

**A**cervos



Iconográficos

# BRASIL DOS VIAJANTES

# 1

ZBNIT DE QVETLI





ANA MARIA BELLUZZO

A PROPÓSITO  
D'O *BRASIL*  
*DOS VIAJANTES*

O tema editado pela *Revista USP* é derivado de um encontro realizado com o objetivo de debater sob prisma interdisciplinar a construção de imagens do Brasil e da América por artistas, cronistas e cientistas estrangeiros, que percorreram o continente desde o século XVI.

Esse encontro aconteceu no mesmo momento em que uma seleção de obras artísticas era apresentada ao público através da exposição “O Brasil dos Viajantes”, no Museu de Arte de São Paulo. Nada mais oportuno e conveniente do que evidenciar, na ocasião, a teia de operações subjacentes às obras de estrangeiros sobre o Brasil e o estado dos estudos sobre o assunto. Refiro-me às operações simbólicas e às significações culturais, engendradas no curso das relações políticas entre o Velho e o Novo Mundo, assim como às práticas mais específicas, provenientes de tradições artísticas que presidem a elaboração das representações.

O interesse contemporâneo no reexame da contribuição dos viajantes que passaram pelo Brasil é um reconhecimento de que eles escreveram páginas fundamentais de uma história que nos diz respeito. O legado iconográfico e a literatura de viagem dos cronistas europeus trazem sempre a possibilidade de novas aproximações com a história do Brasil. No entanto, essas obras só podem dar a ver um Brasil pensado por outros. O olhar dos viajantes espelha, também, a condição de nos vermos pelos olhos deles.

As obras configuradas pelos viajantes engendram uma história de pontos de vista, de distâncias entre modos de observação, de triangulações do olhar. Mais do que a vida e a paisagem americana, exigem que se focalize a espessa camada da representação. Evidenciam versões mais do que fatos.

Na sua origem, as imagens elaboradas

pelos viajantes participam da construção da identidade européia. Apontam modos como as culturas se olham e olham as outras, como estabelecem igualdades e desigualdades, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro.

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 reafirma a condição intercultural, como qualidade inerente ao conjunto estudado.

## ZÊNITE NOSSO E ZÊNITE DELES

Apelando às próprias imagens, para evitar que o pensamento siga em vão, tomo por exemplo a imaginação do continente desconhecido, na época das descobertas.

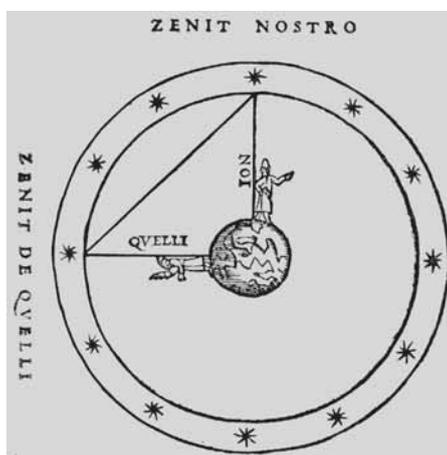
Enquanto Amerigo Vespucci conta haver atingido um mundo novo, Cristóbal Colón pensa ter chegado a um paraíso bíblico. Já a carta de Caminha, primeira resenha da Terra de Vera Cruz, não tem a chance de agir sobre a imaginação européia do século do descobrimento. O texto do cronista que acompanha Cabral só será publicado em 1817. A visão ocultada é condizente com o sigilo português e contrasta com a visibilidade dada à América por outros conquistadores.

As primeiras imagens sobre a América circulam, no início do século XVI, através das gravuras que acompanham as cartas de Amerigo Vespucci, difundidas em forma de

folhetim. O interesse despertado pelas notícias é reconfirmado pelo aparecimento de várias edições das cartas em diferentes cidades européias. Cada nova versão, enriquecida por ilustrações encomendadas pelos editores, alarga o universo de sentido. O imaginário visual nasce da transcrição dos textos para o mundo das figuras, talhadas para avi-

**ANA MARIA BELLUZZO** é professora de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e autora de, entre outros livros *Modernidade e as Vanguardas Artísticas na América Latina*.

*Xilogravura aquarelada, atribuída a Johann Froschauer, publicada com trecho de Mundus Novus, de Vespucci, (Augsburg, 1505c.)*





var notícias de viagem, à maneira artística local. Faço notar aqui, o caráter intertextual e intercultural do processo de elaboração da iconografia dos viajantes.

Uma xilogravura que acompanha trechos da carta *Mundus Novus* de autoria de Vespucci, cuja edição aparece em Augsburg e é atribuída a Johann Froschauer, dá conta de que os germânicos valorizam o caráter testemunhal da narrativa visual, contada a partir de um ponto de vista do novo continente, dando relevo aos hábitos canibais dos homens americanos. A representação admite o sentimento em relação ao observado, colocando em cena dimensões da interioridade do observador. A imagem inquieta, impede uma serena contemplação.

