível em: [www.sp.gov.br/acervo](http://www.sp.gov.br/acervo) - acesso dia 08/11/2006.

adiante), intitulada *Morro de Santo Antônio em 1816*. Portanto, em certas obras o espectador é mantido à distância, em outras é convidado a entrar, penetrar para vivenciar de forma imaginária a situação em que este artista esteve.

Em suma, em meio a representações de naturezas-mortas e paisagens, de relatos de viagens, temos que a partir do século XVII, uma pintura de observação e a prática da coleção de objetos<sup>35</sup> (taxonomia, classificações) passam a fixar certos modos de representação visual da natureza. Nestas representações, temos dados etnográficos, botânicos e geográficos, dados esses que caracterizam uma interdisciplinaridade na iconografia.

É durante esse período que o olho tem uma função prioritária para a observação e descrição visual das espécies – da natureza – para fins de classificação, uma taxonomia das espécies individualmente como no seu conjunto. Portanto, “o olho assume uma função ativa, colaborando na tarefa de configurar e identificar o mundo através da construção da forma dos seres da natureza” (BELLUZZO, 1994, p. 28).

Neste sentido,

para que se possa observar os seres, as suas qualidades deverão ser transformadas em quantidades: a “figura” formada pela planta deve ser percebida com relação à quantidade de componentes e como grandeza, descrita em cada um de seus elementos e na disposição entre eles. Além da análise comparativa das proporções, outro parâmetro é dado pelas figuras regulares da geometria platônica. O círculo, o hexágono, o triângulo precedem o olhar que busca apreender como a forma das plantas afeta a figura geométrica (BELLUZZO, 1994, p. 28).

Desta forma, o que podemos verificar aqui é que, neste modelo de conhecimento adotado pela ciência clássica, o sentido da visão é que define o modelo de conhecimento. Portanto, a “visão” sempre está associada aos critérios e modos operativos de que o homem dispõe e o que a autora nos afirma é que o desenho torna-se, de acordo com o pensamento clássico, um “modo de experimentar a verdade *exterior* pelos sentidos; ajusta-a por meio do raciocínio e

---

<sup>35</sup> Desde os séculos XV e XVI já havia um desejo de se construir um grande inventário da natureza numa espécie de enciclopédia. Essas coleções (gabinetes científicos) levadas à Europa formaram os Museus de História Natural no final do século XVIII e início do século XIX, período em que foi intensa a produção científica de classificações (CDROM “500 anos de Pintura Brasileira”).

é capaz de definir o visto por meio de regras constantes e lógicas” (BELLUZZO, 1994, p. 30).

Através da observação e da descrição destes artistas e cientistas-viajantes, seus trabalhos demonstram que

a imagem que podia ser obtida por procedimentos aproximativos cedia à *representação visual* dos seres da natureza por meio da *forma*, instância capaz de permitir a análise e o discernimento desses entes naturais. Para defini-los seria necessário situá-los em um determinado lugar, encontrar a posição ocupada por cada um deles com respeito aos outros seres do universo, concebido, assim, como um cosmos ordenado e contínuo (BELLUZZO, 1994, p. 30).

E é a partir dos fins do século XVIII e início do século XIX que essa representação do visível vai se modificando junto com a percepção da natureza, que não mais se preocupa com a superfície de um ser, mas agora com a profundidade, com o lado *oculto*. É neste período que a *ordem visível* e a *ordem oculta* apresentam relações, surgindo assim a noção de organismo. Aqui encontramos a transição de um olhar voltado para a *forma* (exterior) para o seu interior<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Essas questões estão somente apresentadas, mas não serão detalhadas neste trabalho.

### 1.3. A pintura de paisagem no século XIX.

Dentro do desenvolvimento representacional pictórico a pintura paisagística acaba por afirmar-se com especial ênfase entre os artistas não-católicos. No Brasil, país de formação portuguesa, católica, a ênfase se deu na pintura de caráter religioso e as imagens da paisagem adquirem uma cor local 300 anos após o “descobrimento”. A contribuição partiu justamente da Missão Holandesa e de artistas como Post e Eckhout. Quando a natureza brasileira era representada, um filtro europeu era diretamente aplicado a esta realidade. Com os pintores flamengos, esta realidade é modificada, em função do profundo conhecimento pictórico, do interesse na aplicação das técnicas e do desenvolvimento de métodos de observação extremamente valorizados por parte dos artistas e seus correligionários.

A presença da Corte no Brasil dá início a um processo acelerado de transformação social, cultural e artística. A abertura dos portos e a grande circulação de estrangeiros no país fazem aparecer novas imagens.

Assim como afirma Moreira Leite,

a mudança da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, e a abertura dos portos brasileiros alteraram sensivelmente a receptividade oficial a naturalistas estrangeiros, mesmo quando representavam ostensivamente o pólo científico dos tentáculos imperialistas das nações européias. A partir da segunda metade do século XVIII, a História Natural fora incluída nos programas de viagens, científicas ou não, e uma epidemia de colecionismo alastrou-se pelas populações européias americanas. A observação e a catalogação, reduzindo a distância entre as coisas e a linguagem, ‘aproximou a linguagem do olhar observador e as coisas observadas das palavras’ (Foucault, 1966: 144) e se constituíram em tarefas incorporadas antes pela nobreza, mas aos poucos pelas demais camadas sociais” (MOREIRA LEITE, 1996: 34).<sup>37</sup>

Mas não somente com a vinda de explorações científicas irá se desenvolver esta relação entre arte, ciência e natureza no Brasil. As explorações político-científicas e os naturalistas viajantes estarão acompanhados por artistas

---

<sup>37</sup> A autora faz referência à obra FOUCAULT, M. *Lés Mots er lés Choses (Une Archeologie des Sciences Humanies)* Paris: Gallimard, 1966.

que, apresentando-se às costas brasileiras, realizarão, através do desenho e da pintura, registros feitos por um olhar diletante ou turístico.

Como aponta Belluzzo,

com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, notadamente após a independência do país, ocorrem ao Rio de Janeiro estrangeiros dedicados às atividades diplomáticas, outros tantos relacionados à Marinha inglesa que, na qualidade de artistas diletantes, apresentam domínio do desenho. Ancoram também na costa brasileira passageiros das viagens turísticas pelo mundo. Possuem uma visão educada na estética do pitoresco e buscam desfrutar o espetáculo da paisagem (1994, p. 34).

Mesmo assim, a natureza era, ainda no século XVIII, buscada com fins alegóricos, seguindo os modelos da Missão Francesa, bem representada na Academia de Belas-Artes e na chamada Escola Fluminense. Em 1816, chega ao Brasil a Missão Artística Francesa, um grupo de artistas e artífices franceses de formação neoclássica que iria exercer uma profunda influência na pintura brasileira da metade do século XIX, até praticamente a Semana da Arte Moderna de 1922. Os artistas da Missão Artística Francesa pintavam, desenhavam, esculpiam e construía à moda europeia. Obedeciam ao estilo neoclássico (novo clássico), ou seja, um estilo artístico que propunha a volta aos padrões da arte clássica (greco-romana) da Antigüidade. Os pintores deveriam seguir algumas regras na pintura, tais como a inspiração nas esculturas clássicas gregas e na pintura renascentista italiana, sobretudo em Rafael, mestre inegável do equilíbrio da composição e da harmonia do colorido. Como líder do grupo, assumiu as negociações Joachim Lebreton (1760-1819), secretário recém-destituído do *Institut de France*, responsável pela organização do projeto. A partir das informações de Humboldt, que visitara a região amazônica em 1810, Lebreton planejou criar uma escola de formação de artistas no continente sul-americano.<sup>38</sup>

Entre os franceses, acadêmicos, Nicolas-Antoine Taunay e, posteriormente, seu filho, Félix-Emile, podem ter sido os representantes de uma transformação desta abordagem alegórica, trazendo elementos de composição romântica, onde prevalecem as vistas do Rio de Janeiro.

---

<sup>38</sup> Para mais informações ver Bandeira (2006) e Oliveira e Conduru (2004).

É desta época também a obra de Manuel Araújo de Porto Alegre, exigente mestre e diretor da Academia, que já proclamava que o estudo da paisagem é coetâneo aos estudos de botânica, geologia e meteorologia. O método paisagístico desenvolver-se-á na forma da saída do estúdio e na busca dos ambientes e da iluminação fornecida pela própria natureza<sup>39</sup>.

Assim, assistimos a uma paisagem que resulta da combinação dos estudos da pintura topográfica e de uma definição no interior do gênero denominado de pitoresco. O *pitoresco natural* surge inicialmente na Inglaterra a partir do jardim inglês. Foi um artifício com o qual se pretendeu dar à realidade do jardim uma aparência estética, ou seja, com o qual se procurou arranjar a natureza por imitação à arte. O *pitoresco natural*, conhecido como *romanesco*, deu lugar ao termo *romântico*. A pintura era tida como mestra por excelência, em se tratando de evidenciar o modo irregular e assimétrico de distribuição da natureza, os efeitos variados assumidos pela vegetação, pelas superfícies rugosas, sobre as quais se imprimem ocorrências luminosas (BELLUZZO, 1994, p. 36).

Com relação às viagens pitorescas, Belluzo afirma que elas

estão de acordo com preceitos morais de um certo ideal de contenção, combinados com o modo de apreciação estética da paisagem. Artistas profissionais e amadores, vindos da Inglaterra ao Brasil, desde a segunda década do século XIX, eram dotados da visão desinteressada, que os deixava apreender a natureza a partir de características emprestadas da arte (1994, p. 36).

Ainda, segundo a autora,

a visão do pitoresco significa um modo de ver marcado pelo primado dos valores pictóricos sobre a paisagem observada. De acordo com o critério do gosto pelo pitoresco, só algumas notáveis combinações da natureza se oferecem ao artista como dignas da arte. Ao lado do cume pitoresco, é o recôndito do jardim que ocupa papel central nessa poética, um dos temas mais explorados pelos diletantes artistas ingleses (Ibid).

E Belluzo completa, dizendo que:

o artista-viajante que se alia à estética do pitoresco não é um construtor da pintura de paisagem e sim um fruidor do espetáculo

---

<sup>39</sup> Mais informações em CDROM “500 anos de Pintura Brasileira”.

da natureza. O que agrada na natureza ele reconhece pela cultura artística. Trata-se de um método psicológico e não dogmático de análise da impressão estética, o artista não parte da beleza, mas da faculdade subjetiva que o faz sentir e gozar o mundo (Ibid).

Nestes termos, há uma possível passagem entre pitoresco e romantismo aos moldes ingleses, tal como nos ocorre a esta tradição de pintura de paisagem. O que se destaca nesta combinação é a valorização do detalhamento, do pormenor, no interior de uma vista panorâmica, ou seja, a fruição detalhada de uma realidade, apreendida como a metáfora do jardim inglês, uma ordem natural encontrada numa aparente desordem estética racional. Não é de uma beleza geométrica que se fala, mas de um sentido de fruição pelo valor do próprio mundo natural.<sup>40</sup>

Em consonância com este sentimento, Belluzzo (1994) afirma que a costa brasileira proporciona um maior estímulo ao sentimento do pitoresco aos artistas-viajantes, pois possui terrenos acidentados e uma variedade de pontos de vista que são capazes de revelar sucessivas surpresas ao observador. É da surpresa que se faz a matéria desta apreensão da beleza do mundo natural. O que também estimula este sentimento são as casas que se encontram isoladas junto com a vegetação, cuja mescla da natureza com a arquitetura configuram uma espécie de ambiência ideal.

O pitoresco e o romântico deverão conviver no século XIX com uma concepção de vista panorâmica. Essa técnica / modelo paisagístico possui uma afinidade com a *visão do todo* e com o mais amplo alcance do campo perceptivo. A partir de um ponto de vista central o artista retrata a sua visão do todo da paisagem, circundando 360° e ela é apresentada no interior de uma rotunda, possibilitando ao espectador um artifício paisagístico capaz de fazer com que a fruição seja uma espécie de espetáculo.

Como afirma Belluzzo, o Rio de Janeiro e sua topografia foram o alvo imediato das panorâmicas:

---

<sup>40</sup> Para o estudo das relações entre homem e natureza na cultura inglesa recomenda-se a obra de Keith Thomas (1988). Nesta história, o autor demonstra como os ingleses eram conhecedores de História Natural e tinham interesse em toda forma de cultivo da relação homem-natureza, indo desde o estudo científico às coleções de animais empalhados e ao hábito popularizado da pintura de flores.

a Baía de Guanabara prestou-se especialmente à concepção do panorama circular. Os panoramas tomados a partir de barcos ancorados na barra demarcam a linha entre o mar e a terra e os perfis montanhosos que se situam no encontro da terra com o céu. Outra solução motivada pela topografia do Rio de Janeiro levava o artista a atingir o ponto mais alto, para lançar o olhar de um só golpe e divisar a diversidade da paisagem da cidade litorânea ao longe. O paisagista é também um observador a distância que, em nome de ver tudo, se separa e abstrai o mundo (BELLUZZO, 1994, p. 35).

Tudo isto já nos fazia conceber uma relação explícita entre a arte e a ciência, preconizando os elementos que iriam dar as necessárias condições ao desenvolvimento das tarefas dos artistas dentro das expedições científicas.

De acordo com Belluzo,

o crivo científico marca profundamente a relação dos artistas-viajantes com a paisagem brasileira, a considerar, por exemplo, o fato de notórios artistas estarem a serviço de expedições científicas. É o caso de homens com uma formação completa, como Rugendas [...] entre outros, cujo interesse panorâmico se manifesta na busca de uma visão de conjunto, vindo ainda sintetizado em diversas esferas da vida às quais dedicam atenção (Ibid).

Nesta mesma perspectiva, o que estamos marcando é a presença de um duplo entendimento. O primeiro, da tradição pitoresca, e, o segundo, de uma tradição científica, vinda das expedições, dos métodos da geografia física, que aderem a uma visão de conjunto de um ambiente a ser registrado pelo artista.

Outro foco que ainda se apresenta ao artista é o *vedutista*. Nele, privilegia-se o efeito de ilusão do quadro e uma relação com princípios arquitetônicos no formato da composição formal de uma paisagem. Como diz Belluzo, em outro momento:

um outro modelo de visão paisagística, que também surge no fim do século XVIII, baixo a designação da vista panorâmica, provém da tradição italiana *vedutista* e não rompe com o conceito do quadro, nem subordina o visto ao espetáculo de efeito ilusionista que tem lugar em rotundas européias. Nas vistas urbanas panorâmicas, a palavra *vista* aparece impropriamente aplicada a essa concepção de desenho de paisagem, pois tem o inconveniente de evocar uma atitude passiva, não condizente com o teor construtivo dos desenhos e com a clara intervenção na paisagem observada. As aquarelas de Ender, os desenhos de Burchell são momentos de construção do espaço da paisagem

que nascem da implantação do desenho em uma certa zona do papel e tendem a colocar um foco sobre o motivo arquitetônico (BELLUZZO, 1994, p. 35).

Dentro deste cenário político e cultural, as inquietações artísticas irão se realizar em torno das pressões de um romantismo – na estética do terrível (escravismo) e do sublime (natural) – e das transformações do pensamento científico, sob a influência do naturalista e explorador prussiano Alexander von Humboldt.

Moreira Leite (1996) comenta que Humboldt era um cientista e mecenas, investindo sua fortuna particular nas expedições e no planejamento e organizações das ciências físicas e naturais e no estudo da distribuição geográfica. Humboldt impulsionou a ciência do século XIX, fazendo dela um modelo também para as formas do pensamento artístico. Artistas como Goethe, reconheciam nele a erudição, o conhecimento sistemático das ciências e uma incrível imaginação.

Aqui também irá se firmando um sentido determinado do termo Natureza e das formas adequadas a sua observação, traçando uma relação direta entre esta e o papel do naturalista, como aquele que vive imerso no ambiente que estuda.

É desta definição da História Natural que será retirada a exata determinação do modo de observação e, portanto, do modo de registro, envolvido num procedimento de imersão. Esta, por sua vez, resultará na apreensão do todo e numa nova maneira de contemplação, como nos mostra Belluzzo:

A visão de conjunto e de interação das paisagens de Humboldt faz jus às exigências do homem total da época iluminista, assim como ao artista-cientista, que sabe colocar a sensibilidade em colaboração com a razão. A abordagem paisagística da natureza, formulada nos termos de uma “geografia das plantas”, dá preferência à impressão geral causada pelas massas de vegetais e supera o exame dos vegetais isolados. Estimula a procura da vida espalhada pela atmosfera, desperta e promove a observação do *todo* e favorece a atitude de contemplação da natureza (1994, p. 31).

Aqui, o detalhe – do pitoresco – transita para uma compreensão mais abrangente das massas de vegetais (fig. 12), valorizando o conjunto ao invés de

apenas a realização de pranchas com formas isoladas. Flores, frutos e outros elementos deverão ser observados no seu habitat.



Fig. 12 - *Arvore gigantesca na selva tropical brasileira* – 1830 – Rugendas<sup>41</sup>

Portanto, os modelos que seriam utilizados entre os artistas do século XIX marcavam a presença de tradições da pintura flamenga (da natureza-morta e das paisagens), dos elementos da Missão Francesa e da influência de Humboldt<sup>42</sup> (pensamento científico).

Foi justamente esta visão que fez com que outros cientistas e naturalistas se interessassem mais a estudar a vida natural nos trópicos,

---

<sup>41</sup> Diener (2002, p. 58).

<sup>42</sup> Para mais informações, ver Pratt (1991).

aumentando assim a quantidade de viagens vindas da Europa, como a viagem do príncipe Maximilian von Wied-Neuwied (1815-1817), a Missão Austríaca (1817-1820), e a de Langsdorff, estudada mais profundamente no próximo capítulo.

Ao final, podemos apenas ressaltar que dentre as técnicas eleitas, a pintura acaba por se sobressair em relação ao desenho. Nos termos de Belluzzo (1994, p. 36), “a pintura, mais do que o desenho, realiza o impulso romântico da imagem paisagística, que proporciona o encontro entre a imaginação e a realidade”. E que “conta com suas próprias tradições, mas também se beneficia da experiência acumulada pelos desenhistas da primeira metade do século” (idem).

A autora ainda afirma sobre o sentimento de imersão representado na pintura dos artistas viajantes do século XIX, pintura essa que

é capaz de expressar com vantagem não só os recortes pitorescos da paisagem como também o sentimento da imensidão. Traduz a experiência física do mundo, no que ela tem de vivência do mundo exterior, como revelam as sensações atmosféricas; no que ela tem de reconhecimento interior, como fazem pressentir as sensações cinestésicas, que estabelecem ligações entre o homem e o mundo. A impressão luminosa e a sensação da cor, que borram os limites dos corpos na paisagem atmosférica, também concorrem para criar um sentido unitário, do qual o próprio artista não se exclui, fundindo-se também ele à paisagem” (BELLUZZO, 1994, p. 36).

É na pintura que a paisagem encontrará, enquanto gênero, a sua linguagem. A cisão entre formas pitorescas-românticas e iluministas-classicizantes encontra sua apreensão em duas tradições de pintura européia. São elas, a pintura arcádica<sup>43</sup> e a pintura naturalista. A primeira, da vertente francesa, a segunda, aparecendo em formas inglesas e francesas da arte.

No próximo capítulo, concentraremos nossas atenções na produção dos artistas-viajantes da expedição comandada pelo Barão Langsdorff, que, durante os anos de 1824 a 1829, percorreu as regiões de Minas Gerais, Goiás e Amazônia para, posteriormente, analisarmos as afinidades e diferenças em relação à expedição artística de 1995.

---

<sup>43</sup> Um importante texto que trata do tema da pintura arcádica francesa encontra-se na coletânea de Lévi-Strauss (1995). Num ensaio denominado *Mirando a Poussin*, Lévi-Strauss analisa as relações entre esta pintura, considerada artificial, como sendo a produção simbólica de modelos reduzidos, aos moldes de sua compreensão da arte, já enunciada em *O pensamento selvagem*.

## – CAPÍTULO II – ENTRE OLHARES – O ROMÂNTICO, O NATURALISTA

### II.1. A EXPEDIÇÃO CIENTÍFICA DE G. I. LANGSDORFF

Todo homem que aspire a conhecer as emoções líricas deve dirigir-se ao Brasil, onde a natureza poética corresponderá às suas inclinações. Mesmo a pessoa menos sentimental torna-se poeta para descrever as coisas como elas são<sup>44</sup>.

Como vimos até o presente momento, desde os primeiros tempos da descoberta do Brasil, do raiar do ano de 1500 aos nossos dias, as riquezas naturais de nosso país atraíram tanto a admiração quanto a cobiça de muitos que nos visitaram. A transição dos séculos XV para o XVI traz consigo uma explosão no conhecimento do mundo. É, a partir deste momento, que se realizam grandes viagens de descobertas.

Neste período, vários conquistadores trouxeram em suas expedições naturalistas, biólogos, astrônomos, geógrafos, botânicos, zoólogos, médicos, artistas, dentre outros. Os artistas tinham o ofício de documentar a exuberante fauna, flora, etnias e variedades dos costumes dos povos dos trópicos que tanto os atraíam. A diversidade de espécies e uma diferença de quantidade no número de indivíduos em contraposição às regiões temperadas eram grandes. Muitos foram os artistas e cientistas que, levados pelo ardor científico e pelo talento, registraram em pranchas, telas, aquarelas, depois em fotografias e filmes, a beleza e perfeição do que viam.

No capítulo anterior, vimos que o grupo dos holandeses que se instalou na Capitania de Pernambuco, no século XVII, chefiado pelo Conde Maurício de Nassau, que teve consigo a companhia do cientista e artista George Markgraf e dos pintores Albert Eckhout e Frans Post, pode ser considerado pioneiro nesse registro.

---

<sup>44</sup> Trecho extraído do texto de Langsdorff nos últimos momentos de sua vida publicado com o título de *Mémoire sur le Brésil pour tous ceux qui désirent s'y établir*. (apud CARELLI, 1994, p. 102).

Nesse capítulo, concentraremos nossas atenções na expedição comandada pelo barão Gregory Ivanovitch Langsdorff, daqui em diante expedição Langsdorff, e veremos como que, herdeiros dos conceitos de paisagem e natureza-morta – olhar distanciado e olhar aproximado - , os artistas desta expedição trabalharam, porém, com outras orientações, como a de Alexander von Humboldt e o seu conceito de paisagem.

Assim como ocorreu com outras expedições científicas, a de Langsdorff também só chegou ao Brasil no século XIX em decorrência da política de abertura dos portos, implantada com a chegada da corte portuguesa ao Brasil. Outras expedições tiveram grande importância e contribuíram para os registros e estudos do mundo natural brasileiro, com destaque para a Viagem Filosófica ao Amazonas (1783-1792), comandada pelo naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira, cujos artistas foram Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, além do grande trabalho do botânico Von Martius que percorreu trechos do Brasil entre 1817 e 1820; e o trabalho de Auguste de Saint-Hilaire que durante o período de 1816 a 1822 fez registros da flora brasileira de uma forma descritiva e elucidativa (ARAUJO 2004).

A expedição comandada por Langsdorff percorreu durante os anos 1822 a 1829 o interior do Brasil, passando pelas regiões de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rio de Janeiro e São Paulo (ver mapa da expedição – fig. 13). Langsdorff, alemão, naturalizado russo, natural de Wöllstein no Hesse Renano, médico formado em Göttingen, foi enviado ao Brasil em 1813 como Cônsul-Geral da Rússia.



A empreitada teve por objetivos mapear e registrar os rios, minerais, a fauna, a flora, as etnias etc. de regiões que ainda não eram conhecidas. Langsdorff teve um grande interesse em coletar o máximo de informações. Segundo Carelli, o projeto do barão “é decididamente enciclopédico, não havendo nenhum terreno da ciência que fosse estrangeiro à academia ambulante sobre dois pés” (1994, p. 94).

## II.2. OS ARTISTAS DA EXPEDIÇÃO

De fevereiro de 1822 a novembro de 1824, Langsdorff teve a seu serviço o pintor natural de Augsburgo, Rugendas (1802-1858). Devido aos constantes adiamentos que por mais de dois anos retardaram o início das viagens, a maior parte do trabalho do artista alemão foi desenvolvida na Fazenda Mandioca, propriedade de Langsdorff no Rio de Janeiro e arredores. Somente de maio a novembro de 1824 que ele participou da primeira parte da expedição, percorrendo a região de Minas Gerais. Depois de romper com Langsdorff<sup>47</sup>, Rugendas retornou à Europa no início de 1825 levando consigo a maior parte dos desenhos feitos no Brasil.

Para a viagem a Mato Grosso, Langsdorff contratou Aimé-Adriano Taunay (1803-1828), um jovem francês residente no Brasil – filho de Nicolás Antoine Taunay, um dos integrantes da Missão Artística Francesa, que já tinha experiência como ilustrador de expedições científicas.

Para evitar o risco de ficar novamente sem desenhista para a sua expedição, Langsdorff contrata, junto com Taunay (primeiro desenhista), Hércules Florence (1804-1879) para compor sua equipe, um jovem natural de Nice (França), amante das artes e das ciências, recém-chegado ao Rio de Janeiro.

Em Carelli vemos que Florence leu um anúncio de emprego e sentiu que poderia realizar seu sonho que possuía desde adolescente. O anúncio dizia: “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” (1994, p. 92-93). Este mesmo autor afirma que, “chocado pela exatidão da observação e a segurança do traço de Hércules, Langsdorff o recruta no mesmo instante. Como o francês tem noções de cartografia, será o pintor topógrafo dessas terras inexploradas” (idem). Florence permanece com Langsdorff até o fim da expedição e é quem publica o primeiro diário de viagem da expedição ilustrado com seus próprios desenhos<sup>48</sup>.

Segundo Carelli (1994), Langsdorff tinha uma personalidade muito forte, era rigoroso com o serviço de seus companheiros de expedição, mas sabia

---

<sup>47</sup> Para mais informações sobre esta questão ver COSTA, 1995.

<sup>48</sup> Ver FLORENCE (1977).

reconhecer a qualidade dos trabalhos e a importância dos membros que com ele trabalhavam.

Segundo Saint-Hilaire, com quem Langsdorff fez uma viagem pela província de Minas Gerais:

Na companhia de Langsdorff, o homem mais ativo e mais infatigável que jamais conheci em minha vida, aprendi a viajar sem perder um só instante, a me condenar a todas as privações, e a sofrer alegremente todos os gêneros de incômodos. [...] Meu companheiro de viagem ia, vinha, agitava-se, chamava este, reprimia aquele, comia, escrevia seu diário, arrumava suas borboletas e corria aqui e ali, tudo de uma só vez. Todo seu corpo estava em movimento; sua cabeça e seus braços, que se lançavam à frente, pareciam acusar a lentidão do resto de seus membros; suas palavras precipitavam-se; sua respiração era entrecortada; ele resfolegava, como após uma longa corrida (apud. CARELLI, 1994, p. 94).

Podemos verificar, através de um trecho de uma carta enviada ao Ministério dos Negócios Estrangeiros da Rússia, que Langsdorff dá-se por satisfeito com os trabalhos produzidos durante a viagem:

Os jovens artistas Taunay e Florence desenharam belas paisagens, cataratas e diferentes espécies de objetos de ciência natural. Durante a viagem, dediquei uma atenção especial à história natural cotidiana do homem. Para permitir aos sábios europeus comparar com maior precisão as raças sul-americanas entre si, exigi dos artistas, com insistência, que fizessem com precisão os retratos das tribos Caiapó, Guana, Guato, Bororo, Chamacoco e Chiquito e espero, neste ponto, ter feito mais que qualquer outro viajante europeu (apud CARELLI, 1994, p. 95).

O entusiasmo e a satisfação do barão com a qualidade dos trabalhos produzidos durante a viagem foram interrompidos por grandes imprevistos que ocorreram no trajeto da expedição. Atacados por mosquitos, muitos participantes, inclusive o barão, adoeceram com febres que provocaram delírios e perdas das capacidades mentais.

Rugendas, Taunay e Florence, apesar de terem o mesmo ofício – o de registrar fielmente as observações feitas durante das viagens – possuem uma maneira distinta de realizar seus trabalhos. Cada um construiu a sua história dentro desta expedição, com sua linguagem (embora encontremos grandes semelhanças, como veremos adiante), mostrando conceitos e visões de mundo

próprias a cada artista, incluindo a reflexão acerca do trabalho do próprio artista-viajante, que procuramos apontar a seguir.

Contudo, cabe ressaltar que as observações feitas nessa expedição – as ricas coleções de plantas e animais, além do valioso material iconográfico resultante – constituem um acervo único que, embora parcialmente esquecido e pouco trabalhado durante mais de um século, figuram hoje como fontes de conhecimento, compondo rico repertório de dados referentes à memória nacional.

## II.3. A PRODUÇÃO E OS ARTISTAS-VIAJANTES DE LANGSDORFF

### II.3.1. Rugendas.

Rugendas (1802-1858), natural de Augusburgo, na Alemanha, além de fazer parte de uma família com tradição artística, entrou em contato com Albrecht Adam, pintor oficial da corte milanesa e amigo de seu pai, aos onze anos de idade. Adam leva Rugendas para trabalhar com ele em seu ateliê em Munique e, em 1817, o introduz na Academia de Belas Artes. (CARNEIRO, 1979).

No dia de 18 de setembro de 1821, com apenas 19 anos, assina o contrato com Langsdorff, tendo a função de registrar os caminhos da expedição, entregar todos os seus trabalhos para o chefe, não podendo expor ou divulgá-los. Rugendas deveria exercer o ofício

serviçal 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 e entregar todos os esboços, desenhos e pinturas que realizar durante a viagem”, tendo Rugendas, “o direito de efetuar cópia das obras sobreditas em suas horas livres e guardá-las como propriedade sua, observando a expressa condição de que, sem o chefe saber e sem a sua permissão, nenhum desenho e nenhuma outra obra de sua arte poderá ser dada a conhecer antes da publicação oficial da descrição da viagem”. Assim seus lápis e pincéis deveriam transformar-se no veículo documentador que levaria à Europa, através dos resultados da expedição russa, imagens reveladoras de recônditos deste espaço tropical, então bem pouco conhecido pela ciência ilustrada. (DIENER, 1999, p. 83).

As relações entre Langsdorff e Rugendas não foram boas, o que ocasionou sua saída da expedição. O artista não teria entregado muitos de seus desenhos a Langsdorff, descumprindo assim as ordens do contrato<sup>49</sup>, o qual, assinado por Rugendas, dizia que o artista se comprometia a acompanhar a viagem científica ao interior do continente americano durante todo o tempo em que ela durasse.

---

<sup>49</sup> Questão já discutida no início deste capítulo.

Diener<sup>50</sup> nos aponta que antes da vinda de Rugendas para o Brasil uma ansiedade e uma avidez o acompanhavam. Segundo o autor, Rugendas estava “possuído da emoção que o romantismo alemão define como *Fernweh*, isto é, nostalgia pelo distante” (DIENER, 1999, p. 31). Os europeus já tinham conhecimento 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, biológico etc.) do mundo.

Antes de Rugendas embarcar na expedição Langsdorff ele já sabia qual seria a sua função, segundo seus escritos: “os insetos e as plantas serão desenhados pelo próprio Senhor Conselheiro do Estado, os pássaros por Ménériès, para mim ficarão apenas os objetos maiores” (fig. 14) (RUGENDAS apud DIENER, 1999, p. 31), que seriam as paisagens e os habitantes e seus costumes (fig. 15) (CARNEIRO, 1979, p. 8).

---

<sup>50</sup> Pablo Diener e Maria de Fátima Costa são grandes pesquisadores da Expedição Langsdorff ao Brasil. No livro *A América de Rugendas* eles nos mostram os resultados de seus estudos sobre manuscritos de Rugendas e de seu pai. Esses documentos estavam na Alemanha e eram datados entre 1821 e 1825. Ambos autores contaram com a ajuda de Werener Steinbeiss, amigo residente em Munique.

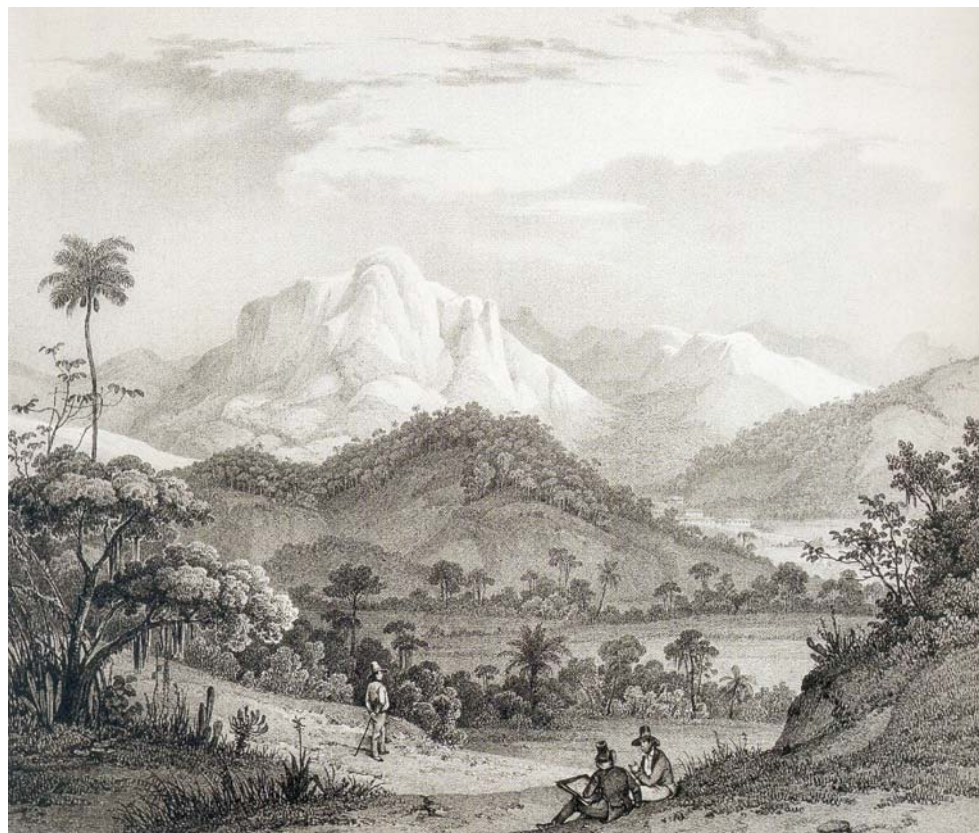


Fig. 14 - *Mandioca*, litogravura - Rugendas 182-<sup>51</sup>

Para Carneiro (1979), Langsdorff era um hábil desenhista e os poucos desenhos de Botânica feitos por Rugendas teriam seguido orientações do chefe da expedição. Como fora dado a Rugendas o ofício de registrar os “objetos maiores”, seu grande interesse não estava nas pequenas partes da natureza (um registro de apenas um espécime da flora, por exemplo), mas no “conjunto, na misteriosa floresta tropical, com sua variedade e seu exotismo. Os desenhos de conjuntos florísticos são freqüentes, sobretudo ângulos e cenas de mata com índios e animais” (CARNEIRO, 1979, p. 15).

