


CARTOGRAFIA SENSÍVEL: O ARTISTA-CIENTISTA HERCULES FLORENCE NA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF (1825-1828)

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.678112526022>

Data de aceite: 25/02/2025

Dinah Guimaraens

Pós-Doutorado UNM/EUA; Professora
Permanente Associada IV PPGAU-UFF

Valeria Veras

Doutora PPGAU-UFF

RESUMO: Hercule Florence, em *Voyage fluvial du Tietê à l'Amazone par les provinces brésiliennes de Saint-Paul, Mato Grosso et Grão Pará* (1875), percorreu, entre 1825 e 1828, as províncias de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará, integrando a Expedição do barão Georg Heinrich von Langsdorff. A respeito da trajetória criativa de Hercule Florence, se pode, inicialmente, conjecturar se esse fotógrafo é partidário de uma ciência nômade -, em contraposição a uma ciência régia -, como aquela portadora de singularidades e de significados que constituem formas de conteúdos com traços pertinentes que revelam uma matéria de expressão. A arte nômade de Florence se define por uma conexão dinâmica do suporte e do ornamento que substitui a dialética matéria-forma (Deleuze & Guattari, 1997, p. 35-36). O texto busca determinar a dimensão artístico-espacial de um território nômade construído pelo deslocamento

desse fotógrafo, destacando os pontos que determinam trajetos marcantes em sua vida aventureira, através da consistência de um conjunto fluido de experiências imagéticas que buscaram inaugurar a paisagem brasileira pelo aspecto etnográfico e ambiental. Nesse sentido, o artista nômade é visto como um vetor de desterritorialização, como aquele que transforma a terra em um suporte ou um espaço liso rizomático, que tende a crescer em todas as direções, visando definir os limites de sua cartografia sensível, crítica e científica com bases fotográficas (id, ibidem, p. 53-54). Hercule Florence: Um cientista-fotógrafo ou um fotógrafo artístico?

PALAVRAS-CHAVE: cartografia crítica; artista-cientista; Expedição Langsdorff

INTRODUÇÃO

Os artistas e os filósofos são um argumento contra a finalidade da natureza em seus meios, ainda que eles constituam uma excelente prova da sabedoria de seus fins. Eles jamais atingem mais do que uma minoria, quando deveriam atingir todo mundo, e a maneira pela qual essa minoria é atingida não responde à força que colocam os filósofos e os artistas em atirar sua artilharia. (Nietzsche, Schopenhauer educador, #7 in Deleuze & Guattari, 1997, p. 47).

Antoine Hercule Romuald Florence (Nice, França, 1804-Campinas, São Paulo, 1879), em *Voyage fluvial du Tietê à l'Amazonie par les provinces brésiliennes de Saint-Paul, Mato Grosso et Grão Pará* (1875), percorreu, entre 1825 e 1828, as províncias de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará, integrando a Expedição do barão Georg Heinrich von Langsdorff.

A respeito da trajetória criativa de Hercule Florence como inventor da fotografia em 1833, se poderia, inicialmente, conjecturar se esse fotógrafo é partidário de uma ciência nômade -, em contraposição a uma ciência régia -, como aquela portadora de singularidades e de significados que constituem formas de conteúdos com traços pertinentes que revelam uma matéria de expressão.

As imagens elaboradas pelos pintores viajantes foram utilizadas como suportes imagéticos. A arte nômade de Florence se define, outrossim, por uma conexão dinâmica do suporte e do ornamento que substitui a dialética matéria-forma (Deleuze & Guattari, 1997, p. 35-36). A visibilidade não captura a imediatez. Hercule Florence utilizava a visualidade étnica e paisagística em um terreno de percepção que depura um conjunto de observações e interpretações dentro de uma experiência visual.

Seria o caso de indagar se as ciências ambulantes estão mais impregnadas por procedimentos irracionais, por mistério ou por magia. Os esboços e aquarelas da fauna e flora como documentos singulares, pelo teor e método de registros feitos em campo por Hercule Florence, são exemplos de crítica à expropriação suprema confrontada pelos processos estéticos contemplados nas suas invenções.

A confiança do olho inocente que constrói memórias de momentos de viagem; anotando sensações vividas na paisagem tropical, em oposição aos esquemas que os artistas acadêmicos aprenderam a usar (Belluzzo, 1999, p. 96), revelam o quanto Florence enfrentou à cultura da destruição e alienação. Por outro lado, é notório que a ciência ambulante de Florence contribuiu para fundar o didatismo que prima pela instituição do saber universal.