Por outro lado, a concepção humanística emergente afirma a existência de um mundo novo, com fundamento em textos da Antigüidade e outros mais recentes de seus intérpretes, desdizendo certa mitologia antiga. Chama a atenção que a idéia de Antigüidade e Mundo Novo se toquem, passando a propiciar jogos de sentido a partir de analogias, semelhanças e diferenças.

As idéias a propósito do *Zenit Nostro* e *Zenit di Quelli* são destacadas da *Lettera* de Vespucci, na edição de Giovanni Battista Ramusio para a coletânea *Delle Navigazione et Viaggi*, publicada em Veneza entre 1550 e 1559. Ramusio pretende corrigir as “imperfeições” da Geografia de Ptolomeu com a publicação de narrativas de escritores contemporâneos que haviam estado na África, Ásia e América. A rica imagem de Vespucci compreende a relatividade dos pontos de vista, a geometria perfeita a meio caminho entre a ordem divina e a ordem racional. Ele relaciona um lugar da terra com a esfera celeste, numa imagem em que coexistem magia e ciência, pois tanto evoca a determinação dos astros sobre o homem quanto aponta para novas possibilidades da construção de um espaço humano de teor projetivo, pelo qual o homem poderia estender os seus limites.

As imagens do livro de Ramusio são conceitos sobre a posição humana, no espaço ilimitado do universo, enraizados no modo peculiar como o século XVI constitui o seu saber. São marcos e parâmetros da busca de

*Ilustração da Lettera, de Vespucci, editada por Giovanni Battista Ramusio em Delle Navigazioni et Viaggi... (Veneza, 1563), Biblioteca do IEB-USP*



***“Adoração dos Magos”, atribuída a Vasco Fernandes, óleo sobre madeira, proveniente do Retábulo da Capela-Mor da Sé de Viseu, (1505c.), Museu de Grão Vasco***

ordem e coerência na relação do homem com o universo. Os fios condutores para se vencer as distâncias – a astronomia e o cálculo – podiam motivar especulações dos poetas, mas não impulsionar as artes figurativas, entre o Quinhentos e o Seiscentos.

A escola quinhentista portuguesa revela a inscrição religiosa do índio brasileiro sob sólidas tradições de pintura. Através de uma versão pintada poucos anos após o descobrimento do Brasil, o índio brasileiro ingressa no cenário europeu, na personagem de um dos representantes dos povos de além-mar,

que vem presentear e adorar o filho de Deus. *A Adoração dos Magos* pertence à série executada por vários autores para o altar da capela-mor da Sé de Viseu, por volta de 1505, sendo atribuída a Vasco Fernandes, o Grão Vasco. A figura indígena, com cocar e flecha tupinambá, está vestida de modo a respeitar convenções da pintura e a se comportar de acordo com o decoro religioso.

A alteração na iconografia religiosa portuguesa comporta várias hipóteses interpretativas, especialmente com referência à composição do grupo de figuras. Restrinjo-me ao índio que encarna um rei mago que vem de longe, emissário que traz seu testemunho de fé na verdade cristã. A introdução do índio americano na narrativa religiosa e a construção de seu “retrato” em consonância com convenções da arte sacra expressam por si sós a contradição gerada através do processo figurativo.

Os sinais da religião mostram-se o elo que congrega o habitante das terras distantes nos valores da cultura européia. Se o recurso utilizado parecia aos portugueses procedimento *dignificante*, era a mais completa negação da cultura indígena, prenúncio do domínio pela catequese dos selvagens e de sua introdução em valores do cristianismo. A acolhida e a assimilação do novo personagem internacional, nos termos de uma relação de identidade pela qual o índio é considerado igual, têm contraditoriamente o efeito de descaracterizá-lo.

As implicações do enredo bíblico valem também para as hipóteses que admitem a presença de Pedro Álvares Cabral no primeiro plano da cena, como se usava na época. No caso, não se estaria aludindo somente à chegada dos três reis, vindos do Oriente distante para trazer oferendas ao menino que acabava de nascer. O descobridor de novos mundos, ajoelhado em agradecimento, traria o testemunho do representante das terras americanas, desígnio de conversão das almas dessa nação.

A obra intitulada *O Inferno*, de autor ignorado e provavelmente datada da primeira metade do século, aponta conflitos latentes no Quinhentos. Na cena sobre o pecado carnal e o castigo corporal, pode-se adivinhar a

condenação arbitrada pela ética cristã. Dos corpos amarrados e atormentados por práticas diabólicas, os cabelos queimados são de mulheres vaidosas, a língua arrancada é de maledicentes, a pena de engolir os excrementos de animais lançados goela abaixo é infligida ao guloso, o açoitamento ao corpo feminino é uma possível punição à luxúria. Os episódios são argumentos contra prazeres do corpo, ainda que a plasticidade do tratamento dado ao nu possa se revelar em contradição com isso.

Aos espectadores do castigo não passará despercebida uma figura demoníaca com cocar indígena ocupando o trono do *Inferno*, da mesma maneira que notamos a tanga de penas de outro capeta que carrega o corpo de um religioso pecador.