O que é mais marcante no trabalho de Rugendas é a técnica do desenho (fig. 15). O artista, como constatamos, vem de uma formação acadêmica, porém a sua obra foge muitas vezes da arte clássica e o modelo predominante de construção artificial da paisagem com base em uma observação, visando realçar a disposição

---

<sup>51</sup> DIENER, 2002, p. 206.

dos elementos numa composição, aos moldes de Poussin e, posteriormente, de David<sup>52</sup>.



Fig. 15 - *Acampamento de índios* – Lápis e nanquim: 11,5 x 17 cm  
Coleção Érico Stickel (SP), 1824<sup>53</sup>

Diener, ao analisar os trabalhos de Rugendas no Brasil, verifica

a predominância do desenho à 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 mnemônicas. Um dos exemplos mais belos deste procedimento é a vista da Baía da Guanabara com o Pão de Açúcar ao centro: sobre um cuidadoso desenho de traço muito delicado, 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** (fig. 16). Especialmente nos trabalhos mais pessoais, Rugendas expressa **sua capacidade de observação**, fato que lhe permite fugir dos modelos classicistas (DIENER, 1995, p. 19)<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Dentro da arte clássica, David está inserido no estilo neoclassicismo, o qual tem como valores a ordem e a solenidade, prevalece o tom racional e tem como técnica o desenho com linhas e a ausência de cores em grande parte das suas produções (STRICKLAND, 1999). Quando nos referimos às oscilações entre o clássico e o romântico nas produções de Rugendas estamos apontando as distinções entre razão / rigor na composição (classicismo) e emoção / espontaneidade / pinceladas rápidas (romantismo).

<sup>53</sup> COSTA, 1995.

<sup>54</sup> Grifos nossos.

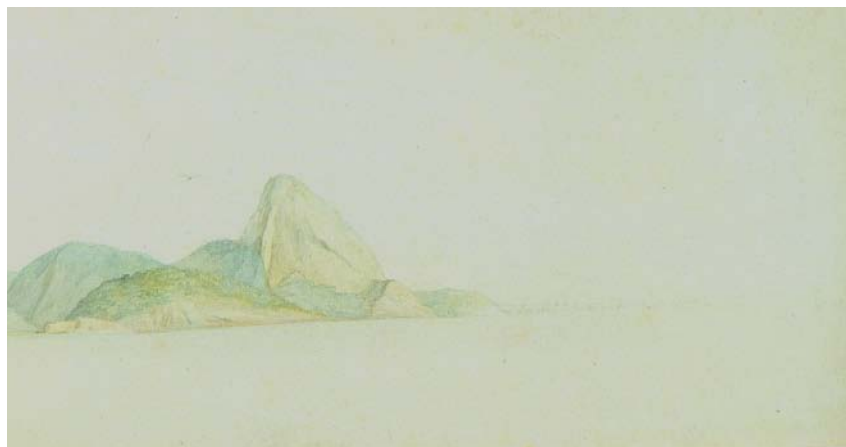


Fig. 16 – *Baía da Guanabara* – aquarela, Rugendas, s/ data<sup>55</sup>

De certa forma, o artista ora se aproxima dos modelos classicistas de representação e ora não. Há trabalhos seus que não foram submetidos a um esquema rigoroso de composição, mas sim, feitos com fidelidade ao modelo representado como podemos ver na figura 17. Nessa aquarela tem-se a representação de um gambá numa visão aproximada, o qual se encontra em seu habitat, possivelmente à beira de um lago, pois encontramos dois peixes mortos no chão, o que pode indicar que este animal os estivesse comendo. Apesar de haver algumas espécies vegetais à sua volta, não se trata de uma composição rigorosa e complexa, porém a cor limita-se ao seu contorno no tracejamento que a linha define.



Fig. 17 – *Gambá*, família dos *Chironectes minimus*. Aquarela, 25,2 x 30,8 cm. Rugendas, abril de 1822<sup>56</sup>

<sup>55</sup> COSTA, 1995, p. 64.

<sup>56</sup> Imagem disponível no catálogo Langsdorff de Volta, 1988, p. 5.

Porém, outros de seus estudos são realizados com acabamento primoroso e rico em detalhes com rigor acadêmico, dentro dos princípios clássicos. Tal como na figura 18, em que encontramos elementos como a distância entre o índio e a onça (estão muito próximos e, talvez, não seja esta a exata distância na realidade, no entanto, não podemos afirmar), bem como os corpos dos índios ainda parecem obedecer aos ideais gregos e apolíneos, nos levando a crer que se trate de uma cena idealizada e reduzida ao papel, condensando as proporções e distanciamentos, com poucos elementos de cena, caracterizando esse estudo como mais próximo ao classicismo.



Fig. 18 - *Caça à onça* – Viagem Pitoresca ao Brasil (182-)<sup>57</sup>

As oscilações entre um idealismo e um naturalismo, um modelo compositivo e uma obra resultante de observação têm raízes e significações complexas e revelam a importância da formação acadêmica e dos embates que ocorriam neste âmbito, desde o século XVIII, na Europa.

Assim, não eram apenas as soluções formais dos gregos e mais especialmente da arte romana que se procurava emular; o

---

<sup>57</sup> RUGENDAS, 1976.

importante era o valor ético que se poderia extrair da arte da Antiguidade. O heróico, agora, associava-se ao virtuoso. O Herói – de preferência vestido em trajes antigos – não era apenas alguém que realizava grandes feitos ou proezas físicas e cuja força muscular e beleza física causavam admiração. Ele era, antes de mais nada, alguém – e essa era uma concepção edificante de Hércules – cujo nobre corpo revestia uma alma resplandecente de virtude e cujas realizações podiam servir de exemplo como um ideal a ser atingido (FRIEDLAENDER, 2001, p. 19).

O que o texto demonstra é que os rigores compositivos diziam respeito também a uma formulação de caráter simbólico, designando o lugar da figura heróica na pintura. As teses de Winckelmann e as doutrinas de Rousseau acompanham este sentido imagético, estimulando uma volta à natureza e as associações entre natureza, beleza e virtude. Este classicismo será representado pela pintura e a escola de David. A composição de David retomava os princípios e fórmulas de Poussin da maturidade, onde a regra central era o menor número de figuras possível numa cena. Com isto, valoriza-se a composição e as figuras isoladas numa ação individual (fig. 19).

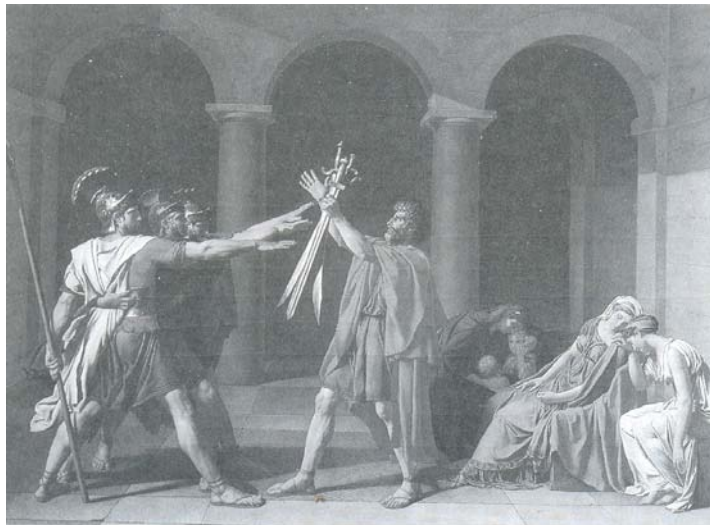


Fig. 19 – *O juramento dos Horácios*, óleo sobre tela – David, 1784<sup>58</sup>

Esta pintura designa, ao mesmo tempo, que um “sentimento sublime e patriótico alcançara uma concentração formal que satisfazia às exigências da teoria do classicismo. Ninguém mais ousaria traçar os eixos de forma tão vigorosa e tão simples, colocar os punhos das espadas de forma tão espetacular na interseção dos eixos, fazendo deles o centro da atenção, representar a ação de forma tão clara,

<sup>58</sup> FRIEDLAENDER, 2001, p. 20.

valendo-se de meios artísticos e formais. As cores austeras e sóbrias devem ser entendidas como espartanas e viris. Tudo é preciso e bem definido; unidade de lugar, unidade de tempo, unidade de tratamento – tudo foi observado (FRIEDLAENDER, 2001, p.34).

Mesmo aqui, os modelos acabam por trair-se, em função das trajetórias dos artistas. Desde Poussin até David, assistimos a uma transformação entre estilos compositivos com figuras isoladas num cenário restrito e figuras dinâmicas em espaços abertos (fig. 20).



Fig. 20 – O rapto das Sabinas – David, 1796-1799<sup>59</sup>

Apenas para exemplificar, podemos mostrar como o *Juramento dos Horácios* de David, obra de culminância da fase inicial, estabelece um maior diálogo com os trabalhos da obra desenvolvida e tardia de Poussin. Por outro lado, *O rapto das Sabinas* de Poussin (da fase inicial) influenciou a fase final da trajetória de David. Esta problemática e este modelo acabaram por generalizarem-se através da *Academie de France* em Roma, com o germano-romano Anton Raphael Mengs (1728-1779) e a sua expressão eclética. Estas formas receberam a divulgação na pintura histórica de estilo pseudoclássico e foram popularizadas nas gravuras do século XVIII.

Por outro lado, ressurgue neste contexto, uma estética com presença dos fulgores da ordem barroca, exigindo o efeito pitoresco e o excesso de figuras na

<sup>59</sup> FRIEDLAENDER, 2001, p. 47.

construção da cena, tratando de dar as características de uma estética romântica para o final do século XVIII e para o XIX.

Desse modo, podemos nos amparar num quadro que demonstra as oscilações dos pintores da época no que tange a sua formação e à eleição dos estilos e das escolas, entre um academicismo e uma busca de uma arte expressiva e sentimental. Assim, as Academias formavam artistas, estilos e escolas, mas estes não se limitavam a suas tipologias e respondiam a uma dinâmica da produção das imagens e dos debates constantes entre os modelos formulados.

Nestes termos, Rugendas nos aparece como sendo um caso exemplar desta situação, apresentando em sua produção os mesmos confrontos e paradoxos trazidos do contexto europeu. Como um bom exemplo, temos as leituras de Diener (1995) e de Belluzzo (1994); o primeiro afirmando a força do modelo e da composição e a segunda traçando as relações entre a produção de Rugendas e o romantismo.

Pablo Diener analisa uma composição para a *Dança dos Puri* (fig. 21) (*Viagem Pitoresca*, litografia 3/6). O autor diz que

apesar de não ter sido conservado nenhum desenho preparatório da composição total desta litografia, existe um desenho em detalhe de uma das figuras recostadas em primeiro plano. Esta figura encontra-se em um esboço provavelmente feito ao natural, no qual Rugendas representa um grupo de índios Botocudos (DIENER, 1995, p. 19).

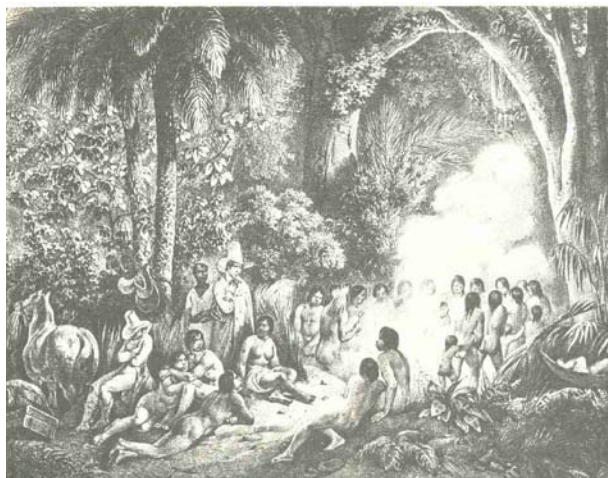


Fig. 21– *Dança dos Puri* – litogravura – 1824<sup>60</sup>

<sup>60</sup> RUGENDAS, 1976.

Com isso, Diener chama a atenção para a obra de Rugendas que no seu processo de reelaboração dedica-se mais aos aspectos compositivos, não se preocupando com critérios científicos, “utilizando os seus próprios desenhos de forma bastante indiscriminada” (COSTA, 1995, p. 19). Um bom exemplo são os seus estudos das posições observadas nos índios que são utilizados para comporem a prancha intitulada *Ponte de cipó*, encontrada em seu livro *Viagem Pitoresca* (ver quadro esquemático T1).

Segundo Belluzzo (1997, p. 76), podemos encontrar nos álbuns de Rugendas um espetáculo natural vivido pelo viajante que retratou a vida humana em sociedade sob um olhar objetivo, não restando dúvidas de que utiliza a “prática científica para a configuração de cenas da vida humana na floresta, da sociabilidade urbana, das atividades rurais”. Para ela, a paisagem natural é a própria instância particularizadora que define o homem local na concepção do artista, cujo foco é a natureza da sociedade, que se mostra nas suas diversas práticas.

Analisando os álbuns pitorescos de Rugendas e Debret<sup>61</sup>, Belluzzo conclui que ambos revelam um dos resultantes característicos da visão de mundo romântica e que

muitos deles se filiam aos propósitos de particularização histórica, em oposição à concepção universalista do pensamento clássico, como podemos concluir da intenção dos conjuntos de desenhos que formam o *Voyage Pittoresque* de Rugendas quanto o de Debret. Apesar dessa tendência geral, o leitor pode encontrar nesses artistas um vocabulário figurativo embebido de tradições clássicas. Esses dois modelos privilegiados de viagem ao Brasil não prescindem dos critérios da ciência taxonômica, que aplicam à classificação de grupos humanos, que tipificam nas pranchas fisionômicas das tribos indígenas. [...] predominam as figuras humanas ambientadas em seu próprio habitat ou articuladas pela ação que narra algum costume. (BELLUZZO, 1994, p. 76).

Nesse sentido, encontramos diferenças entre os trabalhos de Rugendas e Florence, por exemplo, o qual faz uma espécie de classificação das raças dos habitantes das terras cariocas, conforme veremos adiante.

---

<sup>61</sup>Não entraremos aqui em detalhes sobre a produção de Debret, pois o foco de nossa atenção é a produção dos artistas de Langsdorff.

Quadro rugendas

A leitura da produção de Rugendas durante a expedição Langsdorff revela a presença das tensões entre o classicismo (privilégio do desenho e dos modelos compositivos) e o romantismo (ascensão da cor e valorização de uma cena, com uma ação dramática e exaltação da natureza) assemelhando-se aos problemas da pintura francesa (Géricault e Delacroix) e as tensões entre ambas as acepções no século XIX europeu.

Como aponta Esteva-Grillet, ao analisar as idéias de Humboldt, reconhecer-se-á uma continuidade no tratamento da paisagem do século XVII ao XIX, ressaltando as influências originais advindas do arcadismo do século XVII (Lorrain, Ruisdael e Poussin – fig. 22, 23 e 24)<sup>62</sup>.



Fig. 22 – *O julgamento de Paris*, Lorrain, 1645/1646



Fig. 23 – *Cena de floresta*, Ruisdael, 1660/1665



Fig. 24 – *O funeral de Fócion*, Poussin – 1648

<sup>62</sup> As figuras 22, 23 e 24 encontram-se disponíveis em BECKETT, 1997.

Desse modo, não é de surpreender a cadeia pictórica Poussin-David posteriormente associada a Rugendas. Como nos mostra Humboldt, a novidade de Rugendas não se encontra no estilo, mas na ampliação dos conteúdos promovidos por sua produção artística, saindo do contexto da paisagem europeia para o contexto da paisagem do Novo Mundo. Segundo Esteva-Grillet, Humboldt

reconhece somente no século XVII um interesse autêntico na paisagem com Claude Lorrain (1600-1682), Jacob van Ruysdael (1628-1682), Nicolas Poussin (1594-1665) e outros poucos. Mas encontramos neles uma limitação: tinham se ocupado em somente representar zonas do velho continente: Norte da Europa, Itália meridional e Península Ibérica. Resgata, pois, a dos paisagistas holandeses esquecidos que estiveram no Brasil, Frans Post (1612-1680) e Albert Eckhout (act. 1635-1664). Agora os novos modelos seriam Rugendas, Bellermann, Edward Hildebrand (1818-1869), Carl Nebel (1800-1865) e Albert Berg (1825-1884), “pintores do trópico a serviço de uma idéia fisionômica-geográfica” (ESTEVA-GRILLET, 2000, p. 210).

Nestes termos, Rugendas acabaria por se apresentar como um modelo exemplar de artista para as expedições científicas, tal como pensa Humboldt (fig. 25). Sua ampla capacidade técnica, o domínio e o tráfego entre as diferentes produções estilísticas acabam por culminar com as exigências feitas pelos moldes da figura do artista-viajante que deve trabalhar “*in loco*, possuído de emoção sobre os mesmos lugares” (ESTEVA-GRILLET, 2000, p. 211).



Fig. 25. Praia Rodrigues próxima ao Rio de Janeiro – Rugendas – 182-<sup>63</sup>

<sup>63</sup> DIENER, 202, p. 198.

Ao fim, permanece a dicotomia entre o modelo de artista e os efetivos conflitos entre Rugendas e Langsdorff. Se, por um lado, Rugendas é a evolução da tradição da pintura da paisagem reconhecida por Humboldt, por outro, 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” (DIENER, 1995, p. 17), revela a tensão existente entre as formas do saber e das práticas artísticas e científicas no século XIX, rememorando as críticas de Schiller a Humboldt<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Ver desdobramentos dessas críticas de Schiller a Humboldt em DIENER, 1995, p. 16 e 17.

### II.3.2. Aimé Adrien Taunay

Taunay, francês nascido em 1803, é filho de Nicolas-Antoine Taunay, artista da Missão Artística Francesa de 1816<sup>65</sup>. Foi o segundo artista contratado por Langsdorff. Assim como Rugendas, vinha de uma família com tradição artística, vinculando-se diretamente a uma herança e poderio em torno da pintura de paisagem no Rio de Janeiro, pois seu pai e irmão (Félix-Émile Taunay) foram professores desta cátedra na Academia e Escola Real de Belas-Artes.

Em relação a esta tradição profissional familiar, podemos afirmar que o trabalho de Nicolas apresenta peculiaridades que o aproximam das formas assumidas pelo romantismo e o tratamento particular dado à natureza por este movimento artístico (fig. 27).

De acordo com Santana (2000, p. 69),

Os cânones do neoclassicismo trazidos pela Missão Francesa se defrontam com uma “outra” realidade onde a riqueza do cenário natural e a ampla escala da paisagem não se submetem aos rígidos esquemas europeus. O grandioso perfil do Pão de Açúcar, com a suavidade de suas curvas, torna-se o fundo ideal de numerosas pinturas e estas favorecem sua primeira relação com a cidade, retratada em primeiro plano, como nas vistas do morro de Santo Antônio de Nicolas Antoine Taunay (fig. 28) e a de Thomas Ender. A idealizada harmonia entre o contexto urbano e a natureza só se dá nas pinturas de ateliê, quando a composição formal se aproxima das imagens desejadas, conseguindo, dessa forma, conter a natureza que se impõe com a majestade de seus monumentos sobre as modestas arquiteturas e a pequena dimensão da cidade colonial.

Na interpretação comumente dada às cenas produzidas pelo artista afirma-se o senso de um romantismo pictórico e uma imponência da natureza e de seus elementos que recebem tratamento monumental em face de uma

---

<sup>65</sup> Parisiense, Nicolas dedicou-se inicialmente à paisagem, sendo um dos artistas prediletos de Napoleão, para quem pintou várias cenas de batalha, e da Imperatriz Josefina. A queda do Império obrigou-o a embarcar aos 61 anos para o longínquo Brasil, onde, por cinco anos, continuou pintando quadros de temática bíblica, mitológica ou histórica, cenas de gênero e retratos infantis, além de paisagens da Floresta da Tijuca e vistas do Rio de Janeiro. Este artista, cujo prestígio tem aumentado em anos recentes, é sob muitos aspectos o herdeiro e continuador dos paisagistas holandeses do Séc. XVII, porém tocado pela visão renovadora de Joseph Vernet e pelas invenções pré-românticas de Francesco Casanova. Angela Ancora da Luz, em seu livro *Uma breve história dos salões de arte – da Europa ao Brasil*, afirma que Nicolas Antoine Taunay “foi agregado da Academia Francesa, apesar de não ter sido membro pleno, tendo obtido uma pensão para a Academia de Roma, onde passou três anos” (LUZ, 2005, p. 52).

sociedade e um universo urbano ainda tímido, num senso que aproxima estas pinturas da estética do sublime (SANTANA, 2000).



Fig.27 – Praia de Botafogo<sup>66</sup>



Fig.28 - O Morro de Santo Antonio no Rio de Janeiro, 1816<sup>67</sup>

O jovem Aimé, formado neste contexto, possuía experiência e familiaridade com a arte paisagística. Já havia participado como desenhista em outra expedição chefiada pelo barão Louis Claude de Saulces de Freycinet ao Oceano Pacífico<sup>68</sup>, onde iniciou sua experiência de observação científica.

Diener (1995) ressalta que 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 o gosto pelo jogo intelectual.

Sua concepção do trabalho permite uma combinação entre os elementos descritivos e evocativos, inter-relações entre a paisagem e a pintura histórica (fig. 29) e a produção de textos que acompanham seus registros, quase sempre sob o formato de esboços.

<sup>66</sup> Obras de Nicolas Antoine Taunay. Imagem disponível em SANTANA, 2000, p. 72.

<sup>67</sup> CAMPOFIORITO, 1983, p. 22.

<sup>68</sup> Ver Diener (1995).



Fig. 29 – Rio Quilombo na Chapada (detalhe), aquarela – Taunay, 1827<sup>69</sup>

Nos relatos de Florence encontramos informações que contextualizam esta imagem historicamente. Este artista escreve:

Passamos pelas margens do Quilombo para ir ver a mina de diamantes: foi neste lugar que se encontrou o primeiro diamante que fez com que a mina fosse descoberta, não faz mais que dois anos. Uma negra o encontrou lá quando lavava roupa; o seu valor era 6000 francos[;] aqui mesmo onde não se encontrou mais nada valioso (apud. DIENER, 1995, p. 14).

Taunay, autor desta ilustração (fig. 29), ainda escreve no verso da obra: “Vista do rio Quilombo. Neste rio que tem ouro e diamantes, os mananciais estão na parte mais elevada da Chapada. [...]”. Segundo DIENER (1995, p. 14), esta

referência escrita pelo próprio pintor completa-se com as personagens da aquarela, como uma alusão ao fato real da descoberta do diamante, que certamente nesta época foi um acontecimento de conhecimento público sobre as voltas da Fortuna (ibid.).

Aqui, portanto, identificamos uma certa retomada do gênero de pintura histórica herdado de seu pai.

<sup>69</sup> COSTA, 1995, p. 72.

Consciente de uma posição artística e de sua particularidade frente 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 da ilustração (DIENER, 1995).

Taunay inicia na expedição em 1825, mas, assim como ocorrera com Rugendas, também se desentende com Langsdorff, que, no entanto, permite que ele siga viagem desenvolvendo trabalho junto com o botânico Ludwig Riedel. Junto com Riedel, Taunay segue para Villa Bella de Mato Grosso, onde encontram uma aldeia de índios Bororo, chegando até a divisa com a Bolívia em Casalvasco. Taunay, no entanto, morre prematuramente, aos 25 anos, ao atravessar a nado as corredeiras do rio Guaporé.

Contudo, nesse pouco tempo que permaneceu junto a Riedel, grandes trabalhos foram feitos sobre os índios Bororo (fig. 30). Segundo Pedro Corrêa do Lago (2000),

poucos artistas tiveram sua reputação entre nós tão ampliada pelas descobertas dos últimos 50 anos como Aimé Adrien, hoje reconhecido como autor das melhores observações imediatas sobre os índios brasileiros no começo do século XIX. Não são muitas suas aquarelas dos índios Bororo, (apenas seis se considerarmos as mais acabadas), mas trata-se talvez do mais comovente retrato artístico do índio brasileiro. De fato, este pequeno grupo de imagens quase milagrosas prova o extraordinário talento do jovem filho do grande Taunay, fazendo lamentar que sua morte precoce não lhe tenha permitido desenvolver a carreira excepcional à qual certamente estaria destinado. (DO LAGO, 2000, p.152).



Fig. 30 - *Homem e mulher Bororo*  
Aquarela: 28,4 x 21,8 cm, 1827 – AACSP<sup>70</sup>

Para Belluzzo (1994, p. 127), Taunay tinha como características ser “mais sensível e afetivamente envolvido com o objeto de sua atenção”; ele “se entretém com a luminosidade da cor”. O uso da cor relaciona-se ao meio técnico propriamente explorado por Aimé, a aquarela. Como técnica, o colorismo, tradicionalmente usado para a pintura de paisagem, privilegiadamente na produção de esboços, irá ganhar autonomia artística na segunda metade do século XIX.

A fluidez do material e sua transparência permitem produzir imagens onde as cores constituem zonas próprias e substituem o desenho, sem chegar a formar massas como as promovidas pela pintura. Nas imagens de Taunay este colorismo luminoso e transparente apenas evoca a presença de tênues linhas, sem deixar de ser um conjunto resultante de um princípio de obra de observação.

Analizando as observações do artista sobre dois grupos de índios (os da Chapada dos Guimarães, que eram educados pelas missões jesuítas, e os

<sup>70</sup> AACSP – Arquivo da Academia de Ciências de São Petesburgo. Imagem disponível em COSTA, 1995, p. 50.

Bororo, que mantinham tradições tribais), Belluzzo percebe que Taunay busca retratar as transformações sofridas pela mestiçagem. Em vários registros, o artista anota os detalhes da descendência desses índios, discriminando as diferentes mestiçagens de branco com índio, de mestiço com índio, de dois mestiços, entre outros<sup>71</sup> (BELLUZZO, 1994). A autora ainda afirma que o artista é dotado de sensibilidade lírica, tem confiança na pincelada ao captar cenas de costumes e momentos cotidianos tanto da caça quanto de rituais ou intimistas. Trabalhando com a cor e a luz nas representações, Taunay mostra

a unidade da comunidade indígena e de sua configuração em grupo, conduzindo a atenção além da vida material e transportando-a para fenômenos da vida espiritual e cultural da tribo. Taunay estabelece certa intimidade com as situações que apresenta, expressa tanto pelo gosto do artista quanto pela postura corporal dos índios. O artista flagra as figuras no *Interior de uma cabana de índios Bororo*, fixa um momento da *Visita de alguns Bororos*<sup>72</sup> à casa que ocupou com Riedel, perto da aldeia de Pau Seco. As cenas indicam que se trava uma nova relação entre índios e viajantes (BELLUZZO, 1994, p. 131).

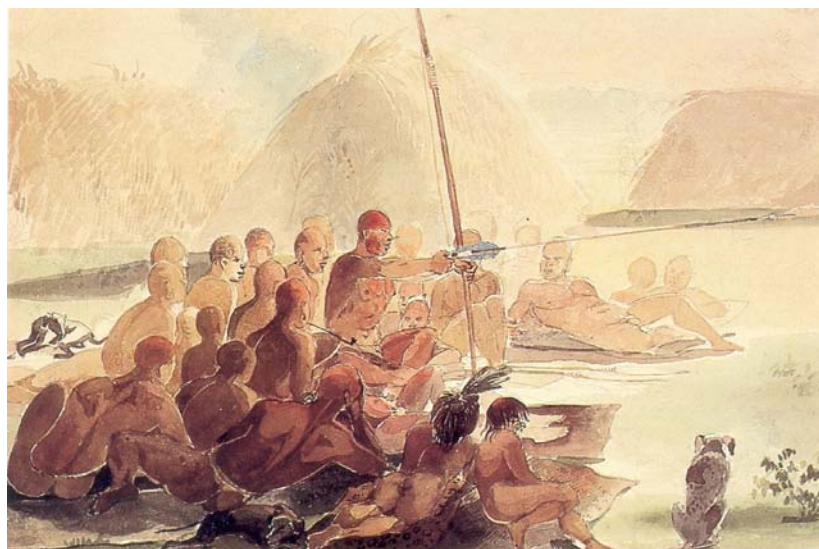


Fig. 31 – *Grupo de índios Bororo da aldeia de Pau Seco, entre os rios Paraguai e Jauru, atentos ao relato de um deles sobre a caçada da onça* – aquarela, Taunay, 1827<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Vários trabalhos de Taunay que retratam os índios Bororo se encontram disponíveis em Komissarov, 1988, vol. 2.

<sup>72</sup> Ver fig. 31.

<sup>73</sup> Imagem disponível no catálogo Langsdorff de volta, p. 10.

A vertente colorística representa uma busca ou um desejo de realismo na pintura européia que ascende lado a lado dos princípios românticos. O uso da cor pode ser entendido como um modo de interpretação de uma realidade dinâmica e vivida num sentido mais direto, sem alusões a modelos idealizados (princípios clássicos). Nestes termos, as interpretações da obra de Taunay fazem referência direta a este sentido dado pela cor, não como uma forma do realismo, mas como meio de tradução de uma realidade que pudesse ser registrada sem uma pretensão compositiva – como vimos, predominante em diversos momentos na obra de Rugendas.

O traço seco e rigoroso de Florence, que será apresentado logo em seguida, faz contraponto ao companheiro de viagem, Taunay, que privilegia o uso da cor na definição das formas e dos espaços, como quando mostra figuras humanas, objetos, animais (fig. 32) e vegetação, ou, quando, delimita terrenos através de diferentes manchas coloridas (fig. 33).



Fig. 32– *Camaleão*, aquarela – Taunay, 1827<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> COSTA, 1995, p. 43.

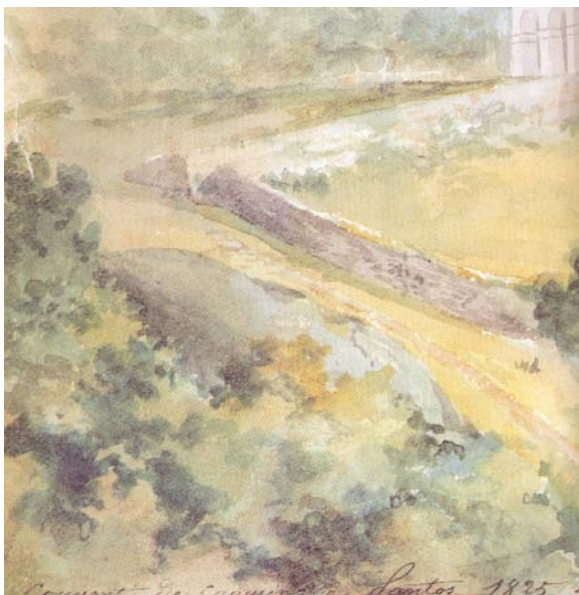


Fig. 33 – Igreja e mosteiro de São Bento em Santos (detalhe) – aquarela, Taunay, 1825<sup>75</sup>

Neste sentido, os comentários de Diener sobre a prancha *Cachoeira do Inferno* (fig. 49) vêm reafirmar tal questão:

Nesta folha fica claro também que é capaz de fazer um esboço em aquarela quase sem recorrer ao lápis e que utiliza a cor com familiaridade e, evidentemente, com maior desenvoltura do que na obra brasileira de Rugendas (DIENER, 1995, p. 20).

O trabalho de Taunay pode ser visto como um modo de realização de uma obra em movimento, numa atmosfera de inacabamento, semelhante apenas aos desenvolvimentos do alto romantismo europeu, que valoriza o movimento na constituição das cenas. Retomando o modo como o artista faz uso de histórias de sabor (ou saber) local, como no caso do registro das mulheres negras lavando roupa (num local onde um diamante fora encontrado, iniciando-se um ciclo minerador, ver fig. 29), também esse elemento assemelha-se em muito à forte presença dos elementos históricos na construção das obras românticas.

Lembrando os estudos de Géricault para a realização de *A balsa do Medusa* (fig. 34), também o pintor tomou como motivo-tema da pintura um acidente noticiado e transformado em livro e desenvolveu um estudo científico do material bibliográfico.

---

<sup>75</sup> COSTA, 1995, p. 66.