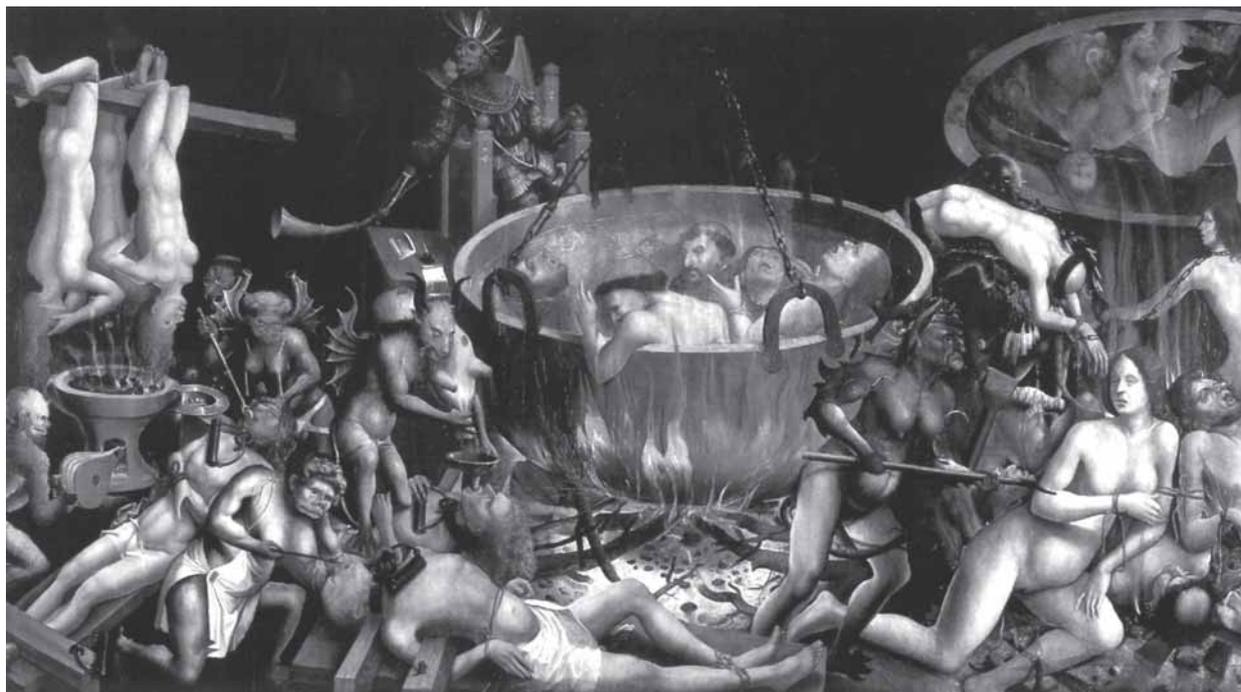
A mescla do demônio com o índio – ambas figuras do medo – sugere que o temor do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Ao apresentar o demônio com atributos do indígena americano, a pintura provoca uma inversão de sentido, pela qual o índio passa a ter os atributos do demônio. Da mesma forma, não se pode deixar de assinalar outras áreas de contaminação, aderências,

transferências de sentido e empréstimos que ecoam no quadro. É o caso do paralelo entre a punição dos corpos no inferno e as práticas canibais dos índios brasileiros.

Na representação do *Inferno*, o demônio *se parece* com o índio brasileiro. Na *Adoração*, o índio é um príncipe que vem de longe e constitui um modelo de fé cristã. As figuras de semelhança e dessemelhança – o *mesmo* e o *outro* – tiveram um papel construtivo e orientaram a interpretação no pensamento europeu até os fins do século XVI. As configurações de índios com fé cristã, à semelhança dos europeus e de índios diabólicos diante de europeus pecadores, *estabelecem* relações sociais de igualdade e diferença. Não se pode pressupor que sejam derivadas dessas relações.

O jogo de sentido proposto através das pinturas supõe ainda que a representação possa se dissolver para exibir todo seu teor ficcional. Desse modo, presencia-se a construção do índio, que se assemelha ao diabo (assemelha-se, mas não é), e o teor fictício do retrato indígena em indumentária de Rei Mago. Trata-se aqui de afirmar o teor eminentemente simbólico desses processos, uma vez que nem de longe se pretende uma nova versão religiosa e sabe-se que os índios não

*“O Inferno”, óleo sobre madeira (1ª metade do século XVI), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*



figuram nos textos sagrados, e, nos dois casos mencionados, os pintores fazem ver por analogia imagens constituídas no seio do projeto missionário colonial.

Convém concluir o conjunto de exemplos, citando obras perspectivadas pela descoberta francesa do Novo Mundo pelos navegadores normandos, entre as mais antigas sobre o Brasil. São conhecidas algumas remanescentes da época em que exploravam a costa e comerciavam pau-brasil com os índios que habitavam o litoral. Os índios brasileiros figuram nos baixos-relevos da Igreja de Saint-Jacques, em Dieppe, e encontravam-se em um conjunto de obras na cidade de Rouen, do qual restam hoje os baixos-relevos em madeira esculpida e pintada da suntuosa hospedaria L'Isle du Brésil, demolida em 1837, hoje na coleção do Museu de Antigüidades daquela cidade. Mas o acontecimento central e instigante dessa epopéia francesa seria a Triunfal Entrada do Rei Henrique II e da Rainha Catarina de Medici em Rouen, em outubro de 1550, quando é encenado um “agradável e magnífico espetáculo”, com a participação de índios tupinambás, talvez alguns tabajaras, ao lado de marujos normandos. Desse quadro vivo em espaço público, com a presença de índios encenando a própria saga diante da corte, derivam alguns registros.

Requer atenção a recepção dos soberanos pela municipalidade de Rouen, assunto reconstituído por Ferdinand Denis no livro *Une Fête Brésilienne Célébrée a Rouen*, publicado no século XIX.

A França havia buscado o modelo italiano de Lorenzo, o Magnífico, coadunando o desenvolvimento da recente sociedade mercantil, cujo poder se expressava nas cidades, com as antigas tradições. As alegorias dos tempos modernos se valiam de mitologia pagã, dita humanista, e demonstravam o apreço do Renascimento clássico francês do século XVI pelos gregos, cujas tradições apareciam misturadas aos triunfos dos imperadores romanos. Sabe-se que, na ocasião, a cidade de Rouen presenteava o rei com estátuas de ouro, demonstrando a pujança daquele povoado, e é possível que tenham também entregue a ele um livro manuscrito contendo

dez miniaturas coloridas, entre as quais se encontrava *Le Bal des Brésiliens*. O livro teria tido a função de roteiro durante o cerimonial, que incluía o desfile do soberano, tornando-se posteriormente uma lembrança da recepção.

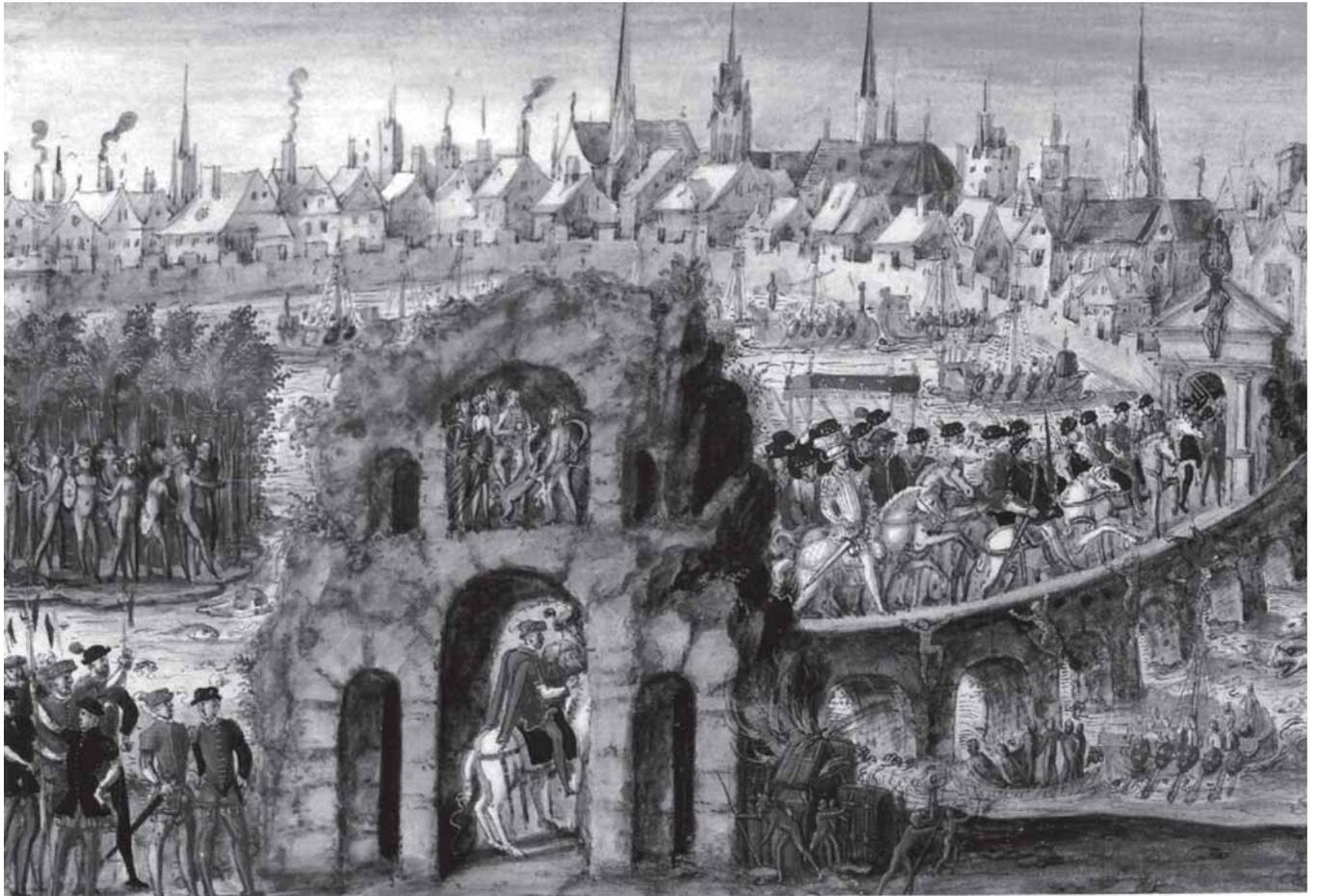
•••

A iluminura *Le Bal des Brésiliens* representa a cidade teatralizada pela decoração cenográfica, preparada para o cortejo solene por ocasião da visita dos reis. Heróis e deidades nos arcos triunfais – Apolo e Netuno, no caso –, o desfile, os *tableau vivant* e as dramatizações conjugam a concepção de um espetáculo contemporâneo e a imaginação arcaizante de teor alegórico. O teatro opera simbolicamente: avizinha, espacializa e funde imagens. Ao longo da margem do Sena surge a costa marítima brasileira povoada por “cinquenta naturais recentemente importados”, misturando-se a eles 250 normandos bronzeados e simulados com ornamentação indígena. O grande conjunto de personagens indígenas representava nu diante da corte. A interpretação pagã do nu na festa de Rouen, na época em que estava em voga a nudez mitológica da Escola de Fontainebleau, parece excluir toda significação moral. No espetáculo, franceses e brasileiros, identificados pela nudez, apresentam a mesma *performance* corporal. Igualam-se no trato direto com a natureza, na vida perigosa e na coragem, na travessia dos mares. Confrontados em luta, opõem-se: as nações indígenas tupinambás e tabajaras, em terra; as galeras portuguesas que patrulham as costas brasileiras e as galeras de corsários franceses, no mar.

O estabelecimento de aproximações espaciais e parentescos humanos anula distâncias e diferenças. A arte é esse lugar simbólico em que se desenham paisagens desejadas. A imaginação do Renascimento clássico francês contempla um novo concerto geográfico, de acordo com suas aspirações de conquista. Nesse imaginário, a França aparece como a base para a reorganização da cartografia mundial, como atestam também as cartas náuticas encomendadas por Henri II.

•••

A construção heteronômica da imagem do índio e da terra americana a partir da ins-