Fig. 34 – A balsa do Medusa – Géricault, 1818-1819<sup>76</sup>

Como afirma Esteva-Grillet (2000, p. 150),

Os elementos básicos tinham de ser historicamente exatos. As duas testemunhas oculares – autores do panfleto de denúncia (para o qual Géricault faria mais tarde cinco litografias) – foram interrogadas sobre todos os pormenores, e seus retratos pintados, para inserção em posições importantes na pintura. Géricault fez o estudo de cada figura individual e minuciosamente, usando seus amigos – entre eles o jovem Delacroix – como modelos. Visto que um negro desempenhou um papel importante no acontecimento (à época já se discutia a libertação dos escravos), ele se pôs a desenhar e pintar negros<sup>77</sup>. Alguns desses estudos tinham uma grandiosa modelação plástica de peças de bronze. Seu gosto pela anatomia e pelo estudo de cadáveres intensificou-se: ele examinava as cabeças e os braços e pernas contorcidas de pessoas executadas, em todas as posições e em todos os ângulos de iluminação possíveis.

<sup>76</sup> STRICKLAND, 1999, p. 76.

<sup>77</sup> Ver fig.35 e 36.

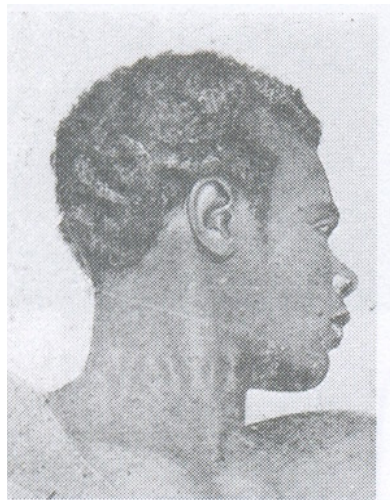


Fig. 35 – *Estudo de um homem negro* – Géricault, s/data<sup>78</sup>



Fig. 36 – *Patrício José Bispo* – Taunay, 1827<sup>79</sup>

Desse modo, podemos compreender as afirmações de Lago e de Belluzzo quando ressaltam a combinação entre lirismo e rigor na produção de Taunay. Suas notas e questionamentos constantes pressupunham a presença de um modelo interpretativo da realidade, singularmente distinta do modelo de registro de observação procurado por Langsdorff e sintetizado nos trabalhos de Florence, como veremos a seguir.

---

<sup>78</sup> FRIEDLAENDER, 2001, p. 150.

<sup>79</sup> BELLUZZO, 1994, p. 131.

### II.3.3. Hércules Florence.

Em fevereiro de 1824, aos 20 anos, Florence desembarca no Rio de Janeiro<sup>80</sup>. Desde os 16 anos dedicou-se ao estudo do desenho, da matemática e da física, pois queria ser marinheiro<sup>81</sup> (MONTEIRO, 2001).

Entre todos, Florence é o que, com maior rigor científico, representou as plantas, paisagens, fauna e etnias com maior fidelidade (BELLUZZO, 1994). Para a autora (1994, p. 131), Florence foi o artista que, buscando a “objetividade do registro por todos os meios”, foi um explorador de técnicas de representação e reprodução da natureza.

Como vimos anteriormente, Belluzzo, ao comparar as obras de Taunay e de Florence, define o primeiro como o “mais sensível e afetivamente envolvido com o objeto de sua atenção” e Florence seria o mais objetivo, definindo o artista como “extremamente minucioso no estabelecimento das condições para a observação da natureza”(1994, p. 131).

Ao desenvolver seus trabalhos enquanto artista-viajante do século XIX, Florence “vai se comportar como um analista meticuloso, um observador de particularidades do mundo, assumindo o perfil de um artista documentador, que elabora cena a cena” (MONTEIRO, 2001, p. 61).

A formação e o mundo artístico de Florence foram o da escola acadêmica. Isso pode ser revelado, em geral, no seu afã pela ilustração de traço nítido, na predominância da linha sobre a cor na maioria dos estudos realizados durante a expedição. O seu academicismo seria evidente da sua forma de apreender “a figura humana (fig. 37) onde ele, com pouca sorte, costuma recorrer a arquétipos clássicos” (DIENER, 1995). Nas suas pinturas de paisagens, essas obras sugerem uma interpretação a partir da composição, mais do que uma

---

<sup>80</sup> Segundo MONTEIRO (2001), não se sabe ao certo qual teria sido o motivo pelo qual Florence resolveu vir para o Brasil, deixando a França. A autora conclui que a sua vinda ao Brasil poderia estar associada “a um provável descontentamento com a situação política na França, resultado da Santa Aliança, organização política internacional criada em 1815 com o objetivo de conter a difusão da Revolução Liberal, semeada por Napoleão na Europa” (MONTEIRO, 2001, p. 78). BELLUZZO (1994) afirma que Hércules Florence aporta no Rio de Janeiro como oficial da Marinha Real da França.

<sup>81</sup> Mário Carelli nos diz que para Florence a referência paradigmática, o modelo, o arquétipo é evidentemente Robinson Crusoe. O autor cita trechos da autobiografia do artista que confirmam esta influência no seu imaginário: “Li Robinson e tornei-me apaixonado pelas viagens e as aventuras marítimas: este gosto deu-me o da geografia, e eu passava horas sobre um Atlas que possuíamos” (apud CARELLI, 1994, p. 91).

aproximação naturalista de pintura *plein air* (COSTA, 1995). Neste sentido, são conclusivos seus estudos sobre céus e nuvens pintados entre 1830 e 1835 (fig. 38) e os comentários acerca destes.



Fig. 37 – Bororo e mulher – 182-<sup>82</sup>

Sem querer estender muito sobre os estudos dos céus deste artista, esse exemplo é importante para entendermos suas relações com obras de outros pintores de paisagens. Por exemplo, em um estudo de nuvens feito em São Carlos<sup>83</sup> no dia de 16 de dezembro de 1832 (produzido posteriormente à expedição Langsdorff) o próprio artista descreve o seu trabalho como um estudo para uma paisagem cujo horizonte é limitado; apropriado para uma cachoeira que seria o objeto principal da paisagem; a brancura das águas que caem seria realçada por um céu nublado [...]” (apud DIENER, 1995).

<sup>82</sup> FLORENCE, 1977.

<sup>83</sup> São Carlos, antigo nome da cidade de Campinas-SP, onde Florence passa a viver quando regressa da expedição Langsdorff (MONTEIRO, 2001).

Neste e em outros estudos do tipo, Florence formula instruções para a composição da paisagem (fig. 39) em termos similares aos que podem ser encontrados nos pintores acadêmicos do século XVIII, tais como Joshua Reynolds e Claude Joseph Vernet (fig. 40).



Fig. 38 – Céu - Aquarela, 183-<sup>84</sup>

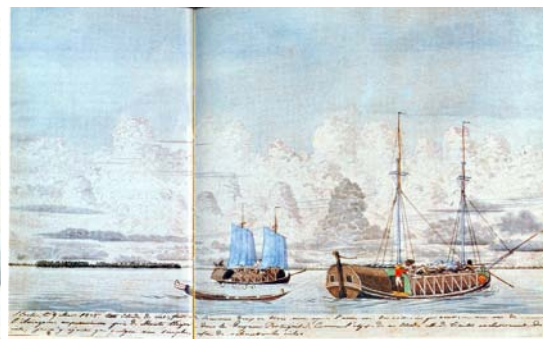


Fig. 39 – Paisagem marinha – Florence – 183-<sup>85</sup>



Fig. 40 - *A seaport at sunset* - 1749 - Vernet<sup>86</sup>

Observando seus trabalhos (fig. 38 e 39), podemos identificar questões de anotação que mostram claramente sua minuciosidade quanto às condições de observação. Florence, ao elaborar suas pranchas,

<sup>84</sup> Imagem reproduzida e publicada com créditos incompletos, sem título e data. Disponível em VILLELA, 2002.

<sup>85</sup> Não há referências de título desta prancha. Imagem disponível em VILLELA, 2002, p. 60-61.

<sup>86</sup> Imagem de Vernet disponível em: [www.olga'sgallery.com](http://www.olga'sgallery.com) – acesso em 12/06/2005.

assinala em seus desenhos tanto o nome, o local e a data da coleta como critérios que presidem a representação, correspondências entre tamanho do referente e da referência, entre a cor na natureza e a cor resultante, indicando a tomada do objeto em grandeza natural ou em escala porcentualmente reduzida, anotando a incidência de desenhos elaborados a partir de plantas secas ou de animais empalhados. (BELLUZZO, 1994, p. 131).

Nestes termos, o trabalho deste artista e ilustrador caracteriza os primórdios da ilustração científica no Brasil, um tipo de representação figurativa que se combina e se adéqua ao uso de textos.

De acordo com Oliveira e Conduru (2004, p. 336),

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” (Araújo, 1986, p. 477). Incluem-se nos conceitos de iconografia ou ilustração as imagens obtidas tanto através de métodos manuais de representação como desenho, pintura e gravura, quanto de reprodução técnica, como a fotografia.

Nestes termos, dentre os artistas da expedição, Florence atende mais claramente aos princípios da produção de uma iconografia ou de um “pensamento de ilustração”, no qual imagem e texto encontram-se associadas, mas não subordinadas, como apontam Oliveira e Conduru (2004). Na ilustração, um pensamento comunicacional precede ao senso artístico. Nesta forma de comunicação visual ou design, os recursos técnicos da arte são utilizados com a finalidade de atingir significados formais estáveis, tornando uma informação do tipo abstrato ou uma descrição em imagem (ibid.).

Vimos que, segundo esses autores, a ilustração, portanto, corresponde aos princípios da comunicação visual e gráfica. A imagem designa uma dimensão de conteúdo (semântica) na qual o espectador é um leitor de informações e de determinados significados socialmente reconhecidos e culturalmente estáveis.

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 da 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 enquanto cópia do real – o efeito de real na figura.

Tais imagens, em geral,

trazem os elementos essenciais que esse tipo de representação exige: verossimilhança e atenção aos detalhes, que permitem, por exemplo, a identificação dos seres representados ou a melhor compreensão de fenômenos naturais descritos, ou seja, sua qualidade didática (Ford, op. cit.). Por estas características são denominadas ilustrações científicas (OLIVEIRA E CONDURU, 2004, p. 337).

O que importa, em suma, é que o espectador-leitor seja capaz de identificar na representação um objeto qualquer existente no plano da realidade observada, e possa, portanto, por definição, comparar a representação com a observação. 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.

Desse modo, entende-se as suas presenças constante nas expedições científicas e a procura por um tipo determinado de artista – e ilustrador – por parte dos naturalistas que dirigiam as expedições. Talvez seja este o motivo dos constantes embates entre artistas e Langsdorff, que encontrou em Florence o parceiro de trabalho ideal.

Monteiro (2001, p. 59), ao estudar a vida e a obra de Florence, focando a descoberta da fotografia no contexto brasileiro, afirma que a relação de Langsdorff com os desenhistas teve aparentemente uma “forte influência na definição das formas de representação adotadas por eles”. 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 (2001, p. 61).

É importante destacarmos que Langsdorff “indicava o tema e os detalhes que deveriam, impreterivelmente, ser realçados nos desenhos. Neste sentido, sua importância sobre o trabalho dos desenhistas é indiscutível”, como aponta Komissarov (1988, p. 20).

Segundo Diener (1995, p. 17), 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. Diener ressalta que houve também, através de escritos de Taunay a Langsdorff, algumas demonstrações de insatisfação com atitudes do chefe – como atribuir a Florence a tarefa de pintar a paisagem da Chapada dos Guimarães (MT), decisão que irritou Taunay, pois “era ele o primeiro pintor da expedição, dando a entender que temas de maior relevância como a Chapada deveriam ser de sua competência”.

Como já foi pontuado, Langsdorff influenciara o trabalho dos artistas da expedição com sua forte personalidade, sempre deixando claro como ele queria que seus desenhistas registrassem o que observavam, exigindo a reprodução com precisão. A atitude de Langsdorff leva Komissarov (1988, p. 20) a concluir que “as artes estavam mais distantes da natureza de Langsdorff, razão pela qual fora sempre mais difícil de 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; ou com pessoas acostumadas com a disciplina, como o oficial da marinha russa Rubstov” (ibid.). De certa forma podemos ver isso claramente quando observamos as suas relações com Rugendas e Taunay.

Para Komissarov (1988), “Florence era mais próximo de Langsdorff, talvez pelo fato de ele ser não só um artista, mas também um cientista, como

mais tarde ficou demonstrado”.<sup>87</sup> O chefe da expedição tinha uma forte admiração pelo trabalho de Florence, que além de exercer o seu trabalho de desenhista, preocupava-se com os trajetos e destinos da expedição, resolvendo questões práticas das viagens. Durante o período muito crítico da expedição, em que grande parte dos integrantes estava adoentada, inclusive o próprio Langsdorff, este, impossibilitado de escrever, “faz uma alusão ao diário de Florence, manifestando sua intenção de enviá-lo à Rússia junto com seus próprios textos” (Apud DIENER, 1994, p. 18).

Assim, a produção de Florence corresponde mais adequadamente ao ideal da representação científica que caracteriza a ilustração científica, pois

pode variar muito em termos de composição: encontra-se em uma gradação que vai desde o linear, esquemático, diagramático até trabalhos de contornos e traçados bem-definidos, preenchidos com tinta, coloridos e de elevada complexidade plástica (fig. 41). O importante é lembrar que o tipo de imagem que chamamos de ilustração científica deve ser útil à caracterização de um objeto, sem teoricamente conter ambigüidade ou outra característica que resulte em uma interpretação, por parte do leitor, diferente daquela que o cientista deseja transmitir (OLIVEIRA E CONDURU, 2004, 337).



Fig. 41 – Maloca dos Apiakás sobre o Rio Arinos, 1828<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Sobre as investigações científicas desenvolvidas por Florence, ver Monteiro (2001).

<sup>88</sup> Imagem disponível no CDROM Artistas-viajantes – Itaú Cultural.

Florence segue as normas estabelecidas neste tipo de trabalho visual. Em suas obras podemos enxergar a síntese entre a “verdade científica e a sensibilidade artística”. Em seus trabalhos vemos que

seu pensamento analítico *fragmenta* os corpos dos animais, para *evidenciar*<sup>89</sup> detalhes das cabeças e patas de aves ou características das inflorescências dos vegetais... os desenhos etnográficos traduzem o *rigor da observação* das figuras vistas de frente e de perfil<sup>90</sup>, de maneira a individualizar fisionomias e afirmar a diversidade étnica, em vez de fazê-las tender a padronizações tipificantes (BELLUZZO, 1994, p. 131).



Fig 42 – Índia Apiaká, aquarela e nanquim

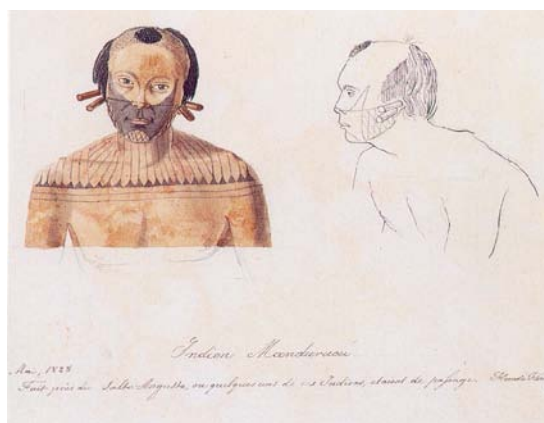


Fig. 43 – Índio Mundukurú<sup>91</sup>

Para Monteiro (2001, p. 70), Florence parecia “ter atendido mais prontamente às exigências de Langsdorff do ponto de vista da representação, incorporando uma nova concepção científica da paisagem, cunhada por Alexander von Humboldt”. Essa concepção de Humboldt guiava grande parte da produção dos viajantes do século XIX. Sobre essa concepção,

Humboldt defende 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

<sup>89</sup> Grifos nossos.

<sup>90</sup> Ver fig. 42 e 43.

<sup>91</sup> Ambas em aquarela e nanquim, 1828 - AACSP. Imagens disponíveis em COSTA, 1995, p. 49.

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, p. 61, grifos nossos).

E por mais que o trabalho de Florence seja de uma qualidade científica primorosa, este artista admira também o espetáculo que a paisagem brasileira apresenta. Se observarmos os seus escritos que descrevem o impacto da visão das cachoeiras, vemos também que este impacto pode ser capaz de desarmar-lhe a “observação, de propiciar alguns dos melhores registros de paisagem de excursão”. É o que Flora Sússekind (1990) identifica nas palavras do artista que se encontram nos seus esboços de viagem sobre as aquarelas *Cachoeira de São João da Barra* e do *Salto Augusto*, de abril e maio de 1828<sup>92</sup>:

Não podemos de uma praia batida pela tempestade admirar o embate dos vagalhões e o esforço do furacão sem recear pela vida dos infelizes que estejam sofrendo estes furores. O temporal desfeito faz-nos tremer pela sorte das plantações e das pobres choupanas do agricultor: um terremoto aterra, aniquila o homem. A vista, porém, de um grande rio que cai em catadupa não traz nenhuma destas impressões. Fica-se preso de admiração, dominado pelo tumulto, pelo estrondo e a agitação; os abismos se abrem a cada instante, mas não nos inspiram medo nem horror (FLORENCE apud SÚSSEKIND, 1990, p. 121).

Encontramos aqui uma mistura de espanto e horror, uma espécie de sentimento sublime em relação ao espetáculo natural, paisagem para ser vista e não colecionada, na qual as descrições tanto visual quanto escrita parecem não dar conta de comunicar este sentimento, esta visão.

---

<sup>92</sup> Imagens aqui não disponíveis devido ao fato da impossibilidade de acesso e reprodução das mesmas.

## II. 4. APÓS A DIFERENÇA, A BUSCA DA UNIDADE DO OLHAR.

Como vimos no decorrer deste capítulo, os três artistas que participaram da expedição científica Langsdorff registraram as viagens nas terras brasileiras. Ao analisarmos estas produções imagéticas, encontramos pontos de contato e de continuidade, diferenças e descontinuidades entre estilos, traços e pinceladas.

Neste capítulo foram ressaltadas e privilegiadas as diferenças entre os artistas participantes da expedição, entre as quais o uso do traço nos trabalhos de Rugendas e Florence, demarcando concepções diversas do desenho. O desenho aquarelado, de traço “mais sujo e solto” de Rugendas – o qual possui a predominância do desenho à lápis e a não utilização da cor – contrasta com a rigidez e a limpeza do traço fino e nítido de Florence (fig. 45), que aparenta usar o bico de pena com nanquim, tornando o desenho mais descritivo e naturalista, não sendo apresentado como se fossem “impressões” tal como observamos em Rugendas (fig. 44).

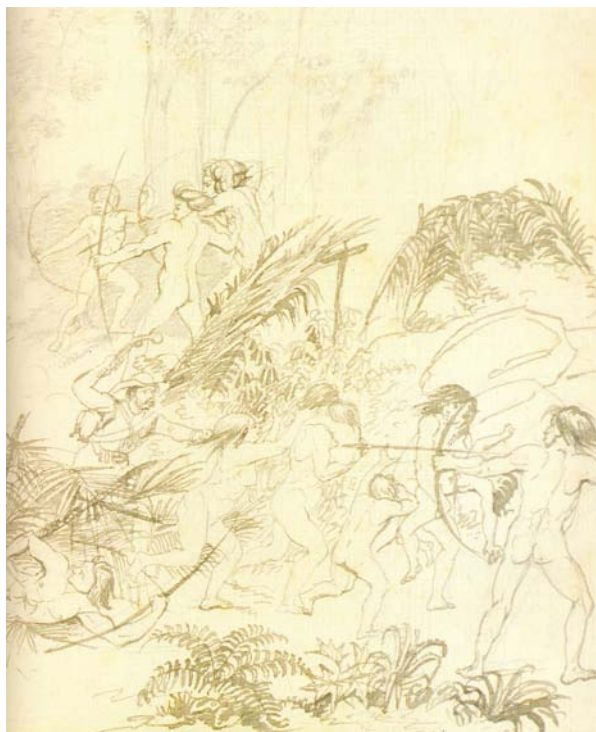


Fig. 44 – *Luta de brancos contra índios* (detalhe) – lápis e nanquim - Rugendas<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> COSTA, 1995, p. 47.



Fig. 45 – *Índios Guató* – lápis, nanquim e aquarela – Florence<sup>94</sup>.

Por outro lado, o projeto da expedição acaba por reunificar estas diferenças sob o crivo do olhar atento de Langsdorff e de suas exigências e padrões mentalmente estabelecidos e procurados no trabalho do artista-viajante. Os trabalhos dos três artistas se fazem semelhantes, proporcionando ao leitor uma unificação do olhar e da representação. Ao verificarmos as ilustrações abaixo (fig. 46, 47 e 48), podemos compreender melhor esta questão sobre um “certo padrão” de representação exigido por Langsdorff e guiado pelas concepções da paisagem de von Humboldt (fig. 49 e 50). Nestes exemplos visuais de representações de espécies vegetais verificamos na linguagem visual – da técnica (aquarela), dos textos informativos e classificatórios e do isolamento e ênfase em detalhes da planta – um tratamento uniforme e científico, revelando o que é e como deve ser o trabalho do artista-viajante.

---

<sup>94</sup> COSTA, 1995, p. 54.



Fig. 46 – Taunay, 1825



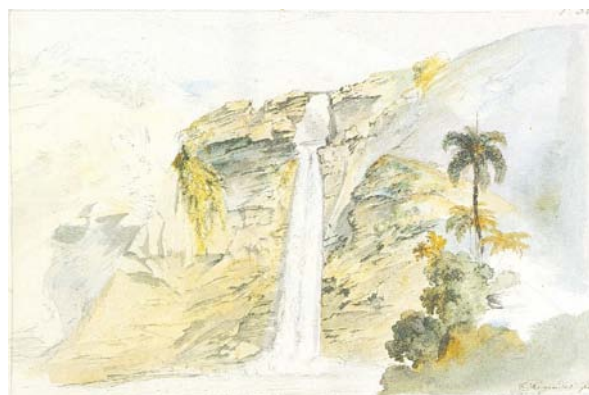
Fig. 47 – Florence, 1827

Fig. 48 – Rugendas, 1824<sup>95</sup>

Em outros momentos, ao nos depararmos com pranchas que representam paisagens (fig. 49 e 50), ainda temos dificuldades em distinguir a autoria das mesmas. Novamente elaboradas na mesma técnica (aquarela), essas imagens apresentam um tratamento semelhante na configuração das cores e da luz. Vejamos aqui dois exemplos de representações de cachoeiras – encontradas em cidades distintas – que ilustram tal questão:



Fig. 49 – Cachoeira do Inferno, 1827 – Taunay

Fig. 50 – Cachoeira de Ouro Preto, 1824 – Rugendas<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Figuras 46 e 47 disponíveis em COSTA, 1995; Figura 48 disponível em KOMISSAROV, 1988.

O que buscamos mostrar com esses exemplos é justamente essa configuração que pretende caracterizar a produção dos artistas-viajantes do século XIX, aqui especificamente os pertencentes à expedição Langsdorff.

Para todos esses artistas e cientistas, envolvidos nessa expedição, os trabalhos tratam de “descrever, classificar e fazer chegar a São Petesburgo tantas amostras quanto possível da flora e da fauna prolíficas do Brasil”, afirma Carelli (1994, p. 94)<sup>97</sup>.

Rugendas, Taunay e Florence, com a contribuição da orientação por parte dos cientistas e naturalistas que, exigindo que o registro do objeto de estudo (seja ele uma tribo, uma espécie da fauna ou da flora) fosse feito com fidedignidade, representaram o mundo natural que um dia foi mais exuberante. Os artistas, no entanto, trataram suas temáticas com força e poesia, com rigidez e liberdade, com admiração e espanto. Comunicaram ao espectador um prazer estético aliado a uma orientação histórica e científica.

Durante anos esses olhares estrangeiros permaneceram em acervos de museus e, nos fins do século XX, um grande número de estudiosos, historiadores, artistas, entre outros profissionais e instituições, foram impulsionados por uma necessidade de resgatar esses registros que fazem parte do patrimônio histórico, artístico e cultural do nosso país. Através de exposições e de projetos institucionais (museus, curadorias) o conhecimento dessas obras se deu não somente pela re-apresentação das mesmas, mas pela sua atualização, relacionando-as com o presente mediante projetos de re-visitas a estes caminhos trilhados por cientistas e artistas-viajantes.

Conforme veremos no próximo capítulo, uma expedição de artistas realizada no ano de 1995, com direção de Dieter Strauss e a participação dos artistas brasileiros Carlos Vergara e José Fuoja, o russo Anatoli Juravlev e os alemães Olaf Nicolai e Michael Fahres, teve como objetivo compreender melhor o

---

<sup>96</sup> As figuras 49 e 50 encontram-se em COSTA, 1995.

<sup>97</sup> O autor ainda nos diz que “este cuidado taxionômico estende-se aos acidentes geográficos, às observações climatológicas, assim como aos índios, às suas línguas, aos seus usos e costumes”. Para ele, é “graças aos cadernos de Hercule Florence, no qual o legível e o ilegível se completam, que podemos acompanhar seus passos e seguir esta viagem de iniciação à pesquisa da memória de um mundo atualmente em vias de desaparecimento. Com efeito, depois de Langsdorff, a maioria das tribos descritas foram dizimadas e as paisagens, parcialmente devastadas” (CARELLI, 1994, p. 94).

Brasil nos fins do século XX percorrendo as trilhas de Langsdorff. Essa produção apresenta um olhar contemporâneo do brasileiro e do estrangeiro sobre as terras brasileiras e levanta questões sobre outros olhares que refletem, discutem e dialogam com a paisagem, cujo conceito é aqui resignificado. À unificação do olhar pretendida no século XIX sobrepõe-se agora uma leitura crítica e abrangente do século XX, as determinações de crivo científico de uma época serão substituídas por múltiplos olhares demarcados por relações históricas, culturais, políticas e de novas concepções do saber científico. Afinal, em 1995, não é mais o artista-viajante que percorre as trilhas de Langsdorff, mas sim um artista contemporâneo em viagem.

## - CAPÍTULO III -

### O OLHAR CONTEMPORÂNEO RE-VISITA O BRASIL DE LANGSDORFF

Esse capítulo trata de uma análise / leitura da expedição de artistas ocorrida no ano de 1995 e da sua produção. Primeiramente será feita a contextualização histórica desta expedição, levando em conta os projetos realizados *a posteriori* da redescoberta das obras dos artistas-viajantes da expedição Langsdorff. Também será mostrado que esses projetos de *re-considerações / re-visitas* a fatos e lugares históricos estão presentes na arte contemporânea brasileira, produzidos com participações de artistas brasileiros e estrangeiros. Em seguida realizaremos uma leitura de momentos específicos dessa expedição contemporânea, a partir dos escritos do diretor Dieter Strauss.

Antes de nos aprofundarmos nas leituras individuais de cada obra produzida por estes artistas, rapidamente será pontuada a mudança de percepção do mundo, ocorrida posteriormente à expedição de Langsdorff, onde a fotografia é vista como um dos meios pelos quais foi dada esta nova posição dos observadores frente à paisagem, transformada a partir da Revolução Industrial. Nesta contextualização pretendemos ainda apontar, de uma forma simplificada, a transição de um conceito de paisagem ligado ao mundo natural para um outro fortemente ligado às cidades em desenvolvimento, e que Brissac Peixoto (1996) apresenta como as paisagens contemporâneas.

#### III.1. EXPEDIÇÃO ARTÍSTICA DO FIM DO SÉCULO XX – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Durante cerca de 100 anos foi considerada perdida a produção da Expedição Langsdorff enviada à Rússia (por volta de 1830). Somente em 1930, no Museu Botânico da Academia de Ciências da Rússia, em Leningrado, é que foram encontrados os trabalhos dos artistas-viajantes (as pranchas de aquarelas e desenhos), os quais apresentavam ótimo estado de conservação. A partir daí

várias pesquisas se iniciaram e o acervo foi recuperado e estruturado, possibilitando assim estudos mais detalhados que geraram publicações do material iconográfico produzido durante a expedição e análises da mesma.

Em 1977, o MASP (Museu de Arte de São Paulo) organizou uma exposição dedicada a Hércules Florence em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado na comemoração dos 150 anos da expedição.

Dez anos depois iniciou-se um projeto de recuperação deste material através de uma delegação brasileira coordenada pelo embaixador Wladimir Murtinho que foi a Moscou e Leningrado, estabelecendo uma parceria com o Ministério das Relações Exteriores da então URSS, a Academia de Ciências e o Arquivo da Academia de Ciências da URSS. Tal delegação objetivou conhecer a totalidade do acervo e trazer ao conhecimento do público brasileiro. Através destas relações constituiu-se a exposição itinerante “Langsdorff de Volta”, a qual percorreu as cidades de Brasília, Cuiabá, São Paulo, Rio de Janeiro e Belém, cujas produções dos artistas-viajantes foram expostas pela primeira vez fora da ex-União Soviética. Esta exposição gerou uma série de encontros em diversas instituições acadêmicas e científicas, pois, junto com as obras, os pesquisadores Vladimir Reznikov, do Instituto da América Latina da Academia de Ciências da URSS, e Boris Komissarov, da Universidade Estatal de Leningrado, permaneceram no Brasil entre 12 de julho e 30 de outubro de 1988. Esses pesquisadores, junto com as instituições procuraram dar consistência a esse projeto através de estudos e análises científicas sobre o acervo Langsdorff (BRAGA, 1988).

Posteriormente a este contexto de recuperação do projeto de Langsdorff que entre abril e junho de 1995, e com direção de Dieter Strauss (na época, diretor do Instituto Goethe de São Paulo), uma expedição artística reuniu artistas brasileiros, russos e alemães, com apoio do Instituto Goethe e patrocínio da Siemens, com o objetivo de revisitar o mundo de Langsdorff.

A expedição artística foi iniciada no dia 02 de abril de 1995. Partiu de São Paulo com os artistas brasileiros Carlos Vergara e José Fujocka, os artistas alemães Olaf Nicolai e Michael Fahres, e Anatoli Juravlev, artista russo. Além dos artistas, participaram dois jornalistas, uma equipe cinematográfica, Pablo Diener (pesquisador, especialista em Rugendas), Maria de Fátima G. Costa

(pesquisadora de Langsdorff), o biólogo Jader Marinho-Filho, Leila Florence Moraes (bisneta de Hércules Florence) e os organizadores do Instituto Goethe.

Os artistas participantes da expedição produziram obras de arte que foram expostas junto com a produção dos artistas-viajantes que participaram da expedição Langsdorff no século XIX. Esse material foi documentado no livro *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX: Artistas Brasileiros e Alemães Refazem a Expedição Langsdorff*, título homônimo da exposição que passou pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), pela Galeria Athos Bulcão, em Brasília, e pela Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, além de ter sido mostrada em Berlim e São Petesburgo (1996).

O percurso da expedição artística foi o seguinte: São Paulo, São João del Rei, Mariana, Ouro Preto, Diamantina em Minas Gerais, Brasília (DF), Pirenópolis, Goiás Velho e Aruanã no Estado de Goiás, onde pararam para dois dias de viagem de barco, continuando por terra por Barra do Garça, Cuiabá, Chapada dos Guimarães, Poconé e Pantanal, todos em Mato Grosso, e, finalmente, o retorno a São Paulo.

Esse projeto de resgate/re-visita ao passado feito por artistas não é o primeiro realizado aqui no Brasil. No ano de 1987 um grupo de 11 jovens artistas contemporâneos brasileiros, argentinos e paraguaios foi convidado a fazer uma leitura das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul. Intitulado “A visão do artista”, esse projeto foi concebido como contribuição do grupo lochpe ao programa “Missões 300 Anos”, do Ministério da Cultura, SPHAN e Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Parece-nos que esse projeto abriu uma série de outros com objetivo similar, como foi a expedição artística de 1995 nas trilhas de Langsdorff, estudada nesse trabalho.

Segundo Frederico Moraes, curador do projeto das Missões, “um dos objetivos desta exposição era arrancar o artista do isolamento do seu ateliê e colocá-lo diante do nosso passado cultural, convocando-o a encarar a História como tema de reflexão estética” (MORAIS, 1987, p. 7). O que se pretendeu com esse projeto era não apresentar uma exposição documental, mas sim uma proposta de recriação artística através da *visão* das Missões Jesuíticas pelo artista. Procurou-se defender a posição de que não são somente os sociólogos, historiadores, cientistas e políticos que possuem a tarefa de pensar o país, mas

também o artista com a sua capacidade e imaginação criadora, o qual pode contribuir para uma maior consciência da nação.

Durante os dias de visita em São Miguel, os artistas conheceram os prédios históricos e religiosos, filmes, vídeos, documentação iconográfica e dialogaram com arqueólogos e restauradores. Posteriormente, no prazo de um mês, os artistas produziram suas obras que “juntas, não oferecem uma visão harmoniosa, coerente ou didática das Missões”. Neste projeto, a função dos artistas era “trabalhar a contradição, o conflito, o paradoxo, o território ambíguo das emoções e dos sentimentos”. O curador reconhece que nenhum dos artistas “abdicou de sua linguagem característica, de sua marca pessoal, tampouco abriu mão da subjetividade” e que suas obras mostram como eles se envolveram e foram estimulados intelectual e emocionalmente com tal proposta. Para ele, o que encontramos primeiramente nos trabalhos produzidos “é uma presença *forte*, arrebatadora mesmo, uma sensação de que alguma coisa de extraordinário ocorreu em São Miguel”. Ressalta que “está impresso nas obras a certeza de que as ruínas são parte de um cenário mais amplo, que envolve conflitos e interesses de ordem política, econômica, religiosa e estética” (MORAIS, 1987, p. 7).