crição do fato novo nos contextos culturais europeus constitui uma das questões centrais do projeto “O Brasil dos Viajantes”. Com a descoberta do novo continente – novo, para europeus –, eles vêm-se obrigados a repensar a própria cultura e rever as bases sobre as quais erguiam sua visão de mundo.

De uma maneira geral, as primeiras imagens das terras brasileiras correspondem a dois impulsos. De um lado, a projeção sobre o desconhecido, os símbolos e mitos, os contos maravilhosos e as fábulas. De outro, a observação direta e o cálculo, que proporcionam descrições geográficas na forma cartográfica, de cartas náuticas a roteiros de conquista, pelos quais se definem domínios e limites entre terra e mar, e nas quais a representação é um meio de orientar a ação. De um lado, a construção simbólica mais vaga. De outro, a precisão do desenho que defende o navegador da geografia fantástica. Contudo, forma poética e ação política sempre estão

combinadas nesse amálgama, que é a imagem.

O que apresentam em comum imagens constituídas de modo tão diversificado, se não o fato de revelarem aspectos do país sob a forma de fragmentos, que por sua vez compõem outras histórias? É o que indicam índios introduzidos na pintura religiosa quinhentista portuguesa ou os cajúes presentes nas naturezas mortas pintadas em residências holandesas do século XVII. Ou, ainda, pássaros brasileiros que figuram decorativamente em tetos palacianos. É o que se pode pensar da mistura de ícones do Brasil, da África, do México e do Peru em composições sob a ótica de domínio holandês. Fomos introduzidos ao gosto e na medida dos europeus, inventariados pouco a pouco, e não estou certa se adquirimos alguma vez completa visibilidade.

Na iconografia e na crônica de autores viajantes nem sempre chegamos a protagonistas. Somos vistos, sem nos termos feito visíveis. Fomos pensados. Ainda assim, es-

*Uma das miniaturas que ilustram o manuscrito anônimo “L’Entrée du Très Magnanime, Très Puissant et Très Victorieux Roy de France Henry Deuxième de ce Nom” (Rouen, 1550c.), Bibliothèque Principale de Rouen*

As visões alimentam lembranças do passado e povoam o nosso inconsciente.

As imagens dos viajantes têm o dom de evocar ausências. Promovem jogos entre o que é possível lembrar e o que se esquece, entre o que está presente e o que desapareceu. Provocam também tensões entre o visto e o enunciado.

Por tudo, é preferível deixar que essas imagens surjam como fosforescências, significações em pulsão, sem pretender que alcancem a estabilidade das formas visuais pensadas pela lógica da arte. Não há vantagem em trazer à tona eventual coerência entre registros resultantes de intencionalidades e tradições tão díspares. Para não subordinar tais resultados artísticos à camisa-de-força de um raciocínio, que, desejando dominar os fatos, possa introduzir enganos, convém dar evidência à intenção contida em cada obra e indagar sobre a sua significação, usando como espelho e eco outras obras que, com ela, possam vir a formar uma série conexa e deixar à mostra os modos como as culturas se olham umas às outras. Contudo, sem impedir que cada obra faísque e brilhe, como uma voz singular.

Não é difícil compreender que, nessas condições, a exposição surge como forma privilegiada de reunião de registros originais sobre o Brasil, procedentes de acervos dispersos. A recuperação de fragmentos da memória do país – hoje guardados em coleções espalhadas no país e no exterior – impõe percurso inverso ao dos viajantes, e a busca da memória faz reviver o mito de todas as viagens: a experiência do viajante que se perde em terra estranha e procura encontrar referências que indiquem o caminho de casa, os sinais da identidade.

Não posso me furtar à consideração dos sentidos simbólicos que vêm, por sua vez, se agregar ao projeto da exposição. Esta encontra momento de síntese na configuração, tendo por fio condutor a história do país, revelada através da multiplicidade de visões que formam o tecido cultural brasileiro. A exposição de originais pode ademais revelar que projetos de memória e reconhecimento são também fonte de prazer.

A atualidade das obras estudadas está menos nas formas do que nas significações trazidas à tona. Reside, portanto, no entrelaçamento da arte

com os conteúdos culturais pelos quais é constituída, sem que se deixe confundir com eles.

## A IDÉIA DE NATUREZA

Um tema tão extenso como a contribuição dos viajantes não poderia ser proposto à discussão sem demarcação mais precisa.

Outro partido adotado de início para enfrentar tão amplo universo de representações visuais foi restringi-las, na medida do possível, a uma seleção de obras que apontassem para a construção da *idéia de natureza*. Nas descrições do país encontrado tardiamente pelos europeus, não faltam ícones da “natureza” e é grande a frequência com que os viajantes observadores da quarta parte do mundo, ainda desconhecido, mencionam as “coisas da natureza” e se sentem atraídos pelos animais e vegetação estranha e exótica.

Como um sentido não se explicita sem o seu oposto, essa vertente naturalista, predominante, não pode induzir a enganos. Lembro que os processos simbólicos em uso no Seiscentos não estão balizados por conteúdos naturalistas. Vários exemplos atestam que a figuração de indígenas é valorizada por convenções clássicas emprestadas dos antigos e revelam a esperança de um Novo Mundo, pelo renascimento dos antigos nas imagens dos índios americanos. Trata-se sobretudo de crença nas formas de civilização e não em conteúdos primordiais do universo. Ainda assim, não faltam idealizações da vida na floresta e do *bom selvagem*, em perfeita harmonia com o universo. No século XIX, as idealizações paradisíacas, visões da floresta freqüentada pelo homem “natural”, são novamente revividas por artistas românticos, em reedições dos mitos de origem. No curso de quatro séculos, a visão territorial e a paisagem impõem-se como representações privilegiadas.

O assunto não se restringe à sua dimensão simbólica. O prestígio do tema natural se deve, principalmente, à reconstrução da *idéia de natureza* a partir do século XVI, através da arte e da ciência, quando tem início o projeto enciclopédico. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, os viajantes buscam agrupar os seres da natureza, em ordens científicas de conhecimento do universo. O domínio natural é

constituído com ajuda de um inventário de figuras recortadas dos três reinos naturais, desenhadas de modo a serem discernidas por suas formas matematicamente proporcionadas e passíveis de comparação, uma com a outra, num grande quadro cumulativo.

A importância que adquirem as informações sobre espécies naturais, território e paisagem pode ser estimada pela sua valorização artística, traduzindo-se em preceitos e cuidados na prática de desenhos sobre o tema, assim como na qualidade da impressão dos resultados obtidos em viagens exploratórias. Álbuns que eram, sobretudo, evidências do poder das nações que patrocinavam as missões e possuíam conhecimento de recursos das terras americanas, ainda mal conhecidas. Atrás do interesse pelo assunto estava, sem dúvida, o interesse econômico na exploração dos recursos da terra visitada.

No campo das artes, notadamente da pintura, a representação da natureza fica sujeita a demarcações de gênero, a poéticas, a técnicas e a outras convenções artísticas. O motivo impõe o modo e exclui outros tantos assuntos e maneiras. Desenhos e pinturas de costumes, retratos, pinturas históricas também praticados pelos artistas viajantes não seriam contemplados nos limites deste trabalho.

Compreendendo imagens da era das descobertas àquelas geradas pelas atitudes românticas do século XIX, “O Brasil dos Viajantes” foi uma tentativa de dar tratamento geral às representações visuais. A extensão de seus limites, maior do que se poderia desejar, propiciou o contato com os momentos fundantes e significações recorrentes, além de colaborar para o discernimento de obras de maior interesse para a história da cultura, para a história da ciência ou para a história da arte. Ou, se possível, que conjugassem relevâncias, sob vários ângulos.