Assim como o projeto coordenado por Dieter Strauss (1995), esta exposição não contou somente com as obras produzidas pelos artistas contemporâneos. Materiais de caráter documental, como imagens missionárias, pedra lavrada empregada na construção da Igreja de São Miguel, fragmentos de cerâmica guarani, mapas, fotos e textos também foram expostos bem como as anotações e croquis realizados pelos artistas e filmagens realizadas durante a estadia na cidade, proporcionando ao leitor/visitante/espectador o conhecimento das motivações dos artistas, espelhando passado e presente, e relacionando forma e conteúdo.

Posteriormente a este projeto de re-visita a Langsdorff, em 2004, também a convite de Alfons Hug, uma equipe integrada por alemães, austríacos e brasileiros refez o roteiro empreendido pelo pintor Thomas Ender no século XIX. Este trabalho – intitulado *A expedição brasileira de Thomas Ender reconsiderada* –, resultado do projeto realizado com a parceria da Fundação Bienal de São Paulo e a Academia de Belas Artes de Viena, foi comandado pelo artista americano Mark Dion e pelo professor Robert Wagner da Academia de Belas Artes de Viena. Durante o desenvolvimento do projeto, cada participante

reproduziu o papel de cartógrafos etnógrafos, entre outros que acompanharam Ender no século XIX.

A expedição austríaca, da qual Thomas Ender fez parte, visitou áreas no Rio de Janeiro, São Paulo e em Minas Gerais. O grupo comandado por Dion e Wagner retornou aos locais no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde o pintor produziu seus desenhos e aquarelas. Dentre os participantes e suas funções temos: Mark Dion que desempenhou o papel de primeiro naturalista, Robert Wagner, de guia, Bartolomeo Gelpi, de etnólogo e pintor paisagista, Walmor Corrêa, de botânico, e os estudantes da academia de Belas Artes de Viena Franz Christoph Amann e Karin Felbermayr, como segundo naturalista e embaixatriz, respectivamente, Christian Mayer, como cronista, e Georg Paul Tiller, cartógrafo.

O trabalho foi apresentado por Mark Dion durante a 26ª Bienal de Artes de São Paulo - "Território Livre" - nos meses de setembro a dezembro de 2004 e também exposto na Academia de Belas Artes de Viena no período de 21 de Janeiro a 20 de março de 2005 junto com uma mostra das aquarelas brasileiras feitas por Thomas Ender.

O que vemos é que Alfons Hug, também curador e coordenador do projeto de 1995 referente à expedição Langsdorff, dá uma possível continuidade a esses projetos de re-visitas ao passado. Este curador parece acreditar nesta proposta artística que revela, através do olhar subjetivo de cada artista, uma nova visão sobre tais fatos e acontecimentos históricos.

Na expedição de artistas em 1995, Dieter Strauss é quem "faz o papel" de Langsdorff. Nos seus diários de viagem ele descreveu grande parte dos momentos importantes da empreitada<sup>98</sup>, registrando momentos de reuniões de todos os participantes, dos artistas e da equipe do Instituto Goethe:

Já nas primeiras discussões fica claro que os artistas são individualistas que julgam fazer parte de sua missão inventar conflitos e que 'o pessoal do Goethe' está aí para desfazê-los. Por isso que a comunicação entre as duas esferas não é sempre das mais fáceis (STRAUSS, 1995, p. 96).

De uma certa forma, também podemos identificar semelhanças interessantes entre as duas expedições (1995 e Langsdorff XIX). Na mais recente, através da leitura de trechos do diário de Strauss, vemos que este teve alguns

---

<sup>98</sup> Algumas destas informações foram publicadas em COSTA, 1995.

desentendimentos com alguns posicionamentos do artista Olaf Nicolai sobre a viagem:

Olaf Nicolai não pode estar completamente sério ao dizer que aprendeu mais sobre o Brasil nos livros do que com nossa expedição [...] Evidente que a visão de Olaf é limitada, mas ele tem plena ciência disso. Está tão ciente que quis transformar essa “visão limitada” em “programa” e torná-la visível e clara através de sua obra artística. (STRAUSS, 1995, p. 97).

Poderíamos também, de uma certa maneira, associar esses desentendimentos com os que Langsdorff e Rugendas<sup>99</sup> tiveram durante a expedição do século XIX. Isso pode ser uma semelhança desprezível, talvez irrelevante, mas que atrai nossa atenção e curiosidade, por mais simples que possa parecer.

Com base nos escritos de Dieter Strauss, diretor desta expedição, percebemos que este, no decorrer da viagem, lembrou, reviu e refletiu sobre algumas questões tanto atuais quanto da época de Langsdorff. Questões essas sobre a visão dos viajantes e alguns desencontros de relatos e obras do século XIX (como as obras delatam falsas afirmações dos artistas como a ida a algumas regiões e países que eram terras inimigas – habitadas por índios<sup>100</sup>). Não apresentaremos aqui todas as observações do diretor, mas somente aquelas que nos pareceu mais interessantes, para, também, não nos estendermos demasiado.

Strauss, ao olhar para algumas obras e textos de Rugendas, levanta uma questão que parece denunciar algumas fantasias da época. O autor nos diz que Rugendas “implantou a araucária brasileira no Chile e ao sul do rio Bio-Bio”. Porém, ressalta que naquela época “a região era terra indígena e, portanto, terra inimiga. Impenetrável! Mas Rugendas sempre afirmou ter adentrado aquela região”. Além disso, o que contribuiu também para tal questionamento foi que a araucária chilena é diferente da brasileira, o que, portanto, o desmascara (ibid.).

Para Strauss, a experiência da viagem, a experiência *in loco* “é sempre enriquecedora, mesmo porque a História é sempre escrita a partir de uma perspectiva determinada”. A posição de Strauss vai ao encontro da afirmação do

---

<sup>99</sup> Estas questões já foram apontadas no capítulo II.

<sup>100</sup> Para esclarecimento dessas questões, ver o artigo de Valéria Piccoli – *Plágio, cópia ou empréstimo?* – na Revista Nossa História. Ver referências bibliográficas.

historiador da cidade de Diamantina (MG), Eraldo Nascimento de Jesus, de que a “História deveria ser novamente escrita a partir dos olhos dos ‘vencidos’, dos ‘perdedores’ ”(ibid.).

Outra questão levantada por Strauss: “Viam os participantes da expedição do século XIX realmente o Brasil apenas com olhos colonizadores? Estavam todos realmente atrás do paraíso romântico?” (ibid.). São questões que ele não responde, mas deixa em aberto.

A perspectiva que Strauss, enquanto diretor da expedição, é a de identificar alguns contrastes entre o Brasil e a Alemanha / Europa: “Quero descrever sobretudo aquilo que me chama a atenção, aquilo que se destaca perante minha perspectiva de estrangeiro” (ibid.). Ele diz imaginar que, com isso, tornam visíveis alguns aspectos que ficaram tão banais para os brasileiros que aqui vivem e que são leitores que não os ‘vêm’ mais. E que voltam a se tornar visíveis dentro da perspectiva da contraposição Brasil-Alemanha. (ibid.).

Outras questões observadas durante sua viagem pelo Brasil foram sobre as semelhanças entre a entrada de Brasília e as moradias pré-fabricadas na Alemanha Ocidental que existem na cidade de Halle-Neustadt. Outras semelhanças foram encontradas entre as favelas das cidades-satélites de Brasília e as pequenas colônias de casinhas-jardim da periferia de algumas cidades alemãs.

Suas impressões e vivências referentes ao meio natural brasileiro também são descritas. São relatos do autor:

A natureza nos seduz incansavelmente, não somente por sua beleza, mas também porque ela nos é estranha e, portanto, novidade. O “pau de novato”, que conhecemos durante nossa travessia da floresta de galerias do rio Araguaia, abriga por exemplo uma espécie de formiga que ataca imediatamente qualquer desprevenido que se aproxima da árvore. Esquecemos no entanto rapidamente as picadas ao presenciarmos simultaneamente o sol poente e a lua nascendo a bordo do nosso “Tathi I”. Uma verdadeira encenação dos Céus, e em dois atos! (ibid.).

Podemos perceber, com isso, que descoberta, espanto e encanto caminham juntos nesta experiência.

Um outro lugar que os participantes visitaram foi a mina de ouro que há entre Mariana (MG) e Ouro Preto (MG). A entrada “custa cerca de R\$15,00 por pessoa e faz pensar que lá embaixo ainda deve ter muito ouro!”, afirma Strauss.

Porém, não só encontraram belezas naturais neste lugar, mas também o seu lado negativo e desumano:

Os inválidos da mineração, em grande parte doentes de silicose, recebem apenas R\$ 140,00 por mês. Como é que uma pessoa atingida de silicose pode comprar remédios com isso? Aí nem a santa protetora dos mineiros, Santa Bárbara, pode ajudar, mesmo que ela seja presenteada com um sem-número de batons que lhe são devotamente colocados aos pés. (*ibid.*, p. 101)

Aqui Strauss apresenta seu espanto e uma espécie de indignação sobre aquilo que viu. Com um ar até sarcástico e irônico, ele põe em questão qual seria a solução para tal situação dos trabalhadores. Podemos verificar também que ele faz uma crítica aos empreendedores do lugar que pagam muito mal e até ironiza a esperança na fé.

Portanto, ao observarmos a trajetória das duas versões da Expedição Langsdorff podemos identificar na do século XIX um primeiro espelhamento que seria o do artista-viajante que se vê no Brasil, cujo imaginário dos viajantes desta época sobre o país seria o de ser um lugar para se fazer um espelho da Europa, que identificamos durante o processo de colonização.

Contudo, nesta expedição artística dirigida por Dieter Strauss em 1995, temos trilhas recuperadas destes viajantes, há um referencial de trajetória. Essa “nova expedição” refaz o caminho e propõe expor, lado a lado, o presente e o passado. Esta imagem do presente, se assim podemos dizer, é ativa em relação à imagem do passado. Sendo assim, teríamos, portanto, uma arqueologia das imagens. Visitar o Brasil de hoje seguindo uma trilha imaginária – uma topografia, um mapa – construídos pelo passado, possibilitando-nos, aqui, uma leitura de um segundo espelhamento.

Sobre as produções da expedição de 1995 temos trabalhos artísticos desenvolvidos com várias técnicas e linguagens contemporâneas. O que pretendemos com esta leitura/compreensão das obras é identificar como esses artistas buscam elementos do passado para pensarem questões do presente, o que encontramos de resquícios/ecos dos artistas-viajantes do século XIX nestas obras produzidas por artistas em viagem, estabelecendo assim possíveis relações técnicas/visuais/conceituais entre os dois tipos de produção. Procuraremos identificar se há – e qual(is) é(são) - uma relação entre arte e ciência nestas obras

contemporâneas. As leituras das obras contemporâneas serão feitas de início separadamente, procurando também relacioná-las entre si, encontrando semelhanças e diferenças entre os olhares e inserindo-as no contexto de produção de cada artista.

### III. 2. AS MUDANÇAS NA PERCEPÇÃO/REPRESENTAÇÃO: A FOTOGRAFIA, A PAISAGEM

Como foi dito no primeiro capítulo, os artistas-viajantes de Langsdorff orientaram os seus trabalhos a partir de referenciais de representação rigidamente definidos, sobretudo por Humboldt. Na passagem do século XIX para o XX houve mudanças no que diz respeito ao olhar, à percepção, às relações do homem com o mundo natural, materializadas através das representações artísticas, que cabe aqui apontar mesmo que rapidamente.

A expedição Langsdorff ocorreu durante os anos 1822 a 1829. Posteriormente a este período iniciaram-se novas pesquisas no campo de reprodução técnica da imagem. Como apontamos no segundo capítulo, Hércules Florence foi quem, no Brasil, fez as primeiras tentativas de fixar a imagem através da luz solar, desenvolvendo um processo fotográfico original em 1833. E é justamente a fotografia que merece ser destacada aqui como delimitador de uma mudança no que chamamos de percepção/conhecimento do mundo.

Kossoy (2001), em *Fotografia e História*, afirma que a invenção da fotografia, inserida nas mudanças gerada pela Revolução Industrial que viriam influir nos rumos da história moderna, “teria papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento”. A fotografia seria um “instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística” (KOSSOY, 2001, p. 25).

O trabalho do artista-viajante parece ter culminado na figura do etnógrafo que trabalha hoje com a fotografia, um artefato que seduzia por vários aspectos. Podemos dizer que a busca pela representação fiel da realidade – necessidade científica - tão presente no trabalho dos artistas-viajantes atuou com um dos fatores no processo de construção do processo fotográfico que permite mais velocidade no que diz respeito à representação e, posteriormente, ao seu desenvolvimento, à reprodução das imagens.

Sobre a origem da fotografia, Fabris (1998) aponta algumas questões em torno da relação científica e artística levantadas por Francesca Alinovi que diz que o nascimento da fotografia

baseia-se num equívoco estranho que tem a ver com a sua dupla natureza de arte mecânica: o de ser um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte. A fotografia, em outras palavras, encarna a forma híbrida de uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo, de uma ‘ciência artística’, o que não tem equivalentes na história do pensamento ocidental (ALINOVI, 1981 apud FABRIS, 1998, p. 173).

Kossoy ainda escreve que a “expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera” (KOSSOY, 2001, p. 26). Para este autor, “o mundo tornou-se de certa forma ‘familiar’ após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica” (Idem, p. 26). Kossoy afirma que,

com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizado do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado* (KOSSOY, 2001, p. 26-27).

No que se refere à arte, a fotografia causou algumas discordâncias entre os artistas, quando, por exemplo, “o pintor romântico francês Delaroche, conhecido por suas cenas trabalhosamente detalhadas, ouviu falar da primeira fotografia, proclamou: ‘Deste dia em diante, a pintura está morta’”. Vemos aí uma certa preocupação quanto à desvalorização do seu trabalho e na sua sustentação artística e também na questão financeira com as vendas que poderiam abaixar devido ao furor da sedução deste novo aparato. Esta preocupação poderia ser pelo fato de a fotografia, no seu início, ter procurado referências na representação pictórica da época. Tal como afirma Fabris (1998, p. 20), a fotografia aspirava a “compor quadros de gênero, cenas históricas, a partir de modelos como Scheffer, Ingres, Delaroche, alinhando ao ecleticismo vigente”. Vlaminck, pintor fovista, falou em nome dos

pintores assustados: “Odiamos tudo o que tem a ver com a fotografia” (apud STRICKLAND, 1999, p. 95).

Entretanto, outros artistas viam a fotografia como acessório auxiliar, como é o caso de Delacroix que a utilizava como meio de registro de poses difíceis de manter. Este artista disse: “Deixem que um homem de gênio use o daguerreótipo como deve ser usado e ele vai se alçar a uma altura que nós desconhecemos”. Ainda Ingres, rival de Delacroix, não considerava a fotografia como arte, porém a utilizava como registro para estudos de retratos, admirando “a exatidão que eu gostaria de alcançar” (apud STRICKLAND, 1999, p. 95).

Vários artistas descobriram a vantagem de se trabalhar com a fotografia para pintar retratos e cenas de pose que antes duraram horas e dias intermináveis, utilizando somente a presença do modelo para retoques finais. Conforme aponta Strickland,

Bierstadt considerava as fotografias modelos úteis para as suas paisagens panorâmicas. Courbet e Manet também as usavam. Os instantâneos de ação congelada de Degas o ajudavam a imaginar poses incomuns e composições diferentes (ibid.).

Kossoy vem reafirmar tal pensamento ao nos dizer que

a descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto, de ampliações de horizontes da arte), de documentação e denúncia graças à sua natureza testemunhal (melhor dizendo, sua condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências) (KOSSOY, 2001, p. 27).

E foi justamente o que aconteceu. Gradativamente os artistas foram tomando consciência e refletindo sobre a sua produção artística, pois, ao verem a permanência da fotografia e a posição dos fotógrafos em defenderem que seus trabalhos não eram somente uma técnica para retratos e que não serviam somente como estudos para a pintura, faziam novas experimentações técnicas e artísticas que possibilitaram novas imagens. No decorrer de sua evolução técnica e conceitual, a fotografia se autonomizou, incorporando o estatuto de arte, tal como encontramos na contemporaneidade.

O que nos interessa, ao pontuar este momento histórico, é a questão da mudança da percepção propiciada pela fotografia. Ao nos concentrarmos na História

da Arte, vemos os movimentos/estilos artísticos decorrentes da Revolução Industrial, revelando novos olhares sobre o mundo, não somente representando-o ou idealizando-o, mas buscando melhor conhecer os lugares, as relações, refletindo, discutindo, denunciando e criticando questões sociais, políticas, humanas e artísticas, tal como vemos na contemporaneidade.

Essas mudanças na percepção que ocorreram nas primeiras décadas do século XIX vão resultar na configuração de um novo observador e as suas relações com as novas paisagens, como nos aponta Monteiro (2001) ao comentar Crary (1995)<sup>101</sup>:

Todos esses fenômenos, os novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização que passam a dominar a Europa Ocidental, vão desempenhar um papel crucial na criação de um novo modo de ver o mundo, que se incorpora nas práticas científicas e culturais nas primeiras décadas do século XIX. Neste período, ocorre o que Crary (1995) chama de processo de reestruturação da visão, com a formação de um novo tipo de observador-consumidor, radicalmente diferente daquele dominante nos séculos XVII e XVIII (MONTEIRO, 2001, p. 37).

A autora ainda destaca que o “observador do século XIX é um observador ambulante, produzido pela convergência de novas tecnologias, de novos espaços urbanos e de novas funções econômicas e simbólicas” (ibid.) e que a partir deste período este observador “vê-se diante de um processo de modernização, sendo forçado a se transformar para se ajustar a uma constelação de novos fenômenos, novas forças e novas instituições” (ibid).

Neste sentido, Crary aponta que no século XIX

o observador deve cada vez mais exercer suas aptidões dentro de uma paisagem urbana que se torna estranha a ele, adaptando-se aos deslocamentos perceptivos e temporais introduzidos pela estrada de ferro, pela telegrafia, pela produção industrial e pelas informações tipográficas e visuais (CRARY, 1995, p. 11 apud MONTEIRO, 2001, p. 38).

Com o ápice do desenvolvimento industrial ocorrido na segunda metade do século XIX, sobretudo na França, Alemanha e Inglaterra, exigiu-se

---

<sup>101</sup> Este autor trata das questões de mudanças da percepção a partir do século XIX, questões as quais são somente pontuadas, pois o interesse deste trabalho não está na reflexão da percepção, mas nos momentos de mudanças das representações da paisagem.

muita mão-de-obra que não existia nas cidades. Com o desenvolvimento do carvão e da eletricidade, as pessoas migraram do campo para as cidades para trabalhar e, desta forma, com as condições precárias, surgiram as favelas e cortiços. Isso fez com que muitos artistas saíssem das cidades e se refugassem na paisagem (nos campos), como os impressionistas que se propuseram a realizar a pintura em *plein-air* (ARGAN, 1992).

Foram criados os distritos industriais e, com isso, acabaram as favelas, construíram centros habitacionais na periferia da cidade, deixando-a limpa e agradável, nesta época (*Belle Époque*), surgindo assim o mercado de arte e o impressionismo. São as reformas da capital do século XIX, Paris. A cidade passa por um processo de modernização acelerada, com uma modificação significativa do traçado e da circulação urbanos. São abertas as vielas, constroem-se novas ruas, casas são derrubadas (ARGAN, 1992).

Greenberg ressalta que “a arte realista e naturalista dissimulou o meio, usando a arte para esconder a arte [...] o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte” (apud HARRISON, 2001, p. 19). O surgimento da fotografia muito contribuiu para que os artistas se voltassem mais para a pintura com o interesse pela materialidade, pela cor como matéria, valorizando a pincelada, a marca do pincel.

Apesar de todo contexto histórico, a arte impressionista é praticamente nostálgica, já que se pintavam paisagens e a natureza ao ar livre quando mais se cresceu o urbanismo. O que vemos aqui é uma das mudanças na história da arte na representação/pintura da paisagem. Já se iniciava uma outra relação da arte com o mundo natural.

Para pensarmos os contrastes e as mudanças das relações do homem com a natureza/paisagem encontradas nas obras dos românticos e neoclássicos e dos impressionistas, podemos utilizar o posicionamento de Lévi-Strauss (1990) que utiliza como exemplo as produções artísticas de Joseph Vernet, Nicolas Poussin<sup>102</sup> e obras do período do Impressionismo, contrastando as paisagens magníficas com as cenas simples pintadas nas obras impressionistas.

A obra de Vernet (ver um exemplo na fig. 51 e 52), assim como algumas obras dos artistas-viajantes, é uma pintura feita com rigidez na

---

<sup>102</sup> Vistas no capítulo anterior e as suas influências sobre os artistas da expedição Langsdorff.

composição e com regras convencionais no uso da perspectiva. A obra a que Lévi-Strauss se refere não se encontra num museu de arte, mas num Museu da Marinha. Ela é um exemplo de obras que não são incluídas na História da Arte – são retratos da cultura, retratos de uma realidade, de como a natureza se organizava. Lévi-Strauss questiona porque essa não é uma arte maior. Ele vê a obra como cenas mais reais das que o cercam. Para ele há um caráter simbólico, pois temos aí uma pista visual do que foi o século XVIII e as relações do homem com o mar, “essa colonização que não destruiu completamente, mas determinou as relações naturais da geologia, geografia e vegetação, restabelece uma realidade especial, um mundo de sonho onde ainda podemos encontrar refúgio” (LEVI-STRAUSS apud PACE, 1992, p 80-81).



Fig. 51 – *Interieur port de Marseille* – séc XVII      Fig. 52 - *A seaport at sunset* - 1749 - Vernet<sup>103</sup>

O século XVIII e os princípios do século XIX foram períodos de reflexão do paradigma científico sobre as relações de equilíbrio do homem com o mundo natural; havia aí uma relação de respeito. Pode-se observar, claramente, nas pinturas desse período (Poussin, Vernet) o equilíbrio entre o humano e o natural.

O que temos nas pinturas do impressionismo (fig. 53) é uma pintura sem os vários planos que haviam na paisagem, para ele, os artistas desse período e as suas obras mostram claramente a redução desses planos, da perspectiva encontrada no meio, a redução da paisagem.

<sup>103</sup> Imagens de Vernet disponíveis em: [www.olga'sgalley.com](http://www.olga'sgalley.com) – acesso em 12/06/2005.



Fig. 53 – *O Parlamento de Londres – céu tormentoso*, Monet, séc. XIX<sup>104</sup>

Assim como as obras dos artistas do romantismo e classicismo mostram o interesse dos homens pela paisagem magnífica, nobre e grandiosa, com grandes montanhas e árvores centenárias, ao contrário destes, estão as obras dos impressionistas do século XIX, que se contentam com uma simples paisagem com campos, algumas cabanas e até umas poucas árvores insignificantes. Para Levi-Strauss, até o século XVIII havia uma mediação entre natureza e cultura e, a partir de meados do séc. XIX, com a Revolução Industrial, o homem foi prejudicado. Para ele, a partir do Impressionismo, o mundo ficou esteticamente mais pobre se compararmos com os séculos anteriores, vê uma perspectiva decadente, diz que os artistas desse período já viam o fim da natureza e que hoje temos uma satisfação com prazeres mais simples.

Os impressionistas representavam sensações visuais sobre imediatas através da cor e da luz, pois a cor muda constantemente de acordo com os efeitos da luz, do reflexo ou do clima sobre a superfície do objeto. Seu objetivo principal era apresentar uma “impressão” ou as percepções sensoriais iniciais registradas por um artista num breve vislumbre. Esses artistas estavam interessados na superfície tanto do objeto representado quanto da própria plasticidade da obra.

Sobre o impressionismo afirma Strickland:

<sup>104</sup> Imagem disponível no CDROM Enciclopédia Multimídia da Arte Universal – Alfabeta Edições Multimídia / CARAS.

O novo trabalho não tinha conteúdo narrativo discernível. Não refazia a história, mas em vez disso retratava uma fatia da vida contemporânea ou uma fotografia instantânea da natureza. E como parecia descuidada a versão impressionista da natureza! Tinha-se como parâmetro que as paisagens deviam ser artificialmente arrumadas à *la* Claude (Monet), com montes e lagos harmoniosamente equilibrados. A composição para os impressionistas, parecia não existir, tão carregado ficava um lado da tela, com figuras cortadas pela moldura do quadro.” (STRICKLAND, 1999).

O Impressionismo teria voltado às paisagens e à pintura em campo devido à Revolução Industrial e à situação degradante que ficou a cidade, tendo interesse e necessidade pelo contato com a natureza ou seria somente pelo fato do interesse, especificamente técnico, em capturar as influências da luz solar (natural) sobre a paisagem para fazerem os seus trabalhos? Seria uma determinação sociológica ou seria um imperativo técnico no desenvolvimento da arte e de sua história? É certo que muitas das obras desse movimento trabalharam com a natureza e a paisagem como tema, mas qual teria sido realmente o interesse por tal?<sup>105</sup>

Posteriormente, já no século XX, a paisagem, fonte de inspiração tradicional dos artistas, passou a ser tratada de uma forma muito peculiar após a turbulência social e cultural a partir dos anos 60 nos Estados Unidos. Nessa época de conquistas espaciais, guerras e revoltas, houve um momento de desencanto no qual os artistas fugiam da guerra, fugiam de si mesmos e novamente se refugiavam na paisagem, constituindo um novo modo de relacionamento com o mundo natural. Na *Land-art* ou *Earth-art*, ao invés de representarem a paisagem, estes artistas resolveram introduzir-se nela: desertos, campos, rios, lagos e em muitos outros lugares que não eram habitados, de difícil acesso. A paisagem não passa mais a ser captada e representada, nem é vista

---

<sup>105</sup> Para Lévi-Strauss o papel histórico dos impressionistas foi ensinar os europeus a “satisfazerem-se com a pequena mudança de uma natureza que desapareceu para sempre”. As paisagens suburbanas e “simples” dos impressionistas duraram até pouco depois do início do século XX. Segundo o autor, do ponto de vista das relações entre natureza e cultura, quando refere-se ao Cubismo (o qual teve a sua produção artística muito voltada para a representação de pessoas, de retratos), afirma que curva-se diante do gênio Picasso, que “a sua obra é vasta e desigual, mas identifica o modo como os cubistas ignoraram a natureza pois, ao reconhecerem que estavam cercados pela cultura, tentaram encontrar beleza em artefatos humanos.

como um manancial de forças e instintos passível de expressão plástica, a natureza agora é o *locus* mesmo onde a arte finca raízes. Isto acabou por implicar na construção de novas formas de representação e de divulgação deste relacionamento, com o uso da fotografia documental (FREIRE, 2004).

A diferença entre essas intervenções na paisagem e a pintura é o fato que as aproxima. Se o motor que opunha os *objetos* à pintura era, inicialmente, o objeto tirado da paisagem, expropriado de seu contexto, agora a paisagem que é descontextualizada, modificada e transformada em arte.

Neste caso a obra não será exposta num espaço consagrado às artes: ela é o espaço; transforma o espaço. Ela é transitória, descartável: a folhagem vai crescer, o lixo vai recolher, o vento vai apagar (CALAZANS, 2005).

Tomando como referência a obra de Richard Long (fig. 54), percebe-se que ele estabelece uma relação com a natureza muito profunda, realiza suas obras diretamente com a natureza. Ele tem como objeto de meditação o ambiente natural, trabalha com a paisagem fora da tela, do quadro, interfere na própria paisagem com a caminhada deixando os seus rastros.

Trata-se de um artista-viajante contemporâneo, o qual, algumas vezes, caminha e marca seu trajeto no mapa e, outras vezes, depois de atravessar a paisagem em diferentes horas do dia e da noite, deixa suas marcas com pedras, madeira, algas marinhas, galhos de árvores e arbustos. Suas intervenções (fig. 54) são simples e repetitivas: círculos compactos ou concêntricos, retângulos, linhas e espirais. Isso, diz ele, é como "colocar o mundo em ordem" (apud OLIVEIRA, 2005).



Fig. 54 – *Land-art*, Richard Long<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Richard Long – instalação na Índia. Esta imagem encontra-se disponível em: <http://cti.itc.virginia.edu/~arch200/Images/LandResource/10.htm> - Acesso dia 12/09/2006.

Portanto, identificamos nas produções artísticas do Impressionismo e nas vanguardas presentes no modernismo o deslocamento das relações da cidade e suas margens (trechos entre a cidade e o campo) para ter seus interesses mais afins objeto cultural, decorrentes das ações humanas.

No contexto do século XX, com as situações decorrentes da Segunda Guerra Mundial e a crise social que foi anunciada, os artistas e a arte se afastam novamente da cidade à procura de grandes espaços abertos e naturais, não apenas como cenário para a realização de obras e tampouco como objetos de observação/representação, mas ainda como um entorno aberto e as marcas da passagem do humano, que resultam na própria obra.

Se, de um lado, a *Land-art* nos afasta do cenário contemporâneo das cidades, previsto nos registros impressionistas (encontrados nas obras de Monet e Pissarro), a *Land-art* busca o extremo ao se refugiar em grandes espaços abertos, espaços restritos e residuais do impressionismo e do modernismo.

Neste sentido, a cidade é um objeto e um problema. Este embate ganha uma nova configuração na qual a cidade passa a ser o centro, cenário e objeto da preocupação do artista. Assim, podemos entender a afirmação de Peixoto que diz que “as cidades são as paisagens contemporâneas”. Nas cidades temos um “horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea”. Para este autor, “esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suporte e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades” (PEIXOTO, 1996, p. 10).

O olhar hoje é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. Cidades sem janelas, um horizonte cada vez mais espesso e concreto. Superfície que enrugua, fende, descasca. Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir. Tudo é textura: o *skyline* confunde-se com a calçada; olhar para cima equivale a voltar-se para o chão. A paisagem é um muro. (ibid).

Nestas relações vemos a imersão do artista na cidade. Imersão esta dada por duas direções, a da intervenção – ecos das questões propostas do

---

instalacionismo, vertentes do minimalismo e da *land-art* – e a da memória, das ruínas – na qual temos um objeto residual, nas quais encontramos uma herança dos *ismos* dos séculos XIX e XX somada às novas formas do fazer artístico dos anos 60 e 70.

Decorrente destas e de outras formas e relações com a paisagem, veremos que as obras dos artistas da expedição de 1995 não estão mais diretamente ligadas ao trabalho naturalista, de representação fidedigna do mundo natural, obedecendo padrões e referência ditados pela ciência. Tampouco veremos nestas obras representações das grandes metrópoles, ruas e centros urbanos.

Estas obras mostram novos modos de representação (diferentes dos presentes no início do séc. XIX), novas técnicas e conceitos como a fotografia, o objeto, a instalação, que são utilizados para materializarem o olhar de tais artistas sobre um determinado lugar/objeto. Aqui, veremos que estes artistas, de uma certa forma, dialogam com a ciência, mas não estão a serviço dela. As obras falam de uma forma poética de questões antropológicas, sociais, políticas e científicas, porém, com sua própria linguagem e subjetividade própria de seus autores. Os artistas desta expedição são autônomos, têm liberdade para expressarem a sua individualidade, o seu posicionamento perante tais situações vividas durante as viagens. Conforme veremos, cada artista trabalha com técnicas distintas, revelando assim a busca de novas formas de produção para concretização de seus olhares.

### III.3. Michael Fahres

Michael Fahres (alemão), embora tenha participado da expedição de 1995, não será estudado neste trabalho uma vez que sua obra é uma instalação sonora/musical, a qual não tivemos acesso. Mas somente para apresentá-lo, em sua obra *Green Room* ele trabalha sobre os registros de “Zoophonia” de Florence<sup>107</sup> (fig. 55).

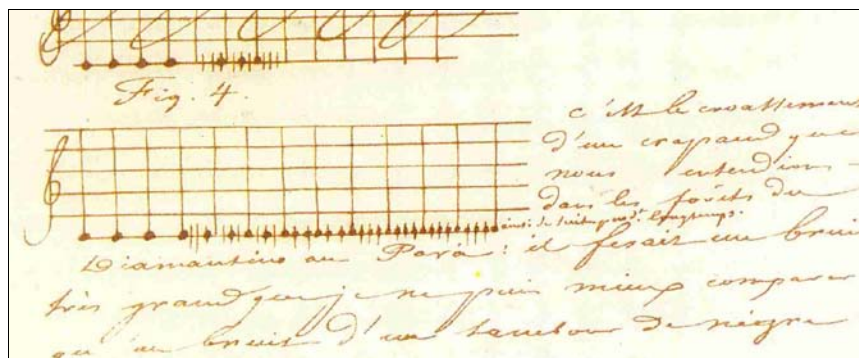


Fig 55 – Florence – Fragmento de “Zoophonia”, entre 1825 e 1829<sup>108</sup>.

Fahres, também músico, registrou o canto dos pássaros com processos contemporâneos de gravação, contrastando vozes de animais reais com sons sintéticos, jogando também com elementos da natureza e artificialidade concretizando em uma instalação sonora, uma “paisagem sonora” do Brasil. Sobre a obra de Fahres, Hug considera que

o som gerado por computador corresponde à flor artificial. O objeto recriado não vive de sua áurea emprestada. Pelo contrário, desenvolve sua própria estética, seu próprio sistema de referências. (HUG, 1995 apud COSTA, 1995, p. 113).

De uma certa forma a produção desse artista discute também natureza e artificialidade, bem como veremos adiante em Olaf Nicolai.

<sup>107</sup> Trata-se do estudo de Hércules Florence sobre os cantos dos pássaros, o qual foi registrado em partituras. Para mais informações ver: MONTEIRO, 2001 e VIELLIARD, J. *A Zoofonia de Hercule Florence*. Cuiabá: Editora Universitária UFMT, 1993.

<sup>108</sup> COSTA, 1995, p. 116.

### III.4. Carlos Vergara

Carlos Vergara realiza suas obras em uma aldeia dos índios Carajá<sup>109</sup> e nas cidades de Diamantina e Ouro Preto. Suas obras foram intituladas de *Aruanã* (fig 56), *Diamantina 1 e 2* (Fig. 57 e 58), *Ouro Preto 1 e 2* (Fig. 59 e 60).



Fig 56 – Carlos Vergara, *Aruanã*, 1995<sup>110</sup>.

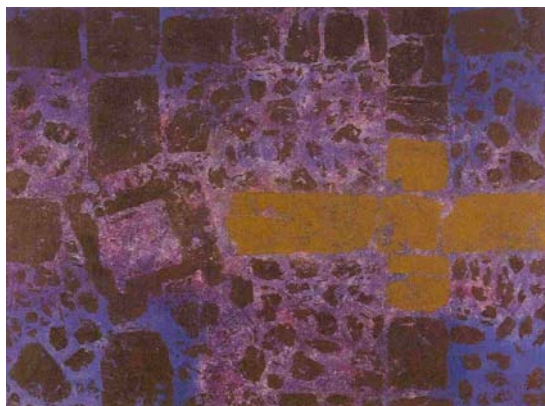


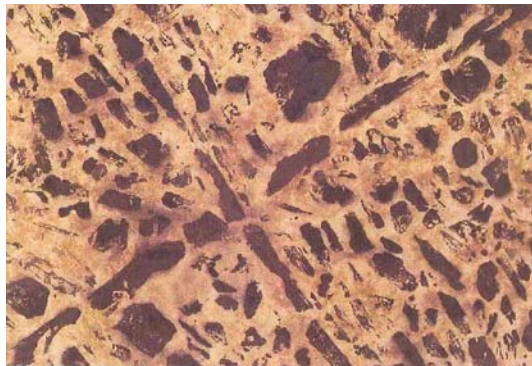
Fig. 57 – *Diamantina 1*, 1995



Fig. 58 – *Diamantina 2*, 1995<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Sobre a pintura corporal desta nação indígena temos o texto de André Amaral de Toral – *Pintura corporal Karajá contemporânea* (VIDAL, 1992). Este autor afirma que a “nação Karajá é formada por três grupos indígenas: os Karajá propriamente ditos, os Javaé e Karajá do Norte, os antigos Xambioá. Vivem ao longo do rio Araguaia e Javaés, nos estados de Goiás, Mato Grosso e Pará” (1992, p. 191).

<sup>110</sup> Pigmentos sobre lona crua; 2,17 x 1,85 m – imagem disponível em COSTA, 1995, p. 135.

Fig. 59 – *Ouro Preto 1*, 1995Fig. 60 – *Ouro Preto 2*, 1995<sup>112</sup>

A técnica de impressão (monotipia / macrotipia<sup>113</sup>) usada por Vergara é a seguinte: primeiro coloca-se a tela sobre o chão, são tomadas as medidas, e o lugar demarcado é limpo. Depois que o chão é preparado para a impressão, um contorno largo é polvilhado com pigmento de cor ocre. Na superfície interior são dispostas folhas de palmeira da mesma forma que o fazem os índios para construir suas barracas de folhas de palmeira.

A seguir, sobre as folhas é polvilhado pigmento cor-de-ferrugem. Após esta etapa passa-se material colante na tela, a qual é colocada sobre as folhas e é pressionada pelo artista com as mãos sobre essas folhas e sobre o contorno. Finalmente o resultado é re-trabalhado no ateliê. Neste sentido, o procedimento de Vergara se assemelha ao dos artistas-viajantes que muitas vezes concluíam seus trabalhos quando voltavam para os seus ateliês nos acampamentos.

Desta forma, o artista fixa testemunhos de épocas há muito revolutas, de destruição/devastação do mundo natural e assegura as marcas do “*genius loci*” – de espécies naturais que aqui sempre existiram desde a descoberta das

<sup>111</sup> Fig. 57 – *Diamantina 1*, pigmentos sobre lona crua, 2,17 x 1,85m, 1995. Fig. 58 – *Diamantina 2*, pigmentos sobre lona crua, 1,85 x 4,21m. Imagens disponíveis em COSTA, 1995.

<sup>112</sup> Fig 59 – *Ouro Preto 1*, pigmentos sobre lona crua, 1,40 x 2,0m. Fig. 60 – *Ouro Preto 2*, 1,45 x 2,21m. Imagens disponíveis em COSTA, 1995.

<sup>113</sup> Esse termo foi usado por Alfons Hug no seu texto que encontra-se no livro da exposição analisado (COSTA, 1995), devido ao grande tamanho de suas obras que se inserem na categoria da técnica da monotipia, apesar da mudança de suportes e materiais. A monotipia é um processo artístico a meio caminho entre a gravura e a pintura e participando da natureza de ambas. Consiste em pintar a óleo ou por outro qualquer meio sobre uma superfície lisa, geralmente uma placa de vidro. Colocando-se uma folha de papel sobre a pintura assim produzida, e calcando-a úmida ainda contra a matriz, obter-se-á uma única imagem, invertida, na folha (daí o nome monotipia). Inúmeros pintores brasileiros utilizaram com felicidade a monotipia, entre eles Portinari, Graciano e, posteriormente, Vergara com suas inovações.

terras brasileiras – a no cerrado da região central, um biótipo que não sofreu alterações durante milhões de anos, que mostra uma enorme variedade de espécies e que hoje está ameaçado por danos irreparáveis, em decorrência, de um certo modo, do avanço da agricultura extensiva. Trabalhando com restos de terra originalmente brasileira, suas obras revelam, como num sítio arqueológico, as feridas e os encantos da terra; ele escreve com impressões digitais gigantescas um diário de *land-art*.

Como afirma Hug,

Vergara se sente como que convocado pela cartografia e espalha suas telas como gigantescos atlantes sobre os quais o vento e as intempéries inscreveram suas inamovíveis marcas. Vergara procura resguardar este estado puro/intocado, mesmo que seja apenas para a duração de uma exposição (HUG, 1995 apud COSTA, 1995, p. 111).

Poderíamos definir, com isso, a possível identificação de Vergara como sendo o geógrafo da exposição. Ao registrar camadas sobre camadas de pigmentos e formas, Vergara registra um saber e um ofício pertencentes a uma cultura, que no caso é a indígena (fig. 61). As tramas, o trançar dessas fibras e folhas, que produzem as moradias, são artefatos culturais indígenas e estão intimamente ligados à vida cotidiana dos povos ou indivíduos, bem como das populações rurais no interior do Brasil.



Fig. 61 – Carlos Vergara com o cacique Carajá, produzindo a obra *Aruaná*<sup>114</sup>

<sup>114</sup> COSTA, 1995.

O artista utiliza esses saberes como fonte para suas obras. É na experiência com o fazer do índio que a obra acontece. Diferentemente dos artistas-viajantes que se distanciavam do objeto de estudo a ser retratado, representado, Vergara interage, se relaciona, dialoga e, através dessa experiência com o outro, registra um ofício que atualmente se perde no tempo. Hoje, talvez, poucos índios no Brasil ainda vivam em moradias tradicionais, como viviam seus ancestrais. Em algumas tribos, palhas, fibras e troncos foram substituídos por tijolo, cimento e telha<sup>115</sup>.

Então, podemos ver nas tramas e na organização desses materiais naturais um ofício de um grupo étnico e um pouco de sua cultura. Essa obra de Vergara, junto com os registros dos artistas-viajantes, especialmente Taunay e Florence, são exemplos de obras que carregam a memória desses povos.

Podemos verificar que em Vergara há, também, uma semelhança quanto aos materiais. Os índios sempre utilizaram os pigmentos extraídos da natureza para a pintura corporal e para a pintura nas cerâmicas, assim como faz o artista.

Em “Paisagens Urbanas” (vídeo dirigido por Nelson Brissac Peixoto, com coordenação geral de Jurandir Muller que acompanha o seu livro – PEIXOTO, 1996) temos um documentário sobre as diversas formas de percepção da cidade e de sua arte. Através do olhar de pintores, escultores, fotógrafos e arquitetos são percorridos temas como a visão, a luz, os movimentos e a construção dos lugares. Vergara participa do vídeo revelando o seu entendimento sobre a paisagem através da sua poética e como se relaciona com ela.

Sobre seu ofício o artista nos diz:

Eu não sou um pintor de paisagens que vou com um cavalete para um lugar [...] mas aqui se inverteu a situação no sentido de que eu peguei, ao invés de eu levar a tinta para o ateliê, eu peguei as telas e a resina e vim para o lugar onde a tinta está. E essa tinta é uma tinta leve, super moída né, e ela vai depositando sobre tudo, sobre a paisagem toda que, em redor, sobre as pessoas. E é

---

<sup>115</sup> Temos um conhecimento geral, através da mídia televisiva e impressa, sobre a situação presente dos índios brasileiros. Não se pretende verificar aqui questões estatísticas atuais para comprovação e reflexão da quantidade de índios que perderam algumas identidades culturais e costumes de sua nação. Somente aponta-se tal questão para complementar uma possível leitura da obra.

essa coisa que eu vou capturando, quer dizer, é uma forma de fazer um sudário da paisagem. Esse pigmento aqui, o que me encanta nele, além do caráter da cor que ele tem, que é uma coisa maravilhosa, uma cor da gente né, ele tem uma história carregada. Então, pra mim, é uma coisa interessante de vir aqui e capturar essa paisagem, essa coisa que está dispersa, depositada em cada frincha.<sup>116</sup>

Ao afirmar que seu desejo é fazer um sudário da paisagem, o artista chama a nossa atenção diretamente para o Santo Sudário de Cristo, dentro da história e do cristianismo. Se verificarmos nas imagens abaixo (fig. 62 e 63), veremos que o trabalho de Vergara se assemelha visualmente a elas, tanto na sua parte estética quanto no seu processo e técnica.

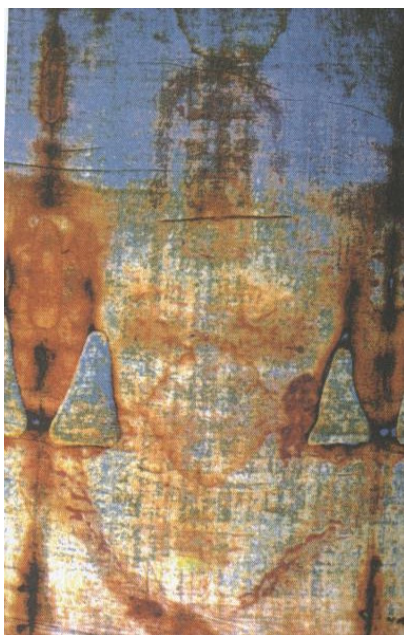


Fig. 62 – Santo sudário colorido<sup>117</sup>



Fig. 63 – Santo Sudário<sup>118</sup>

Tanto na obra de Vergara quanto no véu do Santo Sudário do túmulo de Cristo, bem como o feito por Verônica no caminho da crucificação, temos o

<sup>116</sup> Os trechos citados são transcrições feitas por mim, a partir do depoimento do artista no vídeo de Nelson Brissac Peixoto.

<sup>117</sup> Imagem disponível no livro "Santo sudário", de Julio Marvisom Preney. Editora Mercuryo, 1998. Trata-se de uma moderna imagem em cores, do dorso de Cristo.

<sup>118</sup> Imagem disponível em: <http://www.cancaonova.com/portal/canais/eventos/novoeventos/fotos/sudario1.jpg> - acesso em 10/09/2006.

mesmo princípio de impressão. Neste último a impressão do corpo/face de Cristo é feita pelo suor e pelo sangue no tecido – pigmentos do próprio corpo. Já em Vergara, o pigmento é outro, pigmento da terra, da própria natureza que é impressa. Em ambos, temos uma semelhança também neste sentido, em cada situação, o pigmento vem da própria superfície de impressão – o sangue e os pigmentos naturais – o corpo e as ruas, paredes.

As afirmações de Vergara neste vídeo contribuem muito para a discussão sobre seu trabalho na expedição artística de 1995, pois o artista utiliza a mesma técnica, mantendo-se coerente com a sua poética e temática. Para o artista, as cores dos pigmentos, os chãos e objetos de um lugar possuem um grande significado, como podemos ver na sua fala:

Esse pigmento aqui, o que me encanta nele, além do caráter da cor que ele tem, que é uma coisa maravilhosa, uma cor da gente né, ele tem uma história carregada. Então, pra mim, é uma coisa interessante de vir aqui e capturar essa paisagem, essa coisa que está dispersa, depositada em cada frincha. No chão, nas pegadas, nos pequenos vestígios, nessa coisa que é distraída e, ao mesmo tempo, está carregada de sentido mesmo, do peão que vive em cima... assim, um pequeno... “assim caminha a humanidade”, uma história através destes vestígios. [...] Este pigmento é o mesmo pigmento utilizado nas cavernas, nas grutas daqui, quer dizer, esse óxido de ferro e manganês aqui foi usado a 12 mil anos pelos primitivos aqui para deixarem suas marcas nas paredes né. Uma espécie de “eu estive aqui, eu passei por esta etapa do universo”. Isso é uma coisa que me encanta e me carrega. Depois a gente vê o mesmo pigmento que foi utilizado pelo mestre Ataíde para pintar os Aleijadinhos, para pintar as igrejas daqui do barroco mineiro [...] Essa cor incita cada história, pra mim, eu tento passar isso<sup>119</sup>.

Vergara possui um outro conceito pessoal sobre a paisagem. O seu interesse não está na pintura tradicional da paisagem, com rigorosas composições que representam mimeticamente o mundo natural. Como ele próprio afirma:

Não me interessa pintar uma paisagem, representar uma paisagem, representar um forno, mas capturar aqui, esse lugar,

---

<sup>119</sup> Trecho do vídeo de Nelson Brissac Peixoto transcrito por mim. Vergara está relatando seu processo de execução de algumas obras feitas numa antiga fábrica de pigmentos em Minas Gerais. A paisagem de que fala é um galpão de madeira que possui fornos de tijolos e o chão colorido pelo óxido de ferro.

onde há uma transformação química, física do amarelo virar vermelho. Onde a ação do fogo sabe, onde isso aqui, esse amarelo... a ação do tempo que destrói o ferro e faz o óxido, oxidou... e aqui se precipita nestes fornos, se apressa o amarelo e o vermelho. Com esse amarelo e esse vermelho aqui é que se produz o pó xadrez que é a pintura, a tinta mais barata que existe no Brasil. Onde são pintados quase todos os pisos do interior, as paredes, misturados com cal. Essa é uma cor que está espalhada pelo Brasil inteiro, de norte a sul, então tem uma carga, assim, que, pra mim, é poética<sup>120</sup>.

As obras elaboradas durante a expedição de 1995 fazem parte do estilo produzido pelo artista desde os anos 80, quando ele passou a trabalhar com pigmentos naturais e minérios (encontrados em na fábrica de pigmentos para tinta - MG) como base para diversos suportes de grandes dimensões (fig. 64 e 65).



Fig. 64 – S/ Título – Série Minas – Vergara, 1991



Fig. 65 – Pirenópolis – Vergara, 1994<sup>121</sup>



Fig. 66 – Muro – Vergara, 1994



Fig. 67 – Telhado – Vergara, 1995

<sup>120</sup> Idem 117.

<sup>121</sup> Figuras 64 a 67 encontram-se disponíveis no site do artista: [www.cvergara.com.br](http://www.cvergara.com.br) - acesso em 22/09/2006.

Vemos nessas obras a presença dos mesmos materiais, cores e técnicas utilizadas por ele no projeto da expedição Langsdorff. Ao verificarmos os títulos das obras vemos que o artista viaja para diversos lugares e faz suas impressões de diversos espaços e pontos de vista. Algumas obras são impressões feitas no chão, outras em muros, outras no telhado – partes de uma paisagem.

Voltando às obras de Vergara produzidas na região de Ouro Preto e Diamantina durante a expedição, surgem algumas questões sobre estas cidades. Passamos a querer saber sobre algo desses lugares, algo que teria interessado – e que interessa na sua produção atual – ao artista e fez com que ele produzisse sobre e a partir deste lugar. Sendo cidades históricas que possuem um grande marco sobre o ciclo do ouro e dos minérios, temos também em Ouro Preto um grande referencial religioso, uma variedade de edifícios barrocos que marca a presença da Igreja nas terras brasileiras desde os primórdios da colonização.

Sendo assim, essas ladeiras registradas/impressas pelo artista nas obras *Ouro Preto 1 e 2* e *Diamantina 1 e 2* carregam uma carga de memória grandiosa. As pegadas marcadas que se foram, gotas de velas que os fiéis carregaram durante as procissões e festejos religiosos, caminhadas de fé, histórias de pessoas, cenas presenciadas. Chão feito de pedras que carregam uma memória geológica e antiga, testemunho (o chão) de um lugar religioso, de um espaço terreno e espiritual, de construções materiais e espirituais.

Nessas relações entre o terreno e o espiritual temos também a figuração e a abstração. Talvez as obras de Vergara produzidas nesta expedição sejam as únicas que remetem a uma certa abstração. Porém, encontramos figuras – cruces que ora são um “x” (ver fig. 57, 58, 59 e 60) – as quais podemos associar com as demarcações feitas no chão - o “x” no mapa que revela o lugar do tesouro que há nestas cidades e que havia em maior quantidade no passado.

Assim como veremos nas obras de Anatoli Juravlev, Vergara não está interessado nas grandes quantidades de cores cinza e suas variações tonais encontradas nas grandes cidades. Não vai atrás dos asfaltos das ruas, das avenidas com marcas de carros, de buracos, de concreto. Vergara não se interessa mais por uma natureza urbana – encontrada na sua produção dos anos 60 e 70 – mas vai atrás de uma abstração em grandes dimensões.

Vergara ainda nos diz, no vídeo de Nelson Brissac, sobre o seu interesse nas cores dos pigmentos naturais:

tem um excesso, um excesso brasileiro de cor que é uma coisa maravilhosa. Tem um momento especial onde a quantidade é uma espécie de qualidade. É uma categoria nova! Muito amarelo é melhor que pouco amarelo. Quer dizer, muito mais luz! Isso é o que me interessa.

Nesse sentido, o artista parece estar interessado nas cores naturais encontradas em cidades mineiras e em fábricas e indústrias de minérios, para registrar em suas obras um testemunho dessa época vivida por ele. Registrando esses lugares visitados, através desses pigmentos, o artista se embrenhou nos interiores das regiões brasileiras (MG) em busca de identificar o país através da cor. A “cor do Brasil”, em sua opinião, num jogo de contaminação entre a identidade pessoal e uma suposta identidade cultural brasileira.

Podemos dizer que, ao elaborar essas obras através da técnica de monotipias, o artista vive uma espécie de experiência, de aventura, pois não se sabe como sairá a impressão. Segundo Paulo Sérgio Duarte, “a generosidade de sua escala nos gratifica, o campo visual é literalmente tomado pela sua amplitude e somos envolvidos e transportados para o local”, e, ainda, “como se o artista pudesse nos levar para o momento da conclusão do trabalho” (DUARTE, 2006).

Como já verificamos, Vergara poderia estar ligado aos geógrafos que acompanhavam as expedições do século XIX, fazendo uma certa analogia. Num âmbito geral, a sua produção é resultado de “uma pesquisa que percorre a ampla geografia de diversas regiões brasileiras onde convivem marcas culturais de paredes e chão de cidades históricas, com as marcas da natureza, como os rastros de jacarés do Pantanal” (DUARTE, 2006).

A exposição individual do artista, em 2003, nos chama muito a atenção devido ao seu título - “Carlos Vergara Viajante”, já que estamos investigando produções contemporâneas que se espelham em obras dos artistas-viajantes do século XIX.

Para Duarte, o título desta exposição quis simbolizar a sua trajetória, os seus 40 anos de carreira e também se refere aos trabalhos em campo que o artista gosta de fazer, ao ar livre, buscando pigmentos locais. Sobre as produções desta época Paulo Sérgio Duarte afirmou:

Plenas na pura visibilidade, satisfeitas na generosidade da escala, deixam, no entanto, presentes os indícios da viagem, dos percursos cujas marcas ele emancipa, pelo trabalho, na forma. É como se, nessas telas, em surdina, por trás da vibração pictórica, soasse uma cosmogonia da terra brasileira, construída pelo direito de **olhar do pintor** contemporâneo. Um mundo local se infiltra na forma e, insidioso, trai o solilóquio abstrato, contamina sua pretensa pureza para impregná-la com a presença desses fragmentos poéticos do imenso território natural e humano, de mato, bichos, ruas e arquitetura<sup>122</sup>. A reportagem tem autoria? Se sim, indique na citação.

Carlos Vergara ofereceu uma oficina de monotipia/pintura que durou três dias no mês de junho de 2003. Junto com dez artistas gaúchos que foram convidados por ele, fizeram impressões com pigmentos das ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. Foram utilizados 600 lenços de bolso, na cor branca<sup>123</sup>. De uma certa forma, não somente esta produção, mas muitas outras obras em que o artista utiliza a técnica da monotipia, nos faz lembrar as históricas impressões que encontramos no Santo Sudário (onde encontramos a impressão do corpo inteiro de Jesus Cristo – fig. 62 e 63) como também da outra impressão registrada durante o caminho para a crucificação feita por Verônica com um véu branco.

Suas obras trabalham com memórias de práticas, tradições, ecossistema e o ser humano interagente. Temos um trabalho de campo, o qual associamos à geografia e à pesquisa arqueológica. Vimos que com seus sudários da paisagem feitos através das impressões, encontramos um novo conceito de paisagem construído pelo artista, outra forma de ver a paisagem, de registrar através do contato direto, do toque e do olhar aproximado, olhar que evoca outros sentidos como o tato, o sentir a textura, do ver até tocar, mas não mais somente com os olhos.

Temos também uma memória outra, uma memória da pele, do corpo, das passagens, dos trânsitos. O que guardariam essas ruas, calçadas e ladeiras pelo artista retratadas?

---

<sup>122</sup> Trecho da reportagem do Instituto Tomie Ohtake disponível no site: <http://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/exposicoes/carlosvergara/tecarlosvergara.htm> - acesso dia 21/09/2006.

<sup>123</sup> As reproduções desta obra encontram-se no site do artista: [www.cvergara.com.br](http://www.cvergara.com.br).

Ao analisarmos o processo e a produção de Vergara, podemos dizer que ele é o artista que viaja, o único artista-viajante desta expedição que elabora a sua obra no exato momento de vivência/experiência com a paisagem, a qual é tratada com outras concepções. Tal como nos diz Peixoto, “Carlos Vergara não é um naturalista, alguém que levaria seu cavalete para cima de uma colina, que trabalharia observando a paisagem. Ao contrário, ele traz a paisagem para dentro do atelier” (1996, p. 249).

Aqui as questões trabalhadas pelos artistas-viajantes sobre as distâncias exatas para representação da paisagem (vistas, panorâmicas, olhar aproximado e distanciado) são resolvidas por uma outra ordem. Peixoto aponta algumas destas questões:

Não se trata, propriamente, de vistas. Todo o problema da pintura atual de paisagens está colocado aqui: a perda da medida, a necessária distância entre o observador e o seu objeto, que articula o panorama. Afastar-se demais ou aproximar-se em excesso implicaria em perder a paisagem. Vergara resgata a paisagem, que parecia estar desaparecendo do horizonte da pintura, mas na tensão extrema entre objeto e a tela. Não há mais, praticamente, nenhuma distância. Quase desaparece também a diferença entre o gesto do pintor e o pigmento, tomado em seu estado bruto. A pintura retoma seu referencial no mundo e, ao mesmo tempo, a paisagem só se desenha pelo recorte do olhar pictórico (1996, p. 249).

Vergara nos coloca diante do véu da paisagem, que é o véu do limite da representação pitoresca – limite da figuração. A ultrapassagem dele é a proposição pela via da própria linguagem pictórica – pintura que pinta a pintura e não um retrato do mundo, a paisagem. A pintura, assim como o artista, interage com o mundo. A tela é exposta ao mundo e ao se colar a ele a tela se integra à paisagem configurando um mundo pintura.

Ao elaborar suas obras Vergara trata a paisagem mineira com um outro olhar, que surge

pela cor – a primeira pintura brasileira. Uma reconstituição da paisagem brasileira – por extensão de uma história da pintura brasileira – se delinea aqui. A cor, o pigmento, opera como uma âncora na história. O lento processo de amulatamento do barroco europeu. Sem a carga dramática que envolve a paisagem alemã. É mais prosaica, remete ao chão, ao cotidiano. Uma relação

emotiva com o passado, vontade que ele ocupe um lugar (PEIXOTO, 1996, p. 252).

Os viajantes tinham um problema do olhar, que resulta num estado óptico. Eles precisavam encontrar a distância adequada para produzir a representação. Vergara se afasta do olhar. O mundo todo é pictórico - cor, massa, textura, relevos. “Não há diferença entre a paisagem e a pintura. A cor é a paisagem” (ibid.).

### III.5. Olaf Nicolai

Para este projeto o artista elaborou uma obra a qual nomeou de *Itamarati* (fig. 68). Trata-se de um objeto em forma de mala/estante elaborada com madeira, revestida na parte superior de um tecido vermelho. Temos duas partes, a superior, a qual é aberta a vista frontal e a superior (somente o fundo e as laterais são feitas de madeira) e a parte inferior onde temos quatro gavetas. No interior dessas gavetas encontram-se quatro modelos de tapetes (com dois motivos de desenhos e duas variantes de cores aplicadas em cada um) feitos de lã de tecelagem, com tamanhos de 52,5 x 32,5 cm. Na parte superior há oito placas de vidro lapidado com ornamentos florais, com medidas de 67 x 62 x 42 cm (altura, largura, fundo) divididas em dois grupos de quatro. Entre essas placas temos uma flor feita de madeira e materiais sintéticos com 43 cm de altura e 20 cm de diâmetro.



Fig 68 – *Itamaraty*, 1995.

Ao observarmos essa obra é possível aproximar Olaf Nicolai mais com a botânica e a etnologia, pois nesta mala de objetos encontramos plantas herbarizadas e eternizadas dentro de placas de vidro (fig. 73); uma flor artificial (fig. 69) que é fruto da imaginação do artista (trabalhando aqui conceitos de

artificialidade e de natureza) e tapetes estampados com motivos geométricos feitos por crianças da tribo dos índios Carajá (Rio Negro, Araguaia), aplicados originalmente em objetos utilitários. Os modelos foram encontrados em livros da FUNAI, voltados para os programas de Educação Indígena. Estes, foram re-trabalhados em computador (criando quatro variantes) e confeccionados com processos artificiais/industriais de confecção/impressão, sofrendo um processo de manufaturação (a Companhia alemã SCHONHERR – Chemnitz) (fig. 70).



Fig. 69 – *Itamaraty* (detalhe flor-modelo)



Fig. 70 – *Itamaraty* (detalhe tapetes segundo desenho dos índios Carajá)<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Figura 69 e 70 disponíveis em COSTA, 1995.

Segundo a descrição da obra, o nome Itamaraty é revelador de uma inter-relação entre os domínios da viagem – do ponto de vista do artista e do ponto de vista do modo como as relações internacionais entre diferentes países são estabelecidas na atualidade – e da coleção – o Palácio é sede de uma coleção de obras de arte (paredes de mármore de Athos Bulcão, obras de Frans Post, Debret e Rugendas, dentre outros). Nestes termos, vemos como o nome revela, em grande parte, o destino político e de fruição de toda viagem, tornando-se, ele próprio, uma “mala” que contém as obras dos artistas-viajantes do passado.

Inclui-se aqui também uma possível reflexão em torno do palácio enquanto objeto, descrito como sendo uma construção que exhibe um jardim projetado por Roberto Burle Marx, com um espelho d’água e ilhas de plantas tropicais, conjunto exótico destinado à taxonomia e às relações econômicas, assemelhando-se a um palácio de cristal.

A paisagem de Burle Marx apresenta-se ao espectador como sendo resultante da estética modernista brasileira, um misto de racionalismo com valorização da flora nativa (brasileira). O artista alemão, amplamente interessado na vegetação, observa com impacto as formas da natureza no Brasil.

Strauss faz o seguinte comentário sobre a reação de Nicolai diante da natureza em Diamantina: “As bizarras formações rochosas ao redor de Diamantina fazem Olaf entender a diferença entre *natureza* e *selvagem*: a nossa natureza é muito mais ordenada!”. Strauss, neste momento, constata que “finalmente o sentido da Expedição de Artistas 1995 parece ficar claro”(STRAUSS, 1995, p. 98).

As impressões da natureza em Brasília já são de outra ordem:

para Olaf, o lago artificial em frente ao Itamarati corporifica a ‘natureza em um chafariz’. A natureza domada, na verdade é disso que se trata, diz Olaf com ironia. (*ibid.*, p. 98)

Parece-nos que foi neste momento, durante sua visita a Brasília, que definitivamente, o artista inicia o processo de construção de sua obra.

Frans Eckhart, num texto crítico sobre a obra de Nicolai, nos aponta algumas pistas para melhor compreendermos as questões discutidas:

O impenetrável e o ameaçador estabelecem pouco a pouco seus contornos nessas terras tão longínquas. Simultaneamente, as coisas são absorvidas, terminadas, tornadas manuseáveis e preparadas. As plantas adquirem um valor próprio no folheto do herbário. O animal empalhado está enrijecido em seu pulo. A tatuagem do selvagem e as armas vão parar nas malas da expedição. Os objetos encaixados não representam mais cacos de uma sala vazia, mas já foram mais do que respondidos nos depósitos e nas técnicas de algum museu. Exemplos cuja morte mumificada serviu à vida nas metrópoles, e não à vida no país de origem. Neste sentido serviram ao bem comum e viraram modelos de tapetes e de design para a decoração de interiores naquelas metrópoles... (ECKHART, 1995, apud COSTA, 1995, p. 133).

Estas questões nos encaminham para uma discussão de museus de História Natural<sup>125</sup>, os quais representam a transformação da dimensão do selvagem / exótico e da alteridade radical que se transforma em diferença, no jogo entre natureza (culturalizada) e a cultura. Eckart (1995) ainda afirma:

A distância histórica para as primeiras expedições científicas é intransponível. Os invólucros e malas retornam após peculiares modificações a quartos anteriormente esvaziados e originam vida. Incorporam modelos e exemplos. E os livros didáticos colecionam desenhos de culturas desaparecidas. As gerações futuras farão seus desenhos baseando-se neles. Os modelos artificiais – como o objeto criado por este artista – dos organismos podem ser descobertos caso sejam procurados ou criados. A capital Brasília é um mundo concebido de cabo a rabo. Os templos das seitas, as esferas de comando nacionais, a arte e a natureza têm seu lugar no museu vivo, a cidade (apud COSTA, 1995, p. 133).

Em *Itamaraty*, o artista projeta seu olhar sobre o ato de colecionar lembranças. Ou seja, o artista estrangeiro parece “repetir” novamente essa prática dos viajantes europeus do século XIX, mas que aqui adquire um certo caráter irônico. Esse desejo de guardar/conservar alguns objetos pertencentes às regiões visitadas existe desde os séculos XVII. Segundo Belluzzo (1999), os europeus criaram o gabinete de curiosidades, um tipo de coleção, um gabinete de arte (fig. 71 e 72) ou de maravilhas: “naquela época das grandes viagens às terras distantes, reis, sábios e amadores passam a colecionar objetos estranhos, cujo interesse é dado pelo caráter inusual das peças” (BELLUZZO, 1999, p. 24).

---

<sup>125</sup> Sobre museus e as ciências naturais no Brasil, ver: LOPES, 1997.



Fig. 71 - Gabinete de curiosidades, anônimo - Fim do séc. XVII - óleo s/ tela, Florence, Opificio delle Pietre Dure<sup>126</sup>



Fig. 72 – *Bargueno escritoire noyer et incrustations*  
Século XVI, Aragon, Espanha<sup>127</sup>

Segundo Belluzzo,

essas coleções heterogêneas reuniam tanto aspectos desprendidos da natureza quanto artefatos históricos e antigüidades. Plumária de pássaros americanos, cabeças de animais, minerais, plantas exóticas eram dispostos lado a lado, junto a indumentárias indígenas, armas, medalhas, insígnias e instrumentos de guerra, e estatuetas artísticas. A coleção dos *curiosos* formava um cosmos em miniatura (BELLUZZO, 1999, p. 24).

<sup>126</sup> Imagem disponível no site: [http://thedesignspace.net/art/gallery/main.php?g2\\_itemId=1109](http://thedesignspace.net/art/gallery/main.php?g2_itemId=1109) - acesso em 12/09/2006.

<sup>127</sup> O Bargueno é conhecido como o gabinete espanhol. Imagem disponível no site: <http://www.meublepeint.com/bargueno.htm> - acesso em 12/09/2006

A autora ainda nos diz que

muitos destes gabinetes, tão diferentes entre si, nascidos como coleções domésticas e extensões de bibliotecas, destinavam aos estudos de espécimes e de objetos excepcionais, que eram mostrados a um pequeno círculo de curiosos (1999, p. 26).

O que vemos, portanto, é a referência clara deste artista ao passado, à esta atividade dos viajantes. Nesta mala-objeto o artista coloca uma flor exótica (e, no caso, irreal, criada por ele) e tecidos estampados com motivos feitos pelas crianças indígenas. Esses desenhos pertencentes à cultura dos índios Carajá são utilizados nas artes aplicadas (jarros, cestas), em instrumentos de caça, bem como na sua própria pele dos índios<sup>128</sup>. Ressalta-se aqui a confluência entre as artes aplicadas nas culturas indígenas – seus padrões gráficos e usos em objetos cotidianos – e a transferência feita por Nicolai para um objeto manufaturado (design) de nossa própria cultural industrializada.