Para dar conta de tal amplitude de assuntos e da variedade de aspectos envolvidos pelas obras foram estabelecidos quatro eixos, em torno dos quais as representações pudessem vir a ser reunidas. Não se deve supor que eles configurem modos de visualidade propriamente. Esboçam diferentes complexos culturais, com relação aos quais a arte ou a visibilidade podem ser definidas. O primeiro

conjunto engloba o *imaginário* europeu ou a imaginação do desconhecido na época das descobertas. O segundo flagra o olhar voltado para o mundo e *o despertar dos sentidos*. O terceiro se desenvolve em torno de uma nova ordem visual derivada do encontro entre arte e ciência, contando com a aliança entre *sensibilidade e razão*. O quarto momento busca os *artifícios* utilizados para a construção de uma “natureza” brasileira, focalizando a “construção” da paisagem.

As imagens do século XVI têm seu fundamento em analogias elaboradas pelos viajantes: comparações entre o que viam e o que diziam os textos, semelhanças entre aparências contemporâneas e lições da Antiguidade. São procedimentos por aproximação, em cuja linguagem simbólica predomina o exercício substitutivo das metáforas.

O legado pré-científico deixado pelos holandeses que estiveram no Brasil fornece as primeiras evidências do momento de construção histórica do *observador*, ocorrido no século XVII, quando se busca apreender a estrutura visível dos seres, conhecendo-os um a um, em sua singularidade a partir da dimensão visível.

A relação que os holandeses estabelecem com a natureza denota regras de uma observação puramente física ou científica, como se poderia dizer de acordo com o entendimento moderno. A nova abordagem da ciência da natureza desenvolve-se em oposição à crença religiosa e sem preocupações morais. A natureza não é mais entendida como fruto da ação providencial, nem transmite mensagens divinas aos homens. Não resulta tampouco da fatalidade dos astros, como entendiam concepções da física finalista dos filósofos antigos. Não havendo uma intenção na natureza a ser lida pelos homens, eles podem passar a apreender o mundo sensível, que se apresenta como a imagem da realidade. O caminho do conhecimento que conduz à natureza é reduzido aos sentidos.

A pintura holandesa feita no Brasil pelos artistas e cientistas que acompanharam Johan Maurits de Nassau introduz os novos parâmetros de visualidade. Não se trata mais da *imagem* difusa, configurada pela atividade da imaginação, nem de adivinhar os sinais

da escrita divina na natureza. A nova noção de *imagem* diz respeito aos simulacros visíveis dos corpos, às emanações luminosas das coisas no espaço, ao vazio que torna possível a construção do volume dos corpos.

Por suposto, o *ver* não é uma ocorrência natural e sim um fato histórico, interligado aos critérios de valoração e aos modos operativos de que o homem dispõe. Foi de acordo com o pensamento clássico que o desenho se tornou um modo de experimentar a “verdade exterior” pelos sentidos, ajustando-a por meio do raciocínio, que era capaz de valorizar o visto, segundo regras constantes e lógicas. A *imagem*, com seu peculiar procedimento aproximativo, era substituída pela *forma*, representação dotada de capacidade de análise e discernimento dos entes naturais.

A visão intelectual e reflexiva engendrada por uma cultura simultaneamente artística e científica, anunciada no século XVI, só se desenvolve plenamente com o projeto enciclopédico, vigorando até as primeiras décadas do século XIX. A formação dos cientistas europeus que se deslocaram em expedições científicas pelo território brasileiro, desde o século XVIII, é, em linhas gerais, sustentada por, no mínimo, dois modelos científicos baseados em dados da observação visual, com correspondentes concepções de desenho e pintura.

O modelo de representação artística preconizado pela ciência clássica coincide com um modelo de conhecimento exercido a partir do sentido da visão. A História Natural de Lineu constitui o primeiro parâmetro e, no seu interior, o reino da botânica oferece o exemplo mais logrado desse modelo de conhecimento e ordenação do universo. O desenho matemático dá fundamento à ciência clássica. Recorta os seres do universo, compara e classifica, introduzindo-os num grande quadro, que estabelece a ordem contínua do universo, na suposição de que gêneros e espécies reproduzem outros à sua própria semelhança.

No tocante à iconografia realizada no ciclo das expedições científicas que percorrem o Brasil, os preceitos de Lineu incidem sobre a mentalidade da geração de brasilei-

ros formada em Portugal, que responde às encomendas de Portugal: desenhistas da Viagem Filosófica, nas expedições do frei Veloso e de Arruda Câmara. Imprimem-se também em desenhos realizados a partir da expedição Cook, viagem de circunavegação, patrocinada pela coroa inglesa.

Outra marca no conhecimento científico sobre o Brasil, que tira proveito da observação visual, foi deixada pela concepção paisagística de Alexander von Humboldt, o autor da Geografia das Plantas. Neste caso a visão pictórica pretende abraçar o todo, considerando a interdependência das formas de vida, diferentemente do recurso gráfico preconizado no modelo de Lineu, que individualiza e recorta figuras da natureza. A geografia botânica de Von Humboldt foi praticada pela Missão Austríaca, notadamente por von Martius e outros tantos viajantes de formação alemã e relacionados à Academia de Ciências Francesa.