Nicolai também nos lembra que a natureza possui sua própria expressividade e que é algo mais do que mero ambiente passivo. Poderíamos dizer que este artista estaria junto a uma nova geração de artistas que se deixam inspirar mais pelos diagramas biológicos do que pelas galerias de arte (HUG, 1995).

Toda obra possibilita uma variedade de leituras.

Nicolai possui um herbário construído por ele mesmo onde trabalha há anos. No Brasil ele pôde acrescentar à sua coleção algumas espécies novas e até então desconhecidas por ele (HUG, 1995).

Essa mala produzida por Nicolai contém plantas herbarizadas e eternizadas dentro do vidro (fig. 73). Essas imagens florais foram feitas com base num herbário construído durante esta expedição, além de terem sido utilizados os desenhos feitos pelos artistas-viajantes de Langsdorff (COSTA, 1995). Ao inserir esses ornamentos em placas de vidro, a obra nos permite relacioná-los às

---

<sup>128</sup> A pintura corporal é a própria vestimenta do índio, sendo assim, ao aplicar esses motivos em tecidos, a obra também se referiria às vestimentas atuais utilizadas por eles? Os índios de hoje não estariam mais “nus”?

lâminas com fatias milimétricas de pedaços de órgãos de plantas que são observados no microscópio, ou seja, uma visão científica<sup>129</sup>.

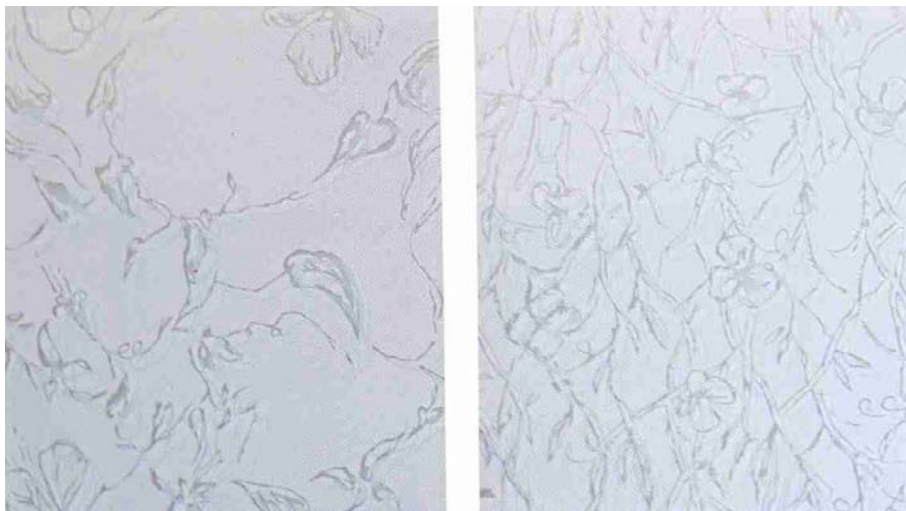


Fig. 73 – *Itamaraty* (detalhe vidros com ornamentos florais)<sup>130</sup>

Esse processo e desenhos feitos por Nicolai se assemelham o princípio técnico e conceitual de um herbário (fig. 74), o qual trata de

uma coleção de plantas prensadas e secas, dispostas segundo determinada ordem e disponíveis para referência ou estudo. Um herbário pode conter algumas centenas de exemplares colhidos num determinado local, ou, geralmente, ser composto de milhões de exemplares, acumulados ao longo de muitos anos e que documentam a flora de um ou mais continentes. O objetivo geral da gestão de um herbário é a colheita e conservação de exemplares de plantas com as respectivas etiquetas. Destas etiquetas fazem parte elementos referentes ao local e data da colheita, nome do coletor e a identificação da espécie em questão (binome latino seguido do nome do classificador)<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> Ainda encontramos no livro um trecho descritivo sobre estas placas de vidro: “Partindo destes ornamentos pôde-se elaborar elementos decorativos para interiores ou para móveis e roupas (tapetes, vidros de janela, modelos de tecido para revestimento)”. Com este trecho temos reafirmado tal posicionamento sobre a artificialidade e o uso de elementos da natureza para construção de modelos aplicáveis na cultura material.

<sup>130</sup> COSTA, 1995.

<sup>131</sup> O herbário é utilizado para referenciar e permitir identificar facilmente as plantas. A identificação é feita com base em floras, que são livros que contêm chaves e descrições que permitem distinguir as várias famílias, gêneros, espécies, entre outras categorias taxonômicas. As chaves de identificação são feitas com conjuntos de caracteres morfológicos das plantas. Para observar estes caracteres, por vezes, é necessário recorrer a lupas. As plantas têm um nome

Os materiais utilizados para a confecção deste herbário são duas placas de madeira, as quais deverão ter um furo a 2,5 cm de cada um dos quatros cantos que serão colocados 4 parafusos compridos com porcas de orelhas e jornais (para absorção da umidade). Sobre uma das placas de madeira deve-se colocar vários jornais, depois um exemplar completo da espécie a herborizar (com caule, folhas e flores/frutos, eventualmente raízes) dentro de um jornal e, novamente, jornais vazios.



Fig. 74 - Herbário<sup>132</sup>

O artista, portanto, reproduz um procedimento típico das ciências naturais. Não o faz com plantas reais, mas com técnicas e linguagens do desenho, de forma artística.

Além da incrustação do desenho das plantas em vidro, há uma flor artificial que, como já foi dito, longe de ser uma recordação exótica, é fruto exclusivo da imaginação do artista. Ela teria sido construída a partir de elementos de plantas e ficcionais, adotando como padrão os modelos biológicos usados nas escolas (fig. 75).

---

científico (composto por duas palavras em latim, a 1ª referente ao gênero e a 2ª à espécie, seguidas do nome do classificador), que é o mesmo em qualquer parte do mundo. As designações vulgares variam regionalmente e podem não corresponder a uma única planta. Informações disponíveis no site português: [www.cienciaviva.pt/projectos/pulsar/herbario.asp](http://www.cienciaviva.pt/projectos/pulsar/herbario.asp). Acesso dia 02/11/2006.

<sup>132</sup> Imagem disponível em: [www.cienciaviva.pt/projectos/pulsar/herbario.asp](http://www.cienciaviva.pt/projectos/pulsar/herbario.asp). Acesso dia 02/11/2006.

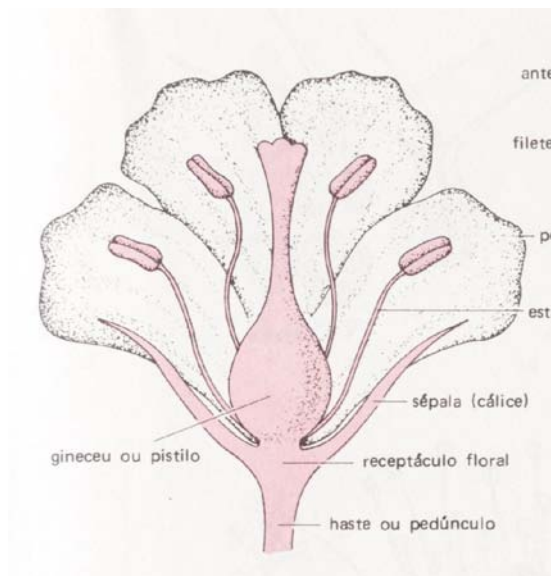


Fig. 75 – Esquema floral usado nos livros de botânica<sup>133</sup>

Este objeto (flor modelo) enriquece, portanto, o seu trabalho na categoria artificialidade, em oposição ao natural. Assim como os cientistas estão trabalhando e pesquisando novas formas de vida, cruzamentos genéticos, interferindo na vida natural, tomando a natureza para si, modificando-a, controlando-a. Aqui o artista brinca de gênio criador, de ser Deus. Resta, então, que permanece totalmente em aberto com qual estado o artista se identifica mais, pois mesmo trabalhando poeticamente com uma construção artificial ele possui um longo trabalho com as próprias espécies naturais. Poderia ele estar ironizando essas relações que o homem possui com a natureza, até mesmo as suas.

Esta flor “artificial” poderia ser também a criação de uma vida. A obra pode discutir estas questões atuais sobre os avanços da ciência e, especificamente, dos recursos da genética? Ou, por outro lado, talvez, seria a lembrança do artístico, da arte enquanto um artifício? Com esta obra podemos dizer que o artista recolhe arte nos diagramas biológicos do mundo e os arranja sob a forma de um artifício? Possivelmente o construído (a flor, na obra) lhe pareça mais autêntico do que o original, a simulação mais real do que o modelo.

As questões similares às identificadas em *Itamaraty podem ser observadas* em outra obra do artista (fig. 76). Podemos ver na figura abaixo uma obra que também foi realizada com os mesmos materiais e que representa uma

<sup>133</sup> CLEFFI, 1986, p. 185.

flor artificial elaborada com partes de outras flores, constituindo-se como uma nova espécie.



Fig. 76 – *Bluete* – Técnica mista - Olaf Nicolai – 2000<sup>134</sup>

No mesmo âmbito de raciocínio, o artista publica um conjunto de cartões postais com imagens de pedras vulcânicas onde cresce uma vegetação artificialmente posta ali.

À miniatura – que se assemelha ao bonsai - deve ser somada a dimensão que a ela se opõe. Ao invés do exercício rigoroso de dominação e controle da natureza, incluindo aí o seu tamanho, estamos diante de um sentimento de perda e de impossibilidade da existência de uma natureza intacta, que agora deve ser protegida. Na instalação que completa a obra (fig. 77 e 78), as cinco rochas com as plantas artificialmente dispostas formam verdadeiras esculturas biológicas, num ambiente arranjado onde as formas vivas e frágeis, para sobreviver, necessitam de um controle quase-hospitalar.

---

<sup>134</sup> Imagem disponível no site: <http://www.artnet.com/artwork/138295/olaf-nicolai-bluete.html> - acesso em 12/09/2006.

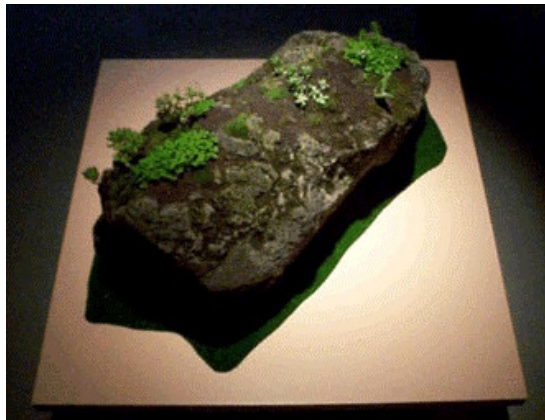


Fig. 77 - Interieur/Landschaft, Ein Kabinett - (1996-1997)

Fig. 78 - Exposição - 1997<sup>135</sup>

Este mundo miniaturizado e isolado é um convite a uma meditação acerca dos modos como o natural está sendo construído, numa intermitente desaparecimento das fronteiras entre o natural e o artificial.

Segundo Alfons Hug (1995), este princípio (de simulação) também vale para as suas considerações etnológicas sobre os índios Bororo. Os filhos destes últimos só conseguem reconstituir as pinturas corporais geométricas de seus antepassados com a ajuda de livros didáticos da FUNAI.

Nicolai leva esta artificialidade às últimas conseqüências, na medida em que trabalha estes desenhos no computador e os imprime, por meio de um processo complexo, sobre tapetes. Estes tapetes também são incluídos no seu porta-objetos. Como afirma Hug,

Mais uma vez temos aí sinais originários e pré-existentes transformados em produto artístico. Este processamento artificial já tem precedentes sob a forma das nossas estufas de plantas tropicais, dos nossos jardins zoológicos e principalmente nossos museus de História Natural, que buscam a duras penas recriar biótipos tropicais, mas que no fim acabam fornecendo apenas subreproduções (HUG, 1995 apud COSTA, 1995, p. 112).

Nicolai nos leva a refletir sobre essas questões culturais da tribo dos Bororo<sup>136</sup>. Memórias de suas origens, de seus artefatos, dos desenhos e

<sup>135</sup> Imagens disponíveis em: [www.eigen-art.com/homeEN.html](http://www.eigen-art.com/homeEN.html). Acesso dia 08/07/2006.

<sup>136</sup> Embora suas considerações visuais sejam a respeito dos índios Carajás, as textuais se referem à nação Bororo. Neste trabalho não trataremos desta questão de caráter etnológico resultante de um possível desconhecimento do artista em relação à realidade das etnias e nações indígenas no Brasil. Para desenvolver tal temática se faria necessário um estudo do mapa etnológico brasileiro e do respectivo conhecimento deste por parte do artista.

significados no cotidiano perderam-se no tempo. Parecem estar literalmente engavetados, arquivados e não mais presentes na vida desses índios.

Durante as visitas da expedição à tribo dos índios Bororo ajudados pela Missão Salesiana do Mato Grosso, nas proximidades da Barra do Garça, os participantes da expedição se depararam com situações inusitadas como: cobrança a visitantes para conhecer o local em que vivem, queixas dos índios mais idosos sobre as condições de vida, superlotação de pessoas morando em uma casa (20 pessoas)<sup>137</sup> e a falta de iniciativa para construir novas mesmo havendo material disponível na missão (STRAUSS, 1995, p. 104).

Dieter Strauss, diretor da expedição (1995), ainda ressalta que as relações com os índios mudaram após o conhecimento de desenhos dos seus ancestrais: “Somente Leila Florence (fig. 79) consegue, com seu belíssimo livro e os desenhos dos Bororo feitos por Hércules Florence, suscitar interesse: é que neste caso estamos confrontados com nossos bisavós!” (Idem).



Fig. 79 - Leila Florence entrega o livro com desenhos da tribo Bororo<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Para os participantes desta expedição terem afirmado que esses índios vivem em superlotação supomos que estes devam ter presenciado uma quantidade de pessoas superior ao considerado habitável, a moradia deveria ser pequena, indevida.

<sup>138</sup> Imagem disponível em COSTA, 1995, p. 106.

Alguns outros índios, como os Carajá na cidade de Aruanã, foram “rebaixados a atração turística: visitas de segunda a sexta, das 9h as 18h...” e Olaf Nicolai afirma “os verdadeiros índios estão no museu” (Idem).

Para Strauss (1995, p. 97), uma das idéias (talvez a idéia geral) de Nicolai é produzir e se presentear com *souvenirs* do Brasil. *Souvenirs* que forçosamente devolver-lhe-iam sua visão e mostrariam quais aspectos do Brasil lhe chamariam a atenção e sobre quais deveria concentrar-se mais detalhadamente. Tal questão também foi trabalhada em outra obra sua, intitulada *Souvenir Heimat* (fig. 80), de 1997, mostrando, assim, a presença de alguns temas recorrentes em sua produção artística.



Fig. 80 - Olaf Nicolai: Souvenir Heimat. Schneekugeln<sup>139</sup>

O artista trabalha sob a ótica do souvenir e das lembranças de viagens para, desse modo, realizar uma tentativa de salvamento das coisas em destruição e desaparecimento. Nessa obra (fig. 80), Nicolai se refere à destruição de algumas cidades do interior europeu (Blumroda, Deutzen, Eythra, Leipen, Tötha, Zehmen), divulgadas num jornal diário em 1995. As cidades destruídas e, posteriormente reconstruídas, tal e qual, pela via da tecnologia avançada da construção civil, em outro local, mais distante, só poderão ser recuperadas no seu sentimento e dentro destes globos natalinos. A cidade miniaturizada pode ser agora posta numa estante, como objeto que alegoriza seu próprio desaparecimento, vivendo como um mito ou um objeto que oscila entre o culto e o kitsch.

<sup>139</sup> Imagem disponível no site: [www.museum.com/ja/showdia/id=476](http://www.museum.com/ja/showdia/id=476) – acesso em 13/09/2006.

Vemos que o artista não hierarquiza a perda da memória cultural e a perda do mundo natural, elas estão conjuntas. O artista reflete sobre a destruição da relação tradicional com o mundo, a qual nem mais os índios possuem.

Embora o seu trabalho se assemelhe, em partes, com os antigos gabinetes de curiosidades que possuíam objetos naturais tratados como coleção/exibição – guardar vários exemplares do que há no mundo –, Nicolai trabalha com o raciocínio do herbário, o qual tem na figura do cientista o ofício de preservar a espécie, guardar a semente para que possa ser plantada para a multiplicação e evitar a sua extinção – armazenar o que não poderá mais existir. Pode-se dizer que este artista trabalha com a estética da “conservação”, como numa atitude de alertar para a necessidade de retardar a destruição.

No ano de 1965, um conjunto de intelectuais franceses foi entrevistado para o *Lê Figaro Littéraire* acerca de que fatos, objetos, invenções, livros e outros elementos deveriam ser guardados numa cápsula de tempo para o Terceiro Milênio. Dentre eles, o antropólogo Claude Lévi-Strauss, oferece-nos sua resposta, dentro da mesma configuração de raciocínio conservacionista e sentimental:

Eu colocaria em sua cápsula documentos relacionados com essas últimas sociedades “primitivas” em processo de extinção, amostras de plantas e espécies animais que estão sendo exterminadas pelo homem, de ar e água que ainda não foram poluídos pelos resíduos industriais, descrições e ilustrações de lugares que logo serão destruídos por instalações civis e militares. Vinte e cinco exemplos certamente não seriam suficientes! Mas, ao decidir que produções literárias e artísticas dos últimos 20 anos merecem sobreviver ao milênio, poderíamos nos enganar. E seria presunçoso e inútil de nossa parte chamar a atenção de nossos sucessores distantes para teorias e aparelhagens científicas que eles julgarão obsoletos.

Portanto, é melhor deixar alguns indícios das muitas coisas que, devido aos nossos crimes e aos de nossos sucessores, eles não terão mais o direito de conhecer: a pureza dos elementos, a diversidade dos seres, a graça da natureza e a decência do homem (LÉVI-STRAUSS, 1973, p. 337 apud. PACE, 1983, p. 99).

Nicolai e Lévi-Strauss, no âmbito dos problemas entre a natureza e a cultura, por caminhos diversos e em tempos diferentes, acabam por reconhecer e deixar a lição desta condição de testamento cultural (Lévi-Strauss) e de, agora, um papel renovado do artista contemporâneo (Nicolai), enquanto testamentário de

formas de vida em processo de desaparecimento. Assim, da mala do viajante, devemos restituir não apenas a supervalorização do exótico enquanto lugar do outro espacial, para assumir uma dimensão da alteridade temporal. Estamos diante do desaparecimento de todo exotismo e de toda a dimensão selvagem da existência. Mas isto não é simplesmente uma forma da integração do outro e das outras paisagens numa cultura global. Muito mais do que isso, a obra de Nicolai fala de um efetivo desaparecimento de formas de vida – sejam os biomas, os ecossistemas ou um grupo étnico e suas tradições. Para ele, o que restará de nosso mundo, só será possível através do exercício de um congelamento, por efeito de recriação e de simulação. Lado a lado ao objeto kitsch das lembranças natalinas, a mala e a instalação de rochas, todos eles representam formas da criação de um mundo natural artificialmente produzido e protegido, revelando, no projeto artístico, a integração de uma consciência política do artista em face da cultura científica do mundo contemporâneo.

### III.6. José Fajocka

Segundo as descrições e imagens encontradas no livro (COSTA, 1995), o trabalho de José Fajocka, intitulado *Lugar de Ilusões* (fig. 81), trata de uma instalação com uma sala em forma de capela com medidas de 4m x 5,30m x 2,70m. Na vista frontal (parede ao fundo) temos uma fotografia localizada numa caixa acrílica. Nas paredes laterais temos duas cruzes brancas em cada lado.

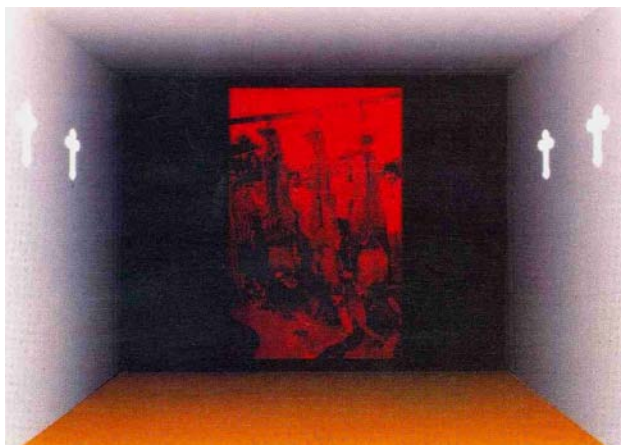


Fig 81 – *Lugar de Ilusões* – proposta inicial, 1995<sup>140</sup>.

As cruzes (reproduzem aquelas encontradas na capela da Missão Salesiana em Mato Grosso) localizadas nas paredes laterais seriam uma espécie de molde vazado o qual permitiria ver um outro ambiente com objetos colhidos durante a viagem.

Estas descrições são de uma proposta inicial da obra. Segundo o artista, um projeto de como seria a instalação deveria ser feito para a publicação do livro, antes que a própria obra tivesse sido finalizada<sup>141</sup>. Portanto, surgindo a necessidade de vermos como a obra foi elaborada e finalizada, entramos em contato com Fajocka que disponibilizou um outro desenho do modo como a instalação foi efetivamente construída para a exposição (fig. 82).

<sup>140</sup> COSTA, 1995, p. 121.

<sup>141</sup> Informações fornecidas pelo artista, em entrevista realizada através de correio eletrônico.

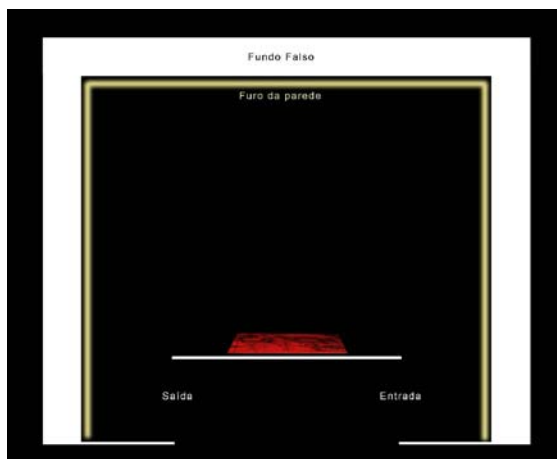


Fig. 82 – Desenho da instalação *Lugar de Ilusões* - Fujocka<sup>142</sup>

Neste desenho podemos ver a mudança da forma e da disposição dos elementos utilizados na instalação. O espectador entra na sala pelo lado direito e a saída fica no lado esquerdo, como uma espécie de caminho a ser percorrido.

Fujocka construiu uma sala preta de 4 x 4 metros totalmente escura. As cruzes que estariam na parede falsa foram substituídas por uma linha com 20cm de altura que recorta esta parede, permitindo que a luz que percorresse toda a extensão<sup>143</sup>. Esta linha, que só começava a tomar forma depois de mais ou menos 30 segundos após o observador entrar na sala, indicava que era um fundo falso, o qual mostrava uma segunda parede com vários objetos de uso geral (imagens de santos, muletas, luvas...) e várias fotos feitas pelo artista durante a viagem e outras colhidas pelos moradores dos lugares visitados (figuras 83, 84, 85 e 86).

<sup>142</sup> Imagem disponibilizada pelo artista.

<sup>143</sup> Segundo informações dadas por telefone pelo artista, as cruzes limitariam o campo de visão do espectador, o qual não poderia ver todos os objetos que se encontravam na segunda parede, após o fundo falso.



Fig. 83 – Objetos localizados na segunda parede

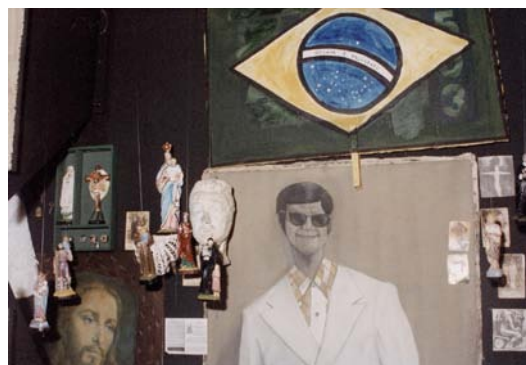


Fig. 84 – Detalhe das fotografias e objetos



Fig. 85 – Lugar de ilusões – detalhe parede 1

Fig. 86 – Lugar de ilusões – detalhe parede 3<sup>144</sup>

Segundo Fujocka, estes objetos e fotos (recolhidos durante a viagem) “são de certa forma um resumo de toda nossa cultura, principalmente nossa cultura religiosa, que é tão presente em nosso povo”.

Lugar de Ilusões configura-se como sendo uma instalação realizada em dois ambientes. Uma sala obscura e um vão, criado pela falsa parede, na qual temos um corredor estreito e claro. Na sala escura, espaço maior e destinado a presença do espectador, a leitura concentra-se numa imagem fotográfica em grande formato e nesta faixa de luz branca, provocada pela incisão na superfície da parede. Através dela, entramos em contato com uma profusão de imagens,

<sup>144</sup> As figuras 83, 84, 85 e 96 e as afirmações sobre a obra foram disponibilizadas por Fujocka.

objetos e textos, que define um universo narrativo, traçado pela linha luminosa que corta a parede.

Para o artista, “a idéia era passar esta sensação de obscuridade e medo num primeiro momento, onde o indivíduo começa a pisar num território totalmente desconhecido”.

Podemos ainda pensar nas associações provocadas no espectador, aproximando-as da experiência dos viajantes estrangeiros, num processo de estranhamento – um certo sentimento de relação com o desconhecido - e de descoberta – desbravando o espaço estranho para si. Fujocka complementa que “aos poucos, depois dos olhos irem se adaptando à escuridão, a pessoa podia começar a percorrer o espaço e observar os objetos que estavam por trás da parede”.

Caminhando pela sala, o observador chega ao centro e depara-se com uma imagem (fig. 89) que se encontra atrás dele. Esta imagem mostra 3 homens pendurados como peixes numa estaca e que acabaram de sofrer um linchamento em praça pública. Segundo Fujocka,

esta imagem mostra o quanto o homem que habita a terra ainda pode ser tão selvagem quanto era há séculos atrás. Este linchamento ocorreu porque estes homens foram garimpar ouro numa terra particular e os donos desta terra fizeram isso para dar exemplo aos outros garimpeiros do que poderia acontecer no caso deste fato voltar a se repetir<sup>145</sup>.

Em relação aos corpos pendurados encontrados na fotografia, podemos também associar estes elementos dispostos na cena com o ensaio fotográfico *Matadouro Público*, de Walter Carvalho, no qual o artista retrata o processo de matança dos bois na Usina Santa Helena, na várzea do Rio Paranaíba (PB). Os bois encontram-se pendurados e mutilados, permitindo que vejamos o interior do seu corpo aberto pelos cortes (fig. 87). Estas fotografias fizeram parte da exposição *Walter Carvalho fotógrafo* no Instituto Moreira Salles nas galerias de São Paulo e Porto Alegre.

---

<sup>145</sup> Informações fornecidas pelo artista.



Fig. 87 – *Matadouro Público* – fotografia – Walter Carvalho<sup>146</sup>

Essa imagem dos garimpeiros é uma apropriação do artista de uma imagem fotojornalística que representa no primeiro plano homens pendurados e outros ao fundo (fig. 88), saturando-a num tom monocromático vermelho, que toma conta do ambiente (fig. 89). O vermelho vela/oculta elementos do original, como os homens que tiveram seus braços mutilados.



Fig. 88 – *Linchamento* – fotojornalismo



Fig. 89 – *Linchamento* – apropriação de Fujocka<sup>147</sup>

<sup>146</sup> Disponível no catálogo da exposição *Walter Carvalho fotógrafo*, Instituto Moreira Salles, 2004.

Em Fujocka, assim como na obra de Anatoli Juravlev, que fotografou os desenhos de Rugendas e alterou o tom da fotografia de cinza para o azul, estamos diante de uma modificação da cor-luz, aos moldes de uma teoria goethiana das cores<sup>148</sup>.

Simbolicamente, o vermelho<sup>149</sup> está associado ao sangue derramado, na foto que documenta um crime social – um linchamento de garimpeiros ocorrido na cidade de Juara (MT) em 15 de janeiro de 1988 (fig. 90).

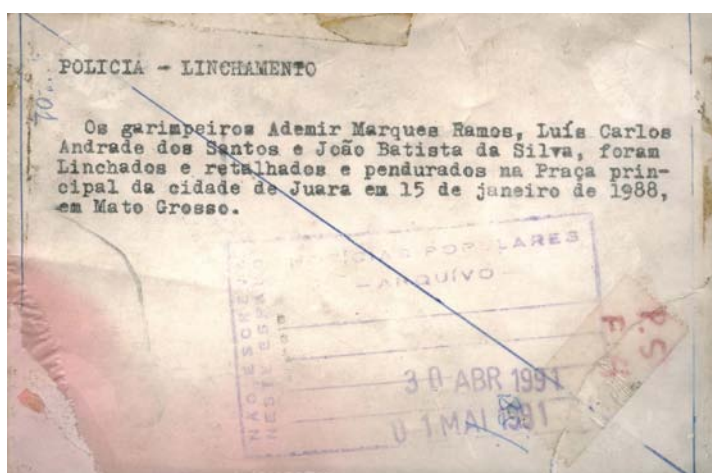


Fig. 90 – Verso da fotografia original do linchamento dos garimpeiros<sup>150</sup>

Neste trabalho, Fujocka parece ter refletido da mesma forma que o diretor da expedição, Dieter Strauss ao dizer que

atrás de um paraíso que transformar-se-ia rapidamente em um inferno verde: o verde tropical que viraria sinônimo de ameaças, de indígenas inimigos, de animais selvagens e de nuvens de insetos. E é por isso que a cor vermelha entraria rapidamente em campo, o fogo, com o qual a brutal campanha de exploração do país seria preparada. Exploração de um lado, extinção por outro. (1995, p. 97)

<sup>147</sup> Imagens disponibilizadas pelo próprio Fujocka.

<sup>148</sup> Portanto, estaríamos visando nesta alteração a promoção de um estado dramático (Fujocka) e um jogo entre a modificação da cor e do tamanho-proporções, numa alteração na forma da composição, privilegiando um detalhe (Juravlev), permitindo um novo olhar sobre a imagem.

<sup>149</sup> Aqui também os desdobramentos formais de leitura desse detalhe da obra de Fujocka, no que diz respeito ao uso do vermelho como velamento da imagem, ver a *Série Vermelha (Militares)* da artista brasileira Rosangela Rennó, a qual utiliza uma série de fotografias antigas – período da Ditadura – e satura na cor vermelha.

<sup>150</sup> Imagem fornecida por Fujocka.

Estamos diante de imagens de um assassinato coletivo – como nas mortes em praças públicas realizadas em sociedades arcaicas ou tradicionais. São figuras humanas colocadas de cabeça para baixo, como nas formas da punição religiosa e apresentadas como animais.

Dos numerosos fenômenos que caracterizavam o Brasil da época (1995), Fujocka elege, portanto, dois que são particularmente marcantes: o ouro e a religião, que considera como possantes propulsores da sociedade brasileira, além de terem a ver com desejo e sonho, promessas e ruínas (HUG, 1995). Vemos na fotografia ampliada na instalação o resultado das relações com o ouro e o trabalho dos garimpeiros, ocasionando muitas vezes crimes sociais.

A religião como fuga ganha a companhia do ouro, que desencadeou verdadeiras migrações e modificou regiões inteiras, tornando-as quase irreconhecíveis. O metal precioso repousa freqüentemente em lugares em grande parte intocados, como nas florestas virgens da Amazônia ou nas extensões inabitadas do Mato Grosso.

Entrando em contato com o ciclo do ouro e sua força destrutiva, Fujocka se apropriou de uma imagem marcante que retrata as condições sub-humanas dos garimpeiros na vida e a luta/disputa no trabalho além de registrar várias situações cotidianas destes trabalhadores durante a viagem. Diante do ciclo econômico-produtivo, a imagem é apresentada como sendo o resultado da violência ainda presente no norte do Mato Grosso – cidade de Poconé – nos garimpos. De acordo com Fujocka, durante a viagem à essa região, ele conheceu uma realidade sobre a posse de territórios os quais, se forem de outros proprietários, os indivíduos que invadissem poderiam ser assassinados com tiros. Para ele isso foi algo visível, violência que ainda se encontrava na época da viagem (1995) e afirma que há casas com poços nos seus quintais, os quais seus proprietários não falavam para ninguém, pois poderiam encontrar o ouro.

Fujocka ressalta que ninguém se aloja no território do outro. Trata-se de algo primata – como podemos ver na imagem fotográfica dos garimpeiros assassinados. Nos tempos de Langsdorff eram presentes as relações do homem com a natureza selvagem/inabitada, em 1995 esse artista deparou-se com “o lado selvagem/animal do homem moderno”, em suas próprias palavras.

A imagem fotográfica, mais que um simples testemunho dos fatos ocorridos, apresenta-se como um artefato cultural, que simboliza os fatos ocorridos. Na instalação, ela recupera o seu poder de síntese do processo histórico.

A sala principal apresenta-se como lugar da síntese enquanto que o vão provocado pela parede falsa mostra um percurso narrativo marcado pela diversidade cultural, étnica e religiosa. Neste espaço, a síntese ganha também uma dimensão nova e de poder. A imagem fotojornalística, ampliada e tratada com o vermelho, configura uma ambiência formada pelo jogo de luz e sombra, entre a escuridão da sala, a faixa de luz clara e o vermelho da foto. Aqui, podemos observar como esta imagem ganha também uma dimensão simbólica no tratamento do tema da violência, não apenas pelo uso do vermelho (lembrando o sangue derramado das vítimas), mas também pela transformação da imagem profana (fotojornalismo) em imagem sagrada (o vermelho é também a cor dos mantos da igreja e a cor que representa a presença viva do Cristo).

Ampliando a leitura, a fotografia retirada do seu contexto informativo – jornalismo, cotidiano – ganha, na instalação, a dimensão de objeto sagrado, a ser protegido, envolto na caixa acrílica, tornando-se ainda objeto de contemplação artística.

O artista demonstra, em seu trabalho, a complexa relação entre a história multicultural do Brasil e os modos como as instituições – e, especialmente a instituição religiosa, a Igreja Católica – tratam esta diversidade, recusando-se a observar as configurações do catolicismo popular brasileiro, criação originariamente produzida pela população, tal como o demonstra o artista no percurso narrativo formado pelos objetos ocultos, por detrás da falsa parede, recolhidos durante a expedição.

Diante deste quadro, Hug (1995) ressalta que, atualmente o ecleticismo religioso se alastra no país e que uma população profundamente crente, repetidamente enganada pelas autoridades seculares, busca fanaticamente seus salvadores, por mais esdrúxulos que sejam seus líderes.

Deixa-se ver aqui um conflito sem resolução entre a multiplicidade – da cultura – e a produção da ilusão.

Se, por um lado, a diversidade é a marca da brasilidade, por outro, não sendo incluída nos mecanismos institucionais da Igreja, produziu respostas as

mais diversas: uma delas, a crença na Salvação, a outra, uma profusão de seitas e de novas religiões que buscam ordenar e dar vazão aos sentimentos profundos e às formas da convivência com os fatos sociais – como os da violência – transformando-os e encontrando para eles uma explicação que acaba por reafirmar o poder da ilusão contido em todo o discurso religioso.

Podemos perceber o quanto o artista, em sua instalação, reforça o tratamento de dois temas que, segundo ele, “estavam muito presentes na época da expedição Langsdorff e se mantêm até hoje, mas de uma forma diferente”. Como vimos, trata-se dos temas: religiosidade e trabalho. Em entrevista ao jornal Correio Popular, da cidade de Campinas – SP, o artista afirma que a religiosidade deixou de ser monopólio da igreja católica (como acontecia nos tempos de Langsdorff), mas permanece viva na proliferação das seitas evangélicas.

A exploração do trabalho como tema de discussão foi feita com as imagens que Fujocka produziu durante a viagem. São imagens de garimpos de metais e pedras preciosas, um dos propulsores da economia brasileira nos tempos de Langsdorff, todas elas presentes no corredor oculto pela falsa parede. Desse modo, o trabalho associa-se ao percurso da viagem e ao modo narrativo de contar uma história.

Hug ainda ressalta que

nada parece ter mudado desde os tempos de Langsdorff, que não somente poderia ser considerado precursor do ambientalismo brasileiro, mas também se destacou como protetor de escravos e índios. A escravidão foi oficialmente abolida há mais de cem anos, mas nas terras remotas do interior do Brasil ela subsiste sob formas sutis. Igualmente atingidos pela situação, temos tanto a massa de agricultores sem terra quanto os marginalizados da metrópole cuja única esperança é uma draga no rio Madeira. É esse cenário que Lévi-Strauss tinha em vista ao redigir *Tristes Trópicos* (STRAUSS, 1995, p. 112).

Com essa instalação, Fujocka, assim como Vergara e Nicolai, introduziu um momento forçosamente sociopolítico na exposição ao tratar destas questões.

A fotografia jornalística<sup>151</sup>, utilizada por Fujocka, com seu caráter documental, tal como indica Tadeu Chiarelli (1999), serve para registrar o presente e construir uma memória e uma documentação, gerando um banco de imagens disponíveis para a citação artística. Fujocka integra-se às poéticas contemporâneas não apenas por sua vocação política – típica da geração paulistana dos anos sessenta e setenta do século XX -, mas também por seu interesse do uso deste meio de registro enquanto matéria-prima para a composição de uma nova obra (CHIARELLI, 1999).

Sem o uso da fotografia, mas remetendo aos temas do ouro e do dinheiro, Cildo Meirelles realiza a instalação no Projeto dos Sete Povos das Missões, mencionado no início deste capítulo (fig. 91). Como Fujocka, Meirelles faz a ponte entre o orgânico, o religioso e o econômico, porém, utiliza outros materiais: ossos, a hóstia e o metal.

Segundo Borges (2005), Cildo Meirelles propõe com essa obra

uma reflexão sobre o homem e a sociedade. O osso representa, simultaneamente, vida e morte, a moeda, o poder econômico; e a frágil coluna de hóstias-eucaristia liga o capital ao trabalho e não o homem a Deus (BORGES, 2005, p. 39).



Fig. 91 – Instalação com 2000 ossos, 700 hóstias, 600.000 moedas e filó.

Cildo Meirelles - 1987<sup>152</sup>

<sup>151</sup> Para um maior aprofundamento acerca da produção fotojornalística e justiça social, ver MAUAD, 2001.

<sup>152</sup> HERKENHOFF, 1948, p. 63.

A escolha de Fujocka para participar desta expedição pelo curador talvez se deve ao fato de sua produção trabalhar com questões acerca da paisagem urbana contemporânea, utilizando a fotografia com linguagem. Nas outras obras do artista, *Cidade Secreta* (fig. 92 e 93) e *Paisagem Urbana* (fig. 94 e 95), encontramos questões sobre familiaridade com as imagens do cotidiano, intervenções e espectador no/do ambiente urbano, auto-imagem dos indivíduos contemporâneos, falta de memória e percepção visual da paisagem nos grandes centros.

Em sua produção artística, *Cidade Secreta* (fig. 92 e 93), o artista aponta que a “formação de um escudo protetor do mundo externo é o principal ponto dentro do processo de aculturação do indivíduo moderno”. Encontramos aqui a presença de objetos do cotidiano. Tal como vimos, o uso de objetos coletado também foi utilizado na sua obra *Lugar de Ilusões*, identificando uma certa presença e marca na sua linguagem artística.



Fig. 92 – *Cidade Secreta* (detalhe 1)



Fig. 93 – *Cidade Secreta* (detalhe 2) – José Fujocka

Para ele, “os personagens que circulam na atual sociedade de consumo acabam negando-se a si próprios, transformando-se em pequenas peças de um mecanismo que não pode parar” (FUJOCKA, 2006).

Segundo o artista, neste projeto foi oferecida à pessoa uma

fotografia e o pagamento ela determinou, não sendo aplicado aqui a moeda usual(dinheiro) como mercadoria de valor. O Projeto utilizou os mecanismos de comercialização da região central da

cidade (comerciantes ambulantes) para coletar fotos e objetos que fizeram parte de um painel montado na antiga agência do Banco do Brasil em São Paulo. Foi montada uma cabine de fotografia instantânea na Praça Ramos de Azevedo onde o indivíduo pagou sua foto através da doação de um objeto qualquer que estivesse portando. Ao pagar, a pessoa levou uma foto e o fotógrafo arquivou a outra com o objeto doado (idem).

Este trabalho discute os ganhos e perdas de valores dentro deste ambiente. O indivíduo aqui foi colocado numa circunstância onde ele teve um tempo determinado para se auto-questionar e fazer uma avaliação de si, decidindo quanto vale sua imagem.

Neste sentido, o surgimento de um universo de signos que pode nos oferecer uma espécie de estudo antropológico dos transeuntes da cidade, fazendo emergir segredos decodificadores de uma determinada “fauna” surgem neste trabalho.

Já em *Paisagem urbana* encontramos objetos, imagens, textos e fotografias de pessoas desconhecidas que foram encontrados pelo artista e foram expostos num suporte transparente com bolsos.



Fig. 94 – *Paisagem urbana* (detalhe 1)



Fig. 95 – *Paisagem urbana* (detalhe 2) – José Fajocka<sup>153</sup>

Para sua obra *Lugar de ilusões*, Fajocka também realizou algumas entrevistas com garimpeiros e moradores (fig. 96) e registrou os momentos da viagem em mais de 400 fotos.

<sup>153</sup> As figuras 92, 93, 94 e 95 encontram-se disponíveis no site do artista: [www.fajocka.com.br](http://www.fajocka.com.br).



Fig. 96 – Religiosa em sua casa na cidade de Poconé<sup>154</sup>

O que nós podemos ver nestas outras obras de Fujocka é que este artista é um fotógrafo documentarista das paisagens contemporâneas, que trabalha com a apropriação/re-apresentação de objetos imagéticos e textuais, proporcionando ao espectador um outro olhar sobre tais realidades que passam despercebidas à nossa percepção visual, na contaminação visual encontrada nas cidades. Como vimos em suas outras obras da sua trajetória artística, Fujocka utiliza fotografias feitas por outros fotógrafos para elaborar suas instalações ou estruturas que são expostas, mas na obra *Lugar de ilusões* o artista insere algumas de suas fotografias junto com os objetos colhidos e expostos.

Chaimovich (1995), no texto crítico que acompanha o trabalho de Fujocka, diz que:

Visando o registro objetivo de seus percursos, as expedições de viajantes criaram a tradição de levar técnicos em imagens. Tanto o desenhista minucioso como o fotojornalista deveriam apresentar a realidade de modo científico. Cento e setenta anos e um mesmo percurso colocam duas expedições cara a cara. Um resultado possível seria a comparação de produções historicamente datadas, frente às quais o espectador apenas constatasse as voltas que o mundo dá. Mas Fujocka não produziu mais uma coleção de cartões-postais a serem depositados em acervos de academias e museus. (apud COSTA, 1995, p. 122)

<sup>154</sup> Imagem fornecida pelo artista. Segundo Fujocka, esta senhora era muito religiosa e conversava com os espíritos.

Esse autor, ao considerar as obras dos artistas-viajantes como “uma coleção de cartões-postais”, enfatiza um dos argumentos desenvolvidos em nosso trabalho, de que essas obras, na verdade, não nos oferece um documento imagético da época, mas uma representação de como os europeus queriam ver o mundo, o que pode ser confirmado nesse comentário sobre Rugendas:

A religiosidade ligada aos ciclos econômicos e ao extermínio passou longe dos agradáveis desenhos de Rugendas. Agora podemos confrontar dois olhares de registro – e, vendo a inexistência do ponto de vista objetivo, perguntar se dois viajantes passam pelo mesmo lugar. (idem)

Como Chaimovich mesmo diz, são dois olhares de registro, referindo-se a Rugendas e Fajocka. No primeiro, o mote da observação científica ocultaria uma representação cultural eurocêntrica. No segundo, uma fotografia de documentação jornalística, atualizada num contexto de poética instalacional, faria enxergar na imagem em contexto a sua significação.

Se, para ressaltar a estratégia contemporânea, o crítico deve afirmar, por contraposição, que Rugendas teria desprezado cenas e situações de trabalho que prejudicavam as condições de vida dos negros e índios, uma pesquisa documental ampliada da obra dos artistas-viajantes não permite sustentar tal hipótese. Esses artistas do século XIX também registravam algumas questões que qualquer espectador atento consegue identificar.

A obra abaixo (fig. 97) representa uma situação de descanso dos negros à volta de uma fogueira. Ao lado esquerdo, temos um negro conversando com dois brancos, aparentando boas relações, mas na parte central da figura vemos uma roda de negros sentados ao redor de uma fogueira, cozinhando num pequeno caldeirão algo para comer. Como podemos ver no detalhe ampliado (fig. 98), identificamos que na fidelidade da representação, Rugendas denuncia as condições destes negros através das imagens dos corpos fracos, dos ossos aparentes, da desnutrição presente e ilustrada pela má alimentação encontrada na vida cotidiana dos mesmos.

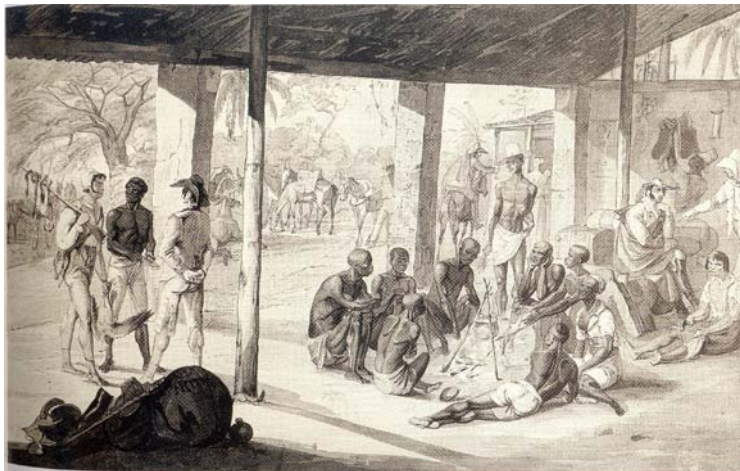


Fig. 97 – *Negros em repouso* - Rugendas – 1822<sup>155</sup>

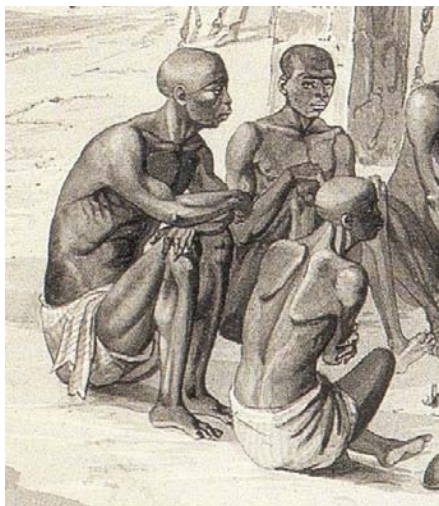


Fig. 98 – *Negros em repouso* (detalhe) - Rugendas – 1822<sup>156</sup>

Da esquerda para o centro, observa-se um deslocamento de conteúdo e de apresentação das figuras. O negro conversando com os dois brancos à direita mostra um corpo delineado e musculoso. Sua figura combina-se ao do negro deitado quase de costas no primeiro plano. No conjunto em volta do pequeno caldeirão, os tipos humanos são variáveis, indo de corpos esqueléticos ao musculoso, indo das cabeças raspadas e salientes aos diferentes tipos de corte de cabelo.

<sup>155</sup> COSTA, 1995, p. 62-63 e nas costas do livro.

<sup>156</sup> DIENER, 2002, p. 99.

Estamos dentro de uma contigüidade paradoxal da descrição, na qual o encontro com a diversidade cultural e étnica passa a freqüentar a formação acadêmica dos artistas e fazer adesão ao seu método de trabalho. A descrição de Rugendas e dos artistas viajantes do século XIX é inaugural na formulação de métodos sincréticos de representação visual.

### III.7. Anatoli Juravlev

As coisas das quais nos ocupamos, na fotografia, estão em constante desaparecimento, e, uma vez desaparecidas, não dispomos de qualquer recurso capaz de fazê-las retornar.

Não podemos revelar e copiar uma lembrança

*Henri Cartier-Bresson*<sup>157</sup>

A fotografia está diretamente associada ao jogo entre mudança temporal e mudança da luz, dando ao tempo uma qualidade. A luz, na fotografia, é um sinal revelador da passagem do tempo, provocando alterações da cor e do modo como estas se refletem nas matérias alvo do registro.

Juravlev trabalha com a reprodução, fotografando desenhos de Rugendas (fig. 104) com uma máquina Polaroid e os amplia em formato grande (1,70 x 1,40 m), puxando para o azul o tom acinzentado do original.

Este artista nos coloca diante de uma consciência fotográfica da mutação incessante da paisagem, não apenas enquanto jogo luz-cor, mas enquanto forma do tempo, apresentado nas formas do congelamento de uma imagem (a fotografia como registro do que está em desaparecimento), do registro de um momento no interior de uma série ou de uma variação da mesma imagem. Esta temporalização da fotografia ganha a própria expressão da tonalidade e da variação cromática.

Se Juravlev utiliza a técnica de reprodução de imagens, aqui temos então a criação de imagens de segunda geração, uma recuperação de imagens que não possuem negativos<sup>158</sup>. Temos a fotografia da imagem, do desenho, da

---

<sup>157</sup> Apud BESSELLE, 1977, p. 98.

<sup>158</sup> Assim como na produção dos artistas-viajantes que, depois de fazerem seus estudos em desenho, passavam para a técnica da litografia para reproduzir várias cópias da mesma prancha. Alguns trabalhos do próprio Rugendas foram passados para esta técnica por outros artistas como V. Adam, L. Deroy, L. Sabatier, entre outros, o que nos apresenta que não é necessário que o produtor da obra inicial seja quem reproduz o seu trabalho final (DIENER, 2002).

pintura. O artista, porém, a faz com uma técnica que não permite novas reproduções, pois com a polaroid não se tem os negativos dessas imagens<sup>159</sup>.

Inicialmente surge a questão histórico-cultural de que pelo fato de, mesmo trabalhando com a fotografia, e com a consciência do tempo e do registro, qual o motivo do artista não procurar motivos contemporâneos, mas ao contrário, se restringir à reprodução de imagens históricas? Parece-nos que este artista escolhe um ponto de partida histórico e antropológico, discutindo questões como mudança de paisagem e sociedade industrial.

Segundo Alfons Hug, neste jogo entre passado-presente e senso de historicidade dos objetos e das imagens, os traços de Rugendas perdem então sua graça inocente, crescem em tamanho e ganham em presença e penetração. Com isso, as fotografias de Juravlev transmitem mensagens de tempos primitivos, de mundos distantes, totalmente desconhecidos, virgens (fig. 99, 100, 101 e 102).

O artista retoma diretamente os trabalhos feitos não somente por Rugendas, mas também, indiretamente, dos desenhos e pinturas feitos pelos outros artistas da expedição que trabalharam com o olhar paisagístico, com o olhar distanciado, a vista da paisagem. Trabalhos estes que representam/resultam na construção de um imaginário acerca do país.

Ao produzir essas obras, parece-nos que o artista põe-se no lugar do próprio Rugendas. Ao fotografar esses desenhos do século XIX Juravlev demonstra um sentimento de nostalgia do passado que só nos é devolvido enquanto idéia e enquanto sentimento através desses desenhos.

---

<sup>159</sup> Aqui também vale ressaltar que grande parte das matrizes das litografias do século XIX se perdeu, impossibilitando, assim, novas reproduções, ficando, agora, a cargo das técnicas contemporâneas eletrônicas de reprodução.

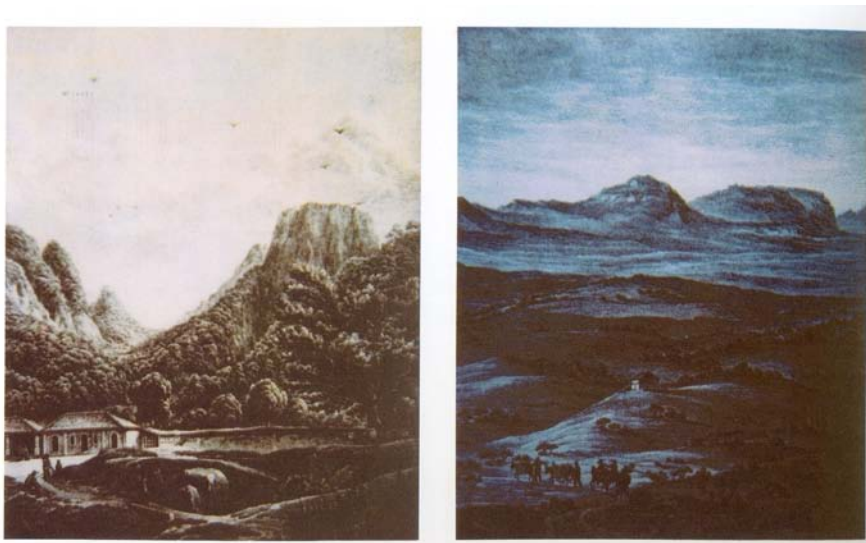


Fig. 99 e 100 – Anatoli Juravlev<sup>160</sup>

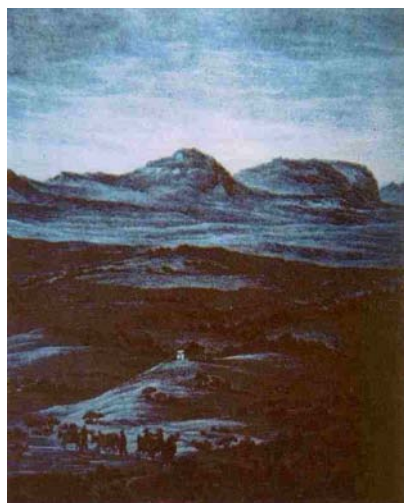


Fig 101 – Anatoli Juravlev, 1995<sup>161</sup>



Fig. 102 – Anatoli Juravlev<sup>162</sup>

Podemos dizer que atualmente as cidades estão mais desenvolvidas e industrializadas no sentido tecnológico. A humanidade (cultura) parece estar na

<sup>160</sup> Figura 99 “Mandioca” no início do século XIX, fotografia de 1995. Figura 100, Serra do Hambé ao Leste de Diamantina no início do século XIX, fotografia de 1995 - imagens disponíveis em COSTA, 1995. p. 126.

<sup>161</sup> Figura 101 – Uma floresta virgem em Mangaratiba na Província do Rio de Janeiro no início do Século XIX, dimensões de 1,70 x 1,40 m, ano 1995 - Imagem disponível em COSTA, 1995. p. 127.

<sup>162</sup> Figura 102, Rio de Janeiro (visto do Sul) no início do século XIX, fotografia de 1995 - imagem disponível em COSTA, 1995. p. 125.

posição da dominadora da natureza, do mundo natural. Como seria uma fotografia deste mesmo lugar no ano de 1995? Qual a porcentagem – e aqui nos parece que a quantidade possa ser um dado relevante – de edifícios, ruas, carros e de árvores, montanhas e lagos que encontraríamos? Seria possível o artista se posicionar no mesmo lugar em que, no século XIX, esteve Rugendas? Este lugar ainda existiria? Este lugar um dia existiu?<sup>163</sup> Por ser estrangeiro, Juravlev poderia ter imaginado um mundo como o próprio Rugendas imaginou em sua época.

O artista se apropria das imagens de Rugendas, fotografa criando novas imagens, trabalhando com ampliação de escala e aplicando novas cores – um filtro azulado. Ao buscarmos a imagem “original” (fig. 104) fotografada por Juravlev, vemos que o artista faz um recorte dela – um recorte da paisagem e aumenta mais os contrastes das cores, dando mais dramaticidade à cena (fig. 103). A obra de Rugendas é uma representação de uma área durante o dia, com muita claridade e o tratamento da luz está presente em todos os cantos da mata. Já a obra de Juravlev muda essa luz que, devido ao escurecimento das cores nas áreas das árvores, e, principalmente, com a aplicação deste filtro azul garantem um ambiente mais melancólico, sombrio, parecendo mais um anoitecer.

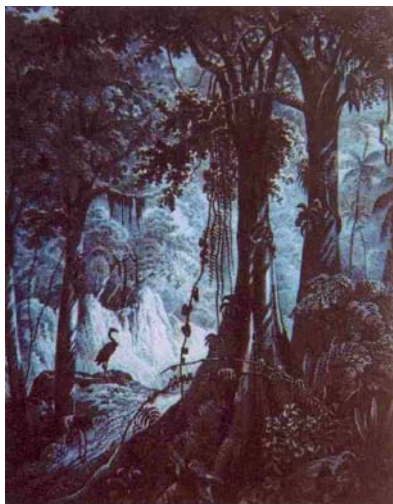


Figura 103 – Serra de Hambé ao leste de Diamantina no Início do Século XIX, fotografia de 1995<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Aqui cabe lembrar que, como foi dito no capítulo anterior, algumas das obras dos artistas-viajantes eram imagens imaginadas, inventadas pelo artista. Podemos encontrar uma contradição sobre a questão da imagem como testemunho fiel da realidade, pois temos neste período testemunhos visuais que eram invenções.

<sup>164</sup> COSTA, 1995. p. 127.



Fig. 104 - Floresta virgem na de Mangaratiba na província do Rio de Janeiro – Rugendas<sup>165</sup>

As paisagens desenhadas e diurnas, minuciosamente descritas pelos artistas-viajantes, são substituídas por um tipo de imagem que explora um clima, assemelhando-se às fotografias de paisagem que são iluminadas apenas por uma luz refletida, o que faz com que todos os elementos ganhem uma mesma tonalidade azulada. Esta dimensão monocromática acentuada demonstra a preocupação do artista na construção de suas imagens.

Juravlev não apenas se apropria de representações produzidas por outros artistas e em outros períodos históricos, mas também dos aspectos formais das primeiras fotografias, recuperando, por meio de uma simulação, a estética fotográfica dominante no século XIX (fig. 105 e 106), como pode ser observada através das imagens abaixo, se assemelham muito às produzidas por Juravlev:

---

<sup>165</sup> DIENER, 2002, p. 212.



Fig. 105 - Paisagem da cidade do Rio de Janeiro- Bairro da Gamboa e Ponta do Caju, George Leuzinger, albúmen, 19,4 X 24,4 cm, c.1865<sup>166</sup>



Fig. 106 - Paisagem da cidade do Rio de Janeiro - Entrada da Baía da Guanabara, Marc Ferrez, albúmen, 10,1 x 17,2 cm, c.1885<sup>167</sup>.

Se analisarmos estas imagens, podemos fazer uma associação à qualidade visual resultante da ampliação e granulação, ocasionando a perda da nitidez aos primeiros experimentos e registros fotográficos no século XIX (fig. 105 e 106). Estas associações visuais nos permitem uma possível referência à técnica da cianotipia (conhecida também como *blue print*), bastante popular no século XIX, que conferia às imagens uma coloração azulada pelo uso de sais de ferro. Trata-se de um

processo inventado pelo inglês Sir John Frederick William Herschel (1792-1871) em 1842, empregando sais de ferro como substância fotossensível. Esse processo, que produzia imagens

<sup>166</sup> Imagem disponível em Vasquez, Pedro. *Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez*, Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p.63.

<sup>167</sup> idem 164, p.95.

de coloração azulada - razão pela qual também foi conhecido como blue print - era de execução muito simples, tendo sido bastante popular nas duas últimas décadas do século passado. Atualmente, a cianotipia também tem sido bastante utilizada pelos autores que empregam a fotografia com fins de expressão pessoal, como Kenji Ota (1952) em São Paulo e Regina Alvarez no Rio de Janeiro, em virtude da sedutora beleza de suas imagens<sup>168</sup>.

Conforme o verbete nos aponta, vemos abaixo nos exemplos reproduzidos das obras do brasileiro Kenji Ota a presença desta técnica na produção artística contemporânea.

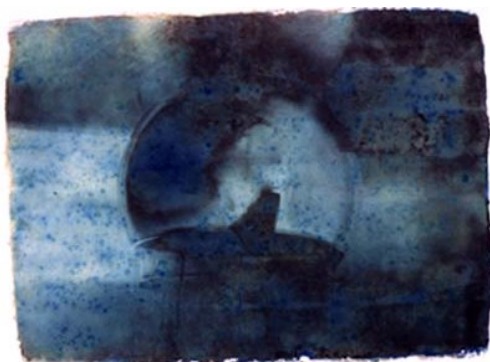


Fig. 107 – S/título – Kenji Ota – 2005



Fig. 108 – S/título – Kenji Ota - 2005<sup>169</sup>

O que muda: contemporaneamente, a fotografia é entendida como expressão e não como documento. Atualmente a cianotipia tem sido usada nesse contexto. A fotografia não é mais entendida como instrumento para se conhecer o mundo, mas sim ao outro e a si mesmo, o próprio artista.

A utilização dos tons monocromáticos azuis também está presente em suas obras produzidas posteriormente a sua participação nesta expedição. Esses tons são aplicados a imagens de paisagens contemporâneas, de cidades (fig. 109 e 110).

<sup>168</sup> Texto retirado da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural. Disponível no site: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=86](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=86). Acesso em 10/11/2006.

<sup>169</sup> Imagens disponíveis em: [http://fotosite.terra.com.br/novo\\_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo\\_futuro/ler\\_noticia.php?id=3621](http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/ler_noticia.php?id=3621). Acesso 10/11/2006.



Fig. 109 - Untitled, 47 1/2 x 39 cm, 1997



Fig. 110 - *Berlin*, 32 x 40 cm, 1998, Juravlev<sup>170</sup>

O azul de suas fotografias parece representar um sonho vivido. Esse sentimento de nostalgia de um passado não vivido, mas que de certa forma encontra-se imaginado, parece concretizar nessas imagens sonhadas, tão distantes e tão presentes em nossas memórias que só podemos tê-las através dessas obras de arte. Cenários de mundos imaginários, flashes da memória, imagens do passado lembradas através do presente.

Ao fotografar imagens já existentes, produzindo imagens de segunda mão, Juravlev, acentua o clima azulado, trazendo o espírito do ocaso e um anoitecer do nosso próprio tempo. Trabalhando a própria dimensão associada do azul às emoções e ao estado de espírito da tristeza, depressão e melancolia, o artista afirma a distância entre a imagem original e a atual.

Ao aspecto solar ressaltado no trabalho de Rugendas, que nos permite a observação detalhada, como na luminosidade natural matinal, Juravlev opõe a saturação e acentuação de um estado emocional cromático, que suprime os detalhes, expandindo o mundo das sombras.

Juravlev nos deixa apenas um curto texto que acompanha as reproduções de sua obra no catálogo de 1995:

<sup>170</sup> Estas imagens encontram-se, junto com outras obras deste artista, disponíveis no site: <http://www.virginiamiller.com/artists/AnatolijShuravlev/AnatolijShuravlev.html#> - acesso em 12/09/2006.

O melhor de nós talvez seja herdado de sentimentos de épocas antigas, aos quais agora não mais podemos retornar por meios espontâneos; o sol já se pôs, mas o céu de nossas vidas ainda arde e ilumina com sua luz, mesmo que não o vejamos mais.<sup>171</sup>

O efeito noturno provocado diz respeito à passagem do tempo e da distância existente entre a produção de Rugendas e a de Juravlev. Em Rugendas, é o dia; em Juravlev, a noite.

A imagem do passado não pode retornar enquanto sentimento do vivido – e do registrado, por meio do trabalho do fotógrafo -, mas pode ser um testemunho de que “o céu de nossas vidas ainda arde e ilumina com sua luz, mesmo que não o vejamos mais”, como diz Juravlev, ou seja, de que a imagem pode funcionar como alegoria da lembrança.

Ao tomar uma mesma imagem fixa Juravlev ainda sustenta um procedimento de recorte e aprofundamento da imagem. Em detrimento do detalhamento do conjunto – num olhar mediano, situado entre a imersão total na paisagem e a distância absoluta (da paisagem) -, suas obras convocam ao pormenor. Na arte contemporânea, os termos do detalhe (pormenor) e do fragmento ganharam dimensão e relevância, gerando efeitos estéticos.

O detalhe designa um talho (corte) feito num conjunto pronto e integral – tal como Juravlev faz com as obras dos artistas-viajantes e em outros de seus trabalhos. O detalhe é um ponto de vista que privilegia o estado e a ação do sujeito que constrói a imagem por meio deste corte. De todo o modo, a imagem resultante é sempre perceptível em relação à imagem anterior, revelando-se como elemento de uma totalidade anterior – incluindo aqui o aspecto da identificação da obra, cujo título faz referência à obra original. Como diz Calabrese (1988, p. 86), o detalhe de um quadro grande “quase como um quadro” é, por assim dizer, o cúmulo do detalhe.

Esta produção artística oferece-se ao espectador como crítica subjetiva, na medida em que ao selecionar um trecho ou um pedaço de um certo todo o artista está colocando a imagem e também colocando-se, como manifestante de um sujeito-olhar determinado. Como aponta Calabrese,

---

<sup>171</sup> Apud COSTA, 1995. O texto vem escrito na língua alemã, seguido de uma tradução para o português.

quando se “lê” um inteiro qualquer por meio de detalhes, torna-se claro que o objectivo é uma espécie de “ver mais” no interior do “todo” analisado. Até ao ponto de descobrir características do inteiro não observáveis à “primeira vista”. A função específica do detalhe, por consequência, é a de re-constituir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhes leis ou pormenores que anteriormente não se revelavam pertinentes para a sua descrição. A prova disto está em que existem formas de excesso de detalhe que fazem que o próprio detalhe se torne sistema: neste caso, perdem-se as coordenadas do sistema de pertença ao inteiro, ou então o inteiro desaparece por completo (1988, p. 87).

Talvez, no conjunto dessas obras analisadas, o pormenor possa ser combinado com uma forma do excesso – o do cromatismo. Neste momento, ver o todo pela parte pode exceder ao todo e oferecer-se como sendo um sentido autonomizado da imagem, que não diz respeito apenas à reconstituição do todo pela parte, mas, muito mais, da impossibilidade de reconstituição do todo, dado o senso histórico desta operação. O pormenor pode se transformar em ruína, na estética fragmentária. Ao invés de remeter ao todo, identifica a totalidade da obra anterior pela sua ausência, uma obra e um tempo em desaparecimento, interrompendo a relação da imagem com o sujeito fotógrafo e colocando-nos novamente no estado da incapacidade de fazer retornar as lembranças.

Por outro lado, o azulado e a soturnidade das imagens reencadeiam a produção dos artistas-viajantes em outras séries artísticas e históricas, declinando da sua função científica para reencontrar-se com sua tradição subjetiva e romântica.