Finalmente, o tema indissociável da experiência do viajante do século XIX é a paisagem. Com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, especialmente após a independência, chegam ao país artistas profissionais, diletantes com domínio do desenho. Ancoram no Rio de Janeiro passageiros de viagens turísticas pelo mundo. Possuem uma visão educada na estética do pitoresco e buscam desfrutar paisagens características.

Mais do que a descrição naturalista, predominam entre eles a abordagem romântica do passeio pelos arredores e pelos jardins, a visão do homem “original” na floresta virgem ou a forte sensação da grandiosidade do universo.

Não se pode portanto adotar um conceito *a priori* de paisagem. Seria melhor indagar o que o Brasil do século XIX pode dar a ver e quais modelos apreciativos teriam possibilitado o recorte do mundo sensível e a configuração daquilo a que se convencionou chamar *paisagem*. Em outras palavras, perguntar como é que determinados modos de apreciação dos europeus do século XIX se juntaram com estímulos da topografia, da geografia, da vegetação e da vida humana no Brasil, passando a tipificar uma paisagem brasileira.

## BIBLIOGRAFIA RESUMIDA

- BELLUZZO, Ana Maria de M. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Edição Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994, 3 vol.
- . *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 20 de out. a 18 de dez. de 1994, Metalivros/Fundação Odebrecht (Catálogo de Exposição).
- CALVINO, Italo. “As Odisséias na Odisséia”, in: Nilson Moulin (trad.), *Por que Ler os Clássicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- DENIS, Ferdinand. *Une Fête Brésilienne Célébrée a Rouen en 1550 Suivie d’un Fragment du XVIème Rouland sur la Theogonie des Anciens Peuples du Brésil et des Poesies en Langue Tupique de Christovan Valente*. Paris, Techner, 1850.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa, Portugalia, 1968.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso. Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 3ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d’un tableau physique des régions équinoxiales*. Paris, Chez Levrault, Schoell et Compagnie, XIII-1805.
- . *Kosmos. Entwurf einer Physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart/Tübingen, J.G. Cotta’scher Verlag, 1845-58 (ed. francesa *Cosmos: Essai d’une Description Physique du Monde*. Trad. H. Faye. Paris, Gide et J. Baudry, 1855-59).
- LENOBLE, Robert. *Esquisse d’une Histoire de l’Isée de Nature*. Paris, Albin Michel, 1969.
- LINNÉ, Carl von. *Systema Naturae*, 1758.
- MARTINS, Luiz Renato (trad., introd.). *Américo Vespúcio. Novo Mundo. Cartas de Viagens e Descobertas*. Porto Alegre/São Paulo, L&PM, 1984 (Col. Visão do Paraíso, nº 2).
- MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia Brasiliana*. Los Angeles/Rio de Janeiro, Ucla Latin American Publications/Livraria Kosmos Editora, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa, Estampa, 1982.
- PORFÍRIO, José Luiz. *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, Inapa, 1992.
- WHITEHEAD, P. J. P. e BOESEMAN, M. *Um Retrato do Brasil Holandês do Século XVII. Animais, Plantas e Gente pelos Artistas de Johan Maurits de Nassau*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1989.

### Literatura Científica ou de Viagem

- CAMARA, Manoel de Arruda. *Centúrias dos Novos Gêneros de Plantas Pernambucanas*. Rio de Janeiro, 1873 (Flora Pernambucana).
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. São Paulo, Brunner, 1970.
- . *Plantas da Expedição do Pará Copiadas no Real Jardim Botânico*, s.d.
- MARTIUS, Karl Friedrich Philip von. *Atlas zur Reise von Brasilien von Dr. v. Spix und Dr. v. Martius*. München, M. Lindauer (Bei den Verfasser).
- PARKINSON, Sydney. *294 original water-colour drawings and pencil sketches of animals made during cook’s first voyage (1768/1771), by Sidney Parkinson and (170 of fish and 4 of molusca) by A. Buchan*.
- RAMUSIO, Giovanni Battista. *Delle Navigazioni et Viaggi raccolto gia da M. Gio Battista Ramvsio, in tre volumi divide...* Venetia, Stamperia de Giunti, 1556-63, 3 vols.
- VELOSO, José Mariano da Conceição. *Flora Fluminensis Icones Nunc Primo Editur Vol I Edidit Frater Antonius Da Arrabida Biblioth. Imp. in Urb. Rio Janeiro Profectus Caes. Maj. Bras. Poenitentarius Episc. titul. Eclemosynarii Imp. Coadjutor Studior. q. Principum & Imp. Stirpe Moderator*. Paris, ex off. Lithog., Senefelder, 1827.
- VESPUCCI, Amerigo. *Mundus Novus de Natura & Moribus & Ceteris id Generis Gentis que in Nouo Mudo Opera & Impensis Serenissimi Portugallie Regis Super Idibus Annis Inuento...* Augsburg, 1504.
- . *Lettera de Amerigo Vespucci delle Isole Nuouamente Trouate in Quattro Suoi Viaggi*. Florença, s.c.p., 1505.