Parece-nos que o artista, ao entrar em contato com estes lugares visitados pela expedição do século XIX, se frustrou com o que viu ou com aquilo que não havia mais para ser visto. O que poderia ter levado o artista a enfrentar sua visão, claro que aqui cogitando essa hipótese de que havia um certo imaginário europeu construído nele, de que realmente ele pudesse estar com uma certa curiosidade de conhecer um mundo que tivesse uma parte natural virgem, matas, florestas e animais. Pois podemos ver nessas imagens que uma plácida lagoa de pássaros no rio São Francisco ou a Serra de Itambé, perto de Diamantina, acabam sendo metáforas de paisagens virgens e poupadas de intervenções humanas.

Se o objetivo dessa expedição era compreender melhor o Brasil do fim do século XX, parece-nos que Juravlev preferiu não representar, refletir e

questionar o presente através do que se encontra no mundo de hoje. Mas, trazendo de volta imagens do passado, rememorando uma época e lugares vivenciados pelo homem do século XIX, o artista consegue propor esta reflexão que poderá levar a uma melhor compreensão. Ou seja, rememorando situações passadas podemos compreender melhor as situações encontradas nos tempos atuais, que não deixam de carregar, de herdar sentimentos através da memória.

Com o contato com essas obras e dialogando com elas, Alfons Hug afirma que, em uma arqueologia das imagens – típica da estética do pormenor e dos fragmentos-, o fotógrafo remete às mudanças dramáticas que o Brasil experimentou desde a colonização européia, mudanças que transformaram, por exemplo, o Rio de Janeiro de um pequeno porto idílico em uma megalópole mundial. Portanto, na medida em que Juravlev eleva a natureza a patamares irrealis e hiperterrestres, ele constrói um monumento sem limites. “Na medida em que reconstrói a abundância e o fausto tropicais em painéis que lembram cenários teatrais, ele oferece uma contra-proposta radical à sociedade industrial”, afirma Hug (1995, p. 110). Assim devia ser a terra após sua criação.

Em outros trabalhos Juravlev nos chama a atenção para o mundo atual, onde temos uma grande quantidade de imagens e que estamos com nossos olhos cansados para ver e perceber o que está a nossa volta. Sendo assim, é preciso rever.

Ainda com sua obra, Juravlev nos aponta que as possibilidades da fotografia artística estão longe de serem esgotadas. Não se trata de sempre reproduzir novas fotos inéditas, mas sim prover imagens pré-existentes, encontradas, de leituras novas e originais (HUG, 1995, p. 110).

Neste sentido, “quando ele pilha os tesouros imagéticos da História, nos facilita a incorporação e o processamento do material histórico”, ressalta Hug<sup>172</sup>. Assim, pode nos parecer paradoxal que na reconstrução da história seja empregado justamente um meio moderno como a fotografia. A explicação repousa no fato de que os trabalhos de Juravlev pertencem ao mundo da fotografia conceitual e não da ilustração. Isto significa que as fotos são complementadas de um conceito, isto é, de um texto invisível e, portanto, sua existência enquanto arte depende fundamentalmente da interpretação/discussão.

---

<sup>172</sup> HUG, 1995, p. 110.

Alfons Hug (1995) aponta, também sobre essa questão, que o fato de repousarem em grande parte sobre o discurso e a reflexão não deixa de ser um sinal de modernidade. A imagem em si não significa nada, o contexto e a discussão sobre ela, tudo.

Ao verificarmos as suas produções anteriores e também posteriores à sua participação neste projeto, vemos que o artista trabalha com algumas questões que permanecem na sua linguagem (fig. 111 e 112).



Fig. 111 – *Untitled* – 1994 - Juravlev



Fig. 112 - *Impossible pictures* – 1997 - Juravlev<sup>173</sup>

Juravlev continua trabalhando no sentido de construir redes de resignificação, através da apropriação de imagens produzidas por outros artistas e em outros períodos históricos, recortando um detalhe (pormenor) e destaca-o, como podemos ver nestas ilustrações abaixo (fig. 113 e 114).



Fig. 113 - *Judite e Holoferne*, Caravaggio, 1599<sup>174</sup>



Fig. 114 - *Beheaded2* – Juravlev - 1997

<sup>173</sup> As figuras 111, 112, 113, 114 encontram-se disponíveis em: <http://www.virginiamiller.com/artists/AnatolijShuravlev/AnatolijShuravlev.html#> - acesso em 12/09/2006.

Com estas obras produzidas para esta expedição (1995) podemos refletir sobre dois países, Brasil e Rússia, com grandes extensões territoriais planetárias. Parece-nos que o artista não quis reproduzir um estereótipo, mas sim uma tentativa de sair pela via das próprias imagens já existentes, reproduzindo-as, e não pintando novamente criando uma paisagem não mais existente e que poderia ser interpretada como mais um clichê de um estrangeiro. Ele buscou não produzir novas imagens, mas construir imagens a partir de algo que já estava “esquecido” e que, portanto, foi lembrado.

Nos termos das reflexões da arte contemporânea, podemos pensar no sentido dado ao termo apropriação.

O termo apropriação designa o ato ou efeito de tomar para si, apoderar-se integralmente ou de partes de uma obra, para construir uma outra obra. Sobre a apropriação de imagens da história da arte, Wollheim sustenta que "falar sobre o que uma apropriação significa para um artista é falar sobre os sentimentos, emoções, pensamentos despertados nele na medida em que o pintor tem certeza de que a imagem ou o motivo apropriados transmitirão esses mesmos efeitos em outras pessoas suficientemente sensíveis e informadas". É fazer com que uma obra, anterior, seja citada dentro de uma nova obra. No entanto, o uso do termo está relacionado ao momento histórico posterior às rupturas modernistas, quando a arte não buscou mais o *novo* e não se ocupou mais em negar o passado, mas vislumbrou a possibilidade de transitar pelo passado e presente de forma mais solta. A apropriação passou a se apresentar, então, como um conceito importante para a reflexão sobre as práticas artísticas do século XX que atualizam fragmentos de nossa memória artística-cultural. Tal prática revisa as significações já atribuídas às obras da história da arte e conferem uma maior complexidade aos discursos da arte contemporânea. O que chamamos aqui de apropriação está relacionado com as idéias de Benjamin, principalmente quando esse propõe olhar para o passado, não como ele (supostamente) foi, mas em tudo que ele pode ser desde o presente. Ele cita o exemplo da moda para isto: tem sua atenção voltada para o presente, mas se move a partir de referências do passado. A idéia de apropriação parte do princípio de que a cultura (especificamente, as imagens produzidas ao longo dos séculos nas artes plásticas, na literatura e, mais recentemente, no cinema) nos pertence e constroem constantemente nosso imaginário. Ao invés de negar o passado para afirmar uma suposta originalidade, o artista contemporâneo

---

<sup>174</sup> LAMBERT, 2001, p. 38.

não receia em criar a partir de fragmentos de nossa memória artístico-cultural<sup>175</sup>.

Esta apropriação estética é também um efeito da historicidade da produção artística contemporânea.

Enfim, esse grupo de artistas trabalhou durante um curto período explorando algumas regiões que Langsdorff percorreu durante sua expedição no século XIX, procurando retratar de uma forma poética e conceitual o momento que se encontrava o Brasil no final do século XX.

---

<sup>175</sup> Trecho disponível site educativo: [http://www.casthalia.com.br/a\\_mansao/preste\\_atencao/apropriacao.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/preste_atencao/apropriacao.htm). Acesso 10/09/2006.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### CAMINHOS CRUZADOS ARTISTAS ENTRE VIAGENS, OLHARES E TEMPOS

Durante este estudo pudemos identificar como o trabalho dos artistas-viajantes foi desenvolvido no Brasil no século XIX, desde a entrada das primeiras expedições científicas no país, observando o forte impacto que a realidade local causou ao olhar europeu, sobretudo a partir do contato com as nações indígenas.

Com os holandeses houve uma grande produção dos artistas Albert Eckhout e Frans Post. O primeiro, especificamente pintor de naturezas-mortas e de tipos etnográficos, e, o segundo, pintor de paisagens. E, neste momento, foram configurados dois olhares sobre o mundo natural brasileiro: o olhar distanciado (paisagem) e o olhar aproximado (natureza-morta).

Apontamos, ainda, de uma forma sucinta, a produção de alguns artistas que integraram a Missão Francesa, destacando a produção de Jean-Baptiste Debret, pintor de costumes e cenas históricas.

Nossas atenções foram concentradas na produção dos artistas-viajantes da expedição chefiada por Langsdorff (1822-1829) – Rugendas, Taunay e Florence. Essa produção reflete uma reconfiguração dos tais olhares aproximado e distanciado, os quais pretenderam voltar-se para a ciência. Apresentamos as características técnicas, as influências de pintores e estilos artísticos etc. presentes em algumas das obras desses artistas-viajantes, na tentativa de melhor entender o seu ofício.

Apesar de os artistas-viajantes do século XIX desenvolveram suas atividades a partir de determinados padrões de representação rigidamente definidos, orientando-se, sobretudo, a partir de Alexander von Humboldt, conforme discutimos no segundo capítulo, a obra de cada artista apresenta características bastante particulares. Rugendas com seus traços soltos, seus estudos e composições que re-configuraram novas paisagens. Taunay com a cor, com pinceladas diretas no papel, sem a presença marcante do desenho configurando a forma. E, por fim, Florence, considerado o mais científico de todos,

com seu traço limpo e preciso, descritivo quanto às formas e texturas dos objetos (fauna, flora, etnias) registrados, consciente de seu trabalho a serviço da ciência.

Rugendas hoje é considerado por estudiosos (BELLUZZO, DIENER, COSTA) como um dos grandes viajantes (junto com Debret) que permaneceram no Brasil e na América Latina. Suas obras são parte fundamental para a construção da memória visual deste país, do que tivemos, do mundo natural grandioso que os que aqui permaneceram puderam contemplar. Taunay com suas aquarelas dos índios *Bororo* torna-se um dos únicos artistas a registrar tão fielmente os índios desta nação, seus costumes, cenas cotidianas. Florence foi o artista que mais correspondeu aos ideais de Langsdorff, com seu olhar científico. Ele permaneceu junto ao chefe da expedição até o fim, assumindo algumas outras funções como o de relator dos diários que foram enviados à Europa. Seus estudos etnográficos são referências neste campo devido à minuciosidade descritiva do seu traço e de sua escrita. Florence, ainda, em sua busca por técnicas de fixação e reprodução da imagem, colocou o Brasil como um dos países pioneiros da descoberta da fotografia.

#### ARTE E CIÊNCIA NA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF - SÉCULOS XIX E XX

Na sua re-visita em 1995, tal como vimos detalhadamente neste último capítulo, tivemos artistas contemporâneos e um projeto curatorial de revisita concebida pelo viés do artista, o que já muda praticamente a espera dos resultados nas obras destes.

Se, no século XIX, os artistas eram contratados de uma expedição científica e seus trabalhos eram avaliados por conta dos critérios da ciência da observação, no século XX, os artistas são convidados a participar de um projeto, onde a arte assume um papel preponderante em relação ao objetivo científico. O que se queria era, do ponto de vista do artista hodierno, tratar das relações entre os artistas, em épocas distintas e com a sua própria época. Há uma maior valorização da leitura e da interpretação do real promovida pelo olhar do artista.

Dos artistas-viajantes do século XIX se esperavam obras que representassem a natureza (paisagem e pormenores), os costumes, as tribos, os fatos históricos, todos realizados com aquarela e desenho. De artistas

contemporâneos não há o que se esperar. Tudo se torna surpresa, algo inesperado.

O que encontramos nas obras produzidas pelos artistas que participaram dessa revisita à expedição Langsdorff são outras linguagens, técnicas e olhares sobre as regiões brasileiras percorridas no século XIX. O curador deste projeto, Alfons Hug, ao selecionar tais artistas (Fujocka e Vergara, brasileiros, o russo Anatoli Juravlev e os alemães Olaf Nicolai e Michael Farhes), já tinha a consciência de que teria como resultado obras que demonstrariam múltiplos olhares.

Em Vergara, observamos um deslocamento do conceito de paisagem. Suas obras configuram um outro olhar que constrói novas paisagens, as quais não são mais observadas pela vista do olhar distanciado. O artista se insere na paisagem e, para representá-la, vai direto ao seu encontro, toca a paisagem. Portanto, Vergara desloca-se do visual ao tátil na sua produção.

Podemos considerar Vergara como sendo o único artista que elaborou sua obra durante a viagem. Ele, como os artistas-viajantes do século XIX, que paravam momentaneamente para retratarem uma vista ou uma cachoeira, também o fez para fazer suas impressões no chão de Ouro Preto e Diamantina, em Minas Gerais, bem como para experienciar a troca de saberes com o índio em Aruanã (questão discutida no capítulo 3).

Olaf Nicolai, para tratar também de questões indígenas e naturais, as resolve de uma outra forma. A visão deste estrangeiro é a de que o mundo natural e cultural (vegetação e nações indígenas) que era tão rico naquele período (séc. XIX) hoje se encontra nos museus. Como diz o artista, “os verdadeiros índios estão no museu”, concluindo que aprendeu “mais sobre o Brasil nos livros”. Sua fala revela alguns possíveis resquícios que se tem no imaginário do europeu sobre a América, especificamente sobre o Brasil. Ainda, podemos identificar um certo preconceito, pois, ao encontrar-se com a pequena quantidade de índios nas regiões visitadas, a mudança na indumentária e nas relações culturais destes, o artista não apresenta indícios de uma compreensão sócio-histórica da contemporaneidade, na qual os índios são eles próprios sujeitos de processos sociais e culturais, inseridos no cerne da sociedade, da política, da economia e da cultura brasileiras. A noção de uma dinâmica cultural é aqui reduzida a um procedimento que se assemelha ao dos naturalistas do passado. Parece-nos até

que este artista esperava encontrar-se com índios nas ruas, pessoas nuas, matas virgens e inabitadas. E, em resposta à sua vivência durante este período o artista cria a sua flor modelo, a qual parece representar a natureza domada pelo homem, invertendo-se aqui as proporções entre humano e natural (cultura e natureza) encontrada no século XIX e tão evidenciada nas obras dos artistas-viajantes. Esta flor ainda poderia também metaforizar, no contexto contemporâneo, a natureza criada/construída pelos viajantes de Langsdorff.

Em muitos dos registros botânicos feitos durante a expedição de Langsdorff poderíamos, talvez, encontrar espécies que hoje estão extintas. Portanto, desenhos eternizados nas placas de vidro revelariam esta natureza conservada para que outros futuros possam conhecer o que já se teve nas terras brasileiras.

José Fujocka toca em questões polêmicas e marcantes quando escolhe tratar do ouro e da religião. Durante a viagem, este artista se deparou com situações precárias de trabalho encontradas nas minas. A equipe de viagem, tal como Dieter Strauss descreve, torna-se inconformada com tal situação encontrada, ainda mais no que se refere ao pagamento destes trabalhadores, os quais não poderiam, além da sobrevivência, comprar remédios para tratamentos contra a contaminação nos minérios.

Ao contrário do que a literatura tem sugerido, Rugendas não retratou somente cenas nostálgicas e contemplativas durante a sua permanência na expedição. Conforme vimos em uma única imagem, olhos atentos identificam como este artista, dentro dos padrões exigidos pelo chefe da expedição – Langsdorff -, relata fielmente através de uma obra as situações cotidianas e momentos de descanso dos negros, conforme apontamos no capítulo 3. A representação dos corpos desnutridos e a presença de um caldeirão na cena central indicam, claramente, como estes negros eram tratados e quais as condições que viviam.

Por fim, Juravlev, nas suas fotografias, revela um sentimento de nostalgia de um passado não vivido por nós. Suas obras refletem as mudanças incessantes da paisagem.

As obras destes artistas contemporâneos não possuem relação direta com a ciência, e, por caminhos os mais diversos, dialogam com questões de ordens distintas: naturais, políticas e sociais. Tal como vimos em Vergara, suas

obras se relacionam com a cartografia; Olaf Nicolai parece se configurar no botânico e no etnógrafo; Fujocka no etnógrafo que utiliza uma nova ferramenta (a fotografia) para registrar as situações de trabalho; e, Juravlev, o paisagista que utiliza também a fotografia.

Em Vergara e Nicolai, vimos que estes artistas trabalham com a criação de novas imagens, nas quais podemos encontrar elementos que discutem a relação entre natural e artificial, realidade vivenciada e musealização. Fujocka e Juravlev utilizam imagens apropriadas quer seja da mídia, através do fotojornalismo (Fujocka), quer seja de artistas que participaram da expedição Langsdorff no século XIX (Juravlev e os desenhos de Rugendas), interferindo nessas imagens através da mudança de coloração, por exemplo, discutindo questões acerca da imagem e da sua reprodução técnica, bem como a relação do homem com o mundo e entre si.

No seu conjunto, essas obras ajudam a fazer outras reflexões: culturais, políticas, ambientais, sociais, entre outras. Esses artistas, para discutir sobre o presente, se voltam para o passado, relendo, em alguns casos, as próprias obras dos artistas-viajantes.

Temos, portanto, a expedição Langsdorff em dois tempos. Em Langsdorff, naturalista, encontramos a busca de uma unificação dos olhares que resulta na tentativa de uma padronização da representação iconográfica, a qual deveria ser de caráter científico documental.

Já nos contemporâneos, com Strauss e Hug, diretor e curador, o que vemos é uma multiplicação dos olhares e das representações, as quais objetivam uma problematização do mundo. Os limites deste projeto encontram-se circunscritos ao campo da pesquisa das expedições e a tomada do projeto contemporâneo fazendo referência ao contexto da expedição do século XIX.

A produção artística contemporânea reflete as transformações sofridas na concepção de arte e nos seus modos expositivos, como destaca Freire (1999). Para ela, uma noção de arte sociológica, na esteira da tradição dos grupos dos anos setenta, perpassa a produção do sentido da arte contemporânea. Nesse contexto, os artistas recusam-se a “aceitar um domínio separado para a arte (autonomia da obra) e pretendem transformar, através de sua práxis, todas as esferas da vida” (FREIRE, 1999, p. 133-134).

Se, por um lado, nossa pesquisa ressalta a perspectiva interdisciplinar e de cruzamentos entre temporalidades históricas distintas, fazendo referência às pesquisas de campo dos artistas-viajantes do XIX, por outro, o sentido desta tarefa pode ser tratado a partir de sua inserção nos modelos institucionais da arte na contemporaneidade.

Peixoto (2003), ao falar sobre estes processos, nos leva a reconhecer a presença de fortes estratégias de *marketing* e os moldes de uma economia de franquias, onde a circulação dos acervos, numa economia monetária (financeira) representa um acréscimo ao capital simbólico acoplado à obra. Afirma ainda que esta figura do “artista itinerante” é um modelo característico do nosso mercado de arte e das economias institucionais (bienais, museus etc.). Desse modo, um projeto como este, de retomada dos viajantes, no final do século XX, é, também, uma imposição do funcionamento do mundo da arte, numa valorização integrada da obra, da carreira do artista e um estado que define as relações artísticas enquanto uma “política do Ministério das Relações Exteriores” (PEIXOTO, 2003, p. 9).

Ao falar sobre as transformações no mundo curatorial, após a Bienal de São Paulo de 2002 (Metrópolis), destacando que “as décadas de 80 e 90 foram muito marcadas pelo grande poder dos curadores”, Peixoto ressalta o papel de Alfons Hug no mundo da arte brasileira, afirmando que ele

não é um curador, mas um funcionário que faz o arranjo ao sabor dos interesses de quem o contrata. Hoje em dia, quando você olha uma exposição de curador, você tem a impressão de que está vendo alguma coisa da *nouvelle vague*, de milênios atrás, e isso se deu num espaço de tempo muito curto. (PEIXOTO, 2003, p. 11).

Ao colocarmos lado a lado as produções artísticas dos séculos XIX e XX podemos observar alguns contrastes com relação aos padrões de representação e do olhar – unificação (artistas-viajantes de Langsdorff) x multiplicação (artistas contemporâneos – 1995); conceitos de paisagem – a distância visual (pintura de paisagem) e a proximidade tátil (obras de Vergara); representação (mimese) *versus* problematização de temas, conteúdos e aspectos conceituais na arte contemporânea; contemplação *versus* crítica.

Tal como vimos em outros projetos de caráter similar a essa revisita às trilhas da expedição Langsdorff, também comentados nesse trabalho<sup>176</sup>, alguns aspectos importantes podem ser destacados.

O primeiro aspecto diz respeito à relação com a História. Dos anos 80 para cá, o historicismo tomou lugar de relevância na produção artística internacional. Na década de 1980 as questões em torno da paródia e do pastiche caracterizam grande parte da produção artística (CALABRESE, 1988). No final desta década assistimos uma complexificação desta relação de apropriação e de citação do passado nas obras artísticas – citação e apropriação de outras obras de arte, de outros movimentos/estilos artísticos bem como fatos e acontecimentos históricos. Agora, a própria ciência da História se torna objeto da reflexão estética exigindo uma transformação nos moldes/formatos dos projetos curatoriais e expositivos. A partir deste período vemos que, para além da tematização histórica, o artista contemporâneo revela uma consciência documental do projeto artístico. Na atualidade, aos moldes do que se fazia nos anos 60 e 70, integram-se às obras e aos projetos expositivos a presença dos diários e livros de artistas, das anotações, de croquis e maquetes, estudos fotográficos, numa via de mão dupla entre a documentação e a obra (FREIRE, 1999).

A expedição/exposição, objeto de estudo dessa dissertação, também resulta de um raciocínio interdisciplinar, de uma nova concepção da arte e das relações entre a arte e o campo acadêmico – as ciências humanas, sociais, naturais e exatas. Ela faz referências às produções do século XIX, que possuem estreita relação com as ciências e se configuravam como documentos científicos relacionados à botânica, à geografia, à etnografia, entre outras áreas de conhecimento.

Outra questão que deve ser lembrada é a articulação deste projeto com uma concepção de patrimônio nacional e da humanidade, ampliando o escopo da documentação e as formas de sua apresentação e divulgação ao grande público. Parte das obras produzidas pelos viajantes estrangeiros no decorrer da história que estão no país hoje fazem parte do patrimônio nacional, fazem parte da formação histórica da nação brasileira.

---

<sup>176</sup> Sete Povos das Missões (1987) e Thomas Ender re-considerado (2004). Ver capítulo 3.

Questões específicas referentes ao projeto dizem respeito particularmente à ampliação do entendimento da figura do viajante e do artista-viajante nos dois momentos – XIX e XX. Observa-se um contínuo deslocamento do olhar do artista entre os olhos dos colonizadores e o olhar testemunhal que se presentifica no relacionamento espaço-temporal do artista com o entorno e o contexto da expedição. Nestes termos, o artista funciona como um mediador entre a visão colonial (paraíso romântico – lugar exótico) e aquilo que é o alvo da observação e da descrição visual (olhar da documentação).

Assim como temos a pergunta “o que era o Brasil para o viajante do século XIX?”, podemos também devolver a questão com outra: “o que era a Alemanha para os alemães do século XIX?”, e, até mesmo, ampliar o espectro, perguntando, “o que era a Europa como um todo?”. Nessas aproximações e contrastes nos enfrentamos com imagens negociadas de um imaginário da Europa e de um imaginário do Novo Mundo.

O último aspecto que gostaríamos de ressaltar é a importância do papel da natureza tanto para o artista do século XIX quanto para o do século XX. A natureza aqui é tratada de um modo duplo – como encenação e como novidade ou descobrimento. Na encenação, aos moldes do raciocínio do pitoresco, o artista produz o engano da imagem, como no exemplo de Rugendas com a *araucária*. Na novidade ou no encantamento do artista diante do espetáculo do mundo natural que suprime todas as diferenças e nos reposiciona no lugar da contemplação e que, ao mesmo tempo, pode ser também uma outra forma de encenação, como no exemplo do encontro de Vergara e Fújocka com as minas naturais e a imagem que elas ocultam – os inválidos, as relações de trabalho e qualidades de vida dos trabalhadores.

\*\*\*\*\*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUTTI, L. E. R. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarinca: 1997.
- AGUILAR, Nelson. Olhar distante – Mostra do Redescobrimento. In: **Mostra do redescobrimento: o olhar distante – The distant view**. Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ARAUJO, D. de. **A história da ilustração botânica no Brasil e o lugar ocupado por dona Maria Werneck de Castro**. Disponível em: <<http://www.delfinadearaujo.com>>. Acesso em 13 jan. 2004.
- ARAUJO-JORGE, Tania C. **Ciência e arte: encontros e sintonias**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea – uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- BANDEIRA, Júlio. **Missão Francesa: uma colônia de bonapartistas**. In: Revista História Viva Grandes Temas: Herança Francesa, nº 9, ISSN 1679-656X, São Paulo: Ediouro, 2006.
- BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BELLUZZO, Ana Maria de M. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994.
- BORGES, Maria Elizia. **Olhar para ver – apostila didática**. Goiânia, 2005.
- BRAGA, Marcos Pinto. **Os primeiros passos para a volta**. In: Seminário Internacional sobre o Acervo da Expedição Científica de G. I. Langsdorff, 2., São Paulo, Universidade de São Paulo – USP, 1988.

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular** – imagem e história. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1977.
- CABRAL, Luiz Otávio. **A paisagem enquanto fenômeno vivido**. In: Geosul: revista do Departamento de Geociências/ Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, v.15, n.30, p. 34-45. Florianópolis: ed. da UFSC, jul./dez. 2000.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1988.
- CALAZANS, F. **Biomidiologia: Desafiando As Fronteiras Entre Arte E Comunicação**. Artigo disponível em: <http://poli.usp.br/gtp/art01.htm>. Acesso dia 07/08/2006.
- CAMPOFIORITO, Quirino. **A missão artística francesa e seus discípulos – 1816-1840**. Coleção História da Pintura Brasileira, v.2. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothek, 1983.
- CARELLI, Mario. Os pintores viajantes transmissores de diferenças. In: **Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil**. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- CARNEIRO, Diana. **Série de textos sobre ilustração botânica**. Disponível em: [http://www.netpar.com.br/dianacarneiro/main\\_refer\\_textos.html](http://www.netpar.com.br/dianacarneiro/main_refer_textos.html) Acesso em 13 jan. 2004.
- CARNEIRO, N. **Rugendas no Brasil**. São Paulo: Kosmos, 1979.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. – (Texto & Arte, 3).
- CASTRO, Maria Werneck. de. **Panorama do desenho científico no Brasil**. Disponível em: <http://www.geocities.com/soho/workshop/6166/wernek0.htm>. Acesso em: 08 jan. 2004.

- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- CHIAVARI, Maria Pace. **Os ícones na Paisagem do Rio de Janeiro: um reencontro com a própria identidade**. In: Paisagem Carioca, Rio de Janeiro: MAMRio, 2000.
- CLEFFI, N. M. **Curso de Biologia – Biologia Celular, Genética e Evolução**. São Paulo: Editora Harper & Row do Brasil, 1986.
- COSTA, Maria de Fátima G. + et al. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff/ Maria de Fátima G. Costa, Pablo Diener, Dieter Strauss**. São Paulo: Editora Liberdade, 1995.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge, Mass., MIT Press, 1995.
- CRATO, N. **Cinco séculos de ilustração científica**. Disponível em: <<http://www.insittuto-camoes.pt/cvc/ciencia/e4.html>> Acesso em 03 fev. 2004.
- DIENER, P.; COSTA, M. de Fátima. **A América de Rugendas – obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade; Kosmos, 1999.
- DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição de G. H. 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.
- \_\_\_\_\_. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2002.
- DO LAGO, Pedro Corrêa. O olhar distante: A Paisagem Brasileira vista pelos Grandes Artistas Estrangeiros 1637-1998. In: **Mostra do redescobrimento: o olhar distante – The distant view**. Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- ESTEVA-GRILLET, Roldán. **La influencia de Alejandro de Humboldt en dos artistas venezolanos del siglo XIX: Carmelo Fernández y Ramón Bolet**. In: Paisagem e Arte. I Colóquio Internacional de História da Arte –

CBHA/CIHA Coordenação Heliana A. Salgueiro. São Paulo: H. A. Salgueiro, 2000.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. – (Texto & Arte, 3).

FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das artes visuais. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. – (Texto & Arte, 3).

FLORENCE, Hercule. **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas 1825-1829**. São Paulo: Cultrix, USP, 1977.

FORD, Brian J. **Images of science. A history of scientific illustration**. Londres, The British Library, 1992.

FOUCAULT, M. **Lês Mots er lês Choses** (*Une Archeologie des Sciences Humanies*). Paris: Gallimard, 1966.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. **Gestos perenes: o registro fotográfico na arte contemporânea**. In: SANTOS, A.; SANTOS, M. I. A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. São Paulo: Cosac&Naif Edições, 2001.

GALARD, Jean. O olhar distante. In: **Mostra do redescobrimento: o olhar distante – The distant view**. Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pp. 125-127.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

HARRISON, C. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

- HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles, geografia do Brasil**. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.
- HUG, Alfons. O artista enquanto naturalista. 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.
- KOMISSAROV, Boris. **Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829. Iconografia do Arquivo da Academia de Ciências da União Soviética**. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento / Livroarte Editora, 1988 (vol. 1: *Aquarelas e desenhos de Rugendas*; vol. 2: *Aquarelas e desenhos de Taunay*; vol.3: *Aquarelas e desenhos de Florence*).
- KOPPEL, Robert Bosch GMBH. **Biblioteca Brasiliense**. Rio de Janeiro: Livraria Cosmos Editora. 1992.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LAMBERT, Gilles. **Caravaggio**. Alemanha: Taschen GmbH, 2001.
- LARSEN, Erik. **Frans Post, intérprete du Brésil**. Amsterdam/Rio de Janeiro, Colibris Editora, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mirar, escuchar, leer**. Madrid: Siruela, 1995.
- LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos Salões de Arte** – da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MALPAS, James. **Realismo**. São Paulo: Cosac&Naif, 2002.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MAUAD, Ana Maria. Imagens da terra: fotografias, estética e história. In: **Primeiros Escritos**. n.7, julho de 2001.
- MONTEIRO, Rosana Horio. **Descobertas Múltiplas: a fotografia no Brasil (1824-1833)**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

- MOREIRA LEITE, M. A documentação da literatura de viagem. In: LEITE, M. M. (org) **A condição feminina no Rio de Janeiro, séc. XIX: Antologia de textos de viajantes estrangeiros**. São Paulo: Hucitec; Brasília, INL Pró-memória, 1984.
- MOREIRA LEITE, M. **Natureza e Naturalistas**. In: Revista Imaginário – Natureza. n. 3, São Paulo: Bartira, 1996.
- MOURA, Carlos Francisco. **A Expedição Langsdorff em Mato Grosso**. Mato Grosso: Imprinta, 1984.
- OBERRACKER JR, Carlos H. **Viajantes, naturalistas e artistas estrangeiros no reino do primeiro império do Brasil (até 1840)**. In: Revista Humboldt. Ano 8, número 18, Suíça: 1968.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OLIVEIRA, Ana Rosa de. **O silêncio na paisagem – a obra de Richard Long**. Artigo disponível em: <<<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp119.asp>>>. Acesso em 13/07/2005.
- OLIVEIRA, R. L. de, CONDURU, R. **Nas frestas entre a ciência e a arte: uma série de barbeiros do Instituto Oswaldo Cruz**. In: História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. 11(2): 355-84, maio-ago, 2004.
- PACE, D. **Claude Lévi-Strauss: O guardião das cinzas**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Entrevistado por Florência Ferrari e Paula Miraglia. In: BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Ricardo (org). **Item: Revista de Arte**, n. 6. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: editora Marca D'Água, 1996.
- PICCOLI, Valéria. Plágio, cópia o empréstimo? In: **Revista Nossa História**. Ano 3, n. 25. São Paulo: Editora Vera Cruz, novembro de 2005.

- PINHEIRO, Jane. **Antropologia, arte, fotografia: diálogos interconexos**. In: Cadernos de Antropologia e Imagem / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem – N.1 – (1995) -, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995.
- PRATT, Mary L. **Humboldt e a reinvenção da América**. In: Revista Estudos Históricos – História e Natureza, vol. 4, n. 8. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- RAMINELLI, Ronald. Canibalismo em nome do amor. In: **Revista Nossa História**, ano 2, n. 27. São Paulo: Editora Vera Cruz, março 2005.
- RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1976.
- STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e da Itália**. Rio de Janeiro: 2002.
- STRAUSS, Dieter. Nas trilhas de Langsdorff – observações da expedição de artistas alemães e brasileiros de 1995. 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.
- STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada – da Pré-História ao Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. A ciência da viagem. In: **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800**. São Paulo: Cia. da Letras, 1988.
- VASQUEZ, Pedro. **Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez**. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.
- VILLELA, Rubens Junqueira. **As paisagens do Céu de Hércules Florence**. In: Scientific American Brasil. São Paulo: Ediouro, ano 1, v. 7, dezembro de 2002.

WOOD, Paul. [et. At]. **Modernismo em disputa – a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

## **CATÁLOGOS**

BERLOWICZ, B.; DUE, B.; WAEHLE, E. **Eckhout volta ao Brasil – 2002**.  
Copenhagem: Museu Nacional da Dinamarca, 2002.

Langsdorff de Volta – desenhos e aquarelas de Rugendas, Taunay e Florence.  
Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-leitura, Núcleo de Editoração do SHAN/Pró-Memória Imprinta, julho de 1988.

Walter Carvalho Fotógrafo. Textos de João Moreira Salles. Instituto Moreira Salles, 2004.

## **Mídias Eletrônicas**

CDROM “500 Anos de Pintura Brasileira – Uma Enciclopédia Interativa” -  
Copyright. Raul Luis Mendes Silva, Eduardo Mace. Rio de Janeiro: Log On Informática Ltda, 1999.

CDROM “Artistas-viajantes” – Percorso Educativo. Laboratório do olhar. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2000.

CDROM “Enciclopédia Multimídia da Arte Universal” – Alfabetum Edições Multimídia / CARAS.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.