A ideia simplista de que, no período em que viveu Florence, imperava uma visão totalmente contrária ao desenvolvimento científico e tecnológico, é um dos muitos estereótipos sobre o Brasil no século XIX (Pereira, 2016, p. 69). O olhar diferenciado de Hercule já preconizava um interesse pela fotografia e os conhecimentos de cartografia confirmam um de seus múltiplos interesses científicos (Kossoy, 2006 in Pereira, *in op. cit.*, p. 70).

O que surge na rivalidade entre os dois modelos é, no entanto, o fato de que, nas ciências ambulantes ou nômades, a ciência não logra estar destinada a tomar um poder e nem sequer um desenvolvimento autônomos. Carecem elas de meios para tal, porque subordinam todas suas operações às condições sensíveis da intuição e da construção ao seguir o fluxo da matéria, ao traçar e ao conectar o espaço liso, em uma zona objetiva de flutuação que parece se confundir com a própria realidade (Deleuze & Guattari, *in op. cit.*, p. 41).

A narrativa de Florence, concernente a *Voyage fluvial du Tietê à l'Amazone par les provinces brésiliennes de Saint-Paul, Mato Grosso et Grão Pará* (1875), revela uma capacidade crítica e autônoma no jogo empreendido em legitimar o lugar de cientista viajante, através de uma ferramenta de reflexão que deflagra, pelo exercício estético, um rompimento com a cegueira imposta pela clausura acadêmica e científica.

À luz de observações perceptivas da natureza, talhadas no sensitivo, se pode conjecturar se Hercule assumiu um papel de cientista que não se absteve de refletir sobre os problemas sociais impostos pela estrutura colonial da sociedade brasileira. Se “todo pensamento é já uma tribo como o contrário de um Estado” (Deleuze & Guattari, *ibidem*, p. 47), a imagem clássica do pensamento e a estriagem do espaço mental que ela opera, aspira à universalidade.

Mais que um observador-cientista que não somente se expressa, mas que, ao contrário, invoca paisagens e tribos singulares e desenrola sua reflexão em um meio sem horizonte, como um espaço liso que se opõe a uma realidade englobante, seus desenhos e pinturas – com a fidedigna semelhança de um pintor impressionista, em busca de “ver o mundo pensando” (Merleau-Ponty, 2004, p. 35) –, revelam associações àquilo que animou o pintor Cézanne a se munir de uma visão inquisitiva e experimental em estudos da paisagem:

A vigorosa variedade das mais pitorescas paisagens constitui, aqui, muito com que possa ocupar-se um pintor. E a um geólogo não escapariam, nas formas abruptas de São Jerônimo e nas camadas longitudinais das montanhas, os traços de formidáveis revoluções, que, se não culminaram com a subversão da crosta terrestre, abrangeram, seguramente, todo o centro da América. Todo esse sublime panorama, porém, é tão somente prosclênio das maravilhas que para descrever o que vi? Sei que não passo de iletrado autor, cujos escritos jamais se publicarão. Mas, se todos os dons do gênio e da fortuna me deviam ser recusados, por que senti a faculdade de sentir, conhecer, inventar, tanto quanto realizaram muitos dos grandes valores de que honra a humanidade? Para pintar que vi na chapada, só me faltam expressões. Se encontrasse, tão exatas e adequadas, quero crer que as poderia repetir vinte vezes, narrando esse meu encontro com a suprema beleza: meus leitores me leriam até o fim, sem se cansarem de meu entusiasmo (Florence, H., 1977, p. 69 *in* Pereira, 2016, p. 72).

Busca-se, portanto, determinar a dimensão artístico-espacial de um território nômade construído pelo deslocamento desse fotógrafo, destacando os pontos que determinam trajetos marcantes em sua vida aventureira, através da consistência de um conjunto fluido

de experiências imagéticas, que concebem espaços subjugados à pesquisa e à criação. Para Boris Kossoy (2016), Hercule Florence já se munia da técnica da fotografia para interpretar as fontes visuais como fontes de informação e, diante disso, sua obra sustentava grande rigor documental.

O trajeto peculiar de Hercule Florence como artista nômade é visto como um vetor de desterritorialização, como aquele que transforma a terra em um suporte ou um espaço liso rizomático, que tende a crescer em todas as direções, visando definir os limites de sua cartografia sensível com bases fotográficas (Deleuze & Guattari, *ibidem*, p. 53-54).

Hercule Florence: Um cientista-fotógrafo ou um fotógrafo artístico? Embora os primeiros próprios fotógrafos não se considerassem artistas, as expectativas de modernização tanto na ciência quanto na arte de começos do século XIX revelam que a fotografia, com o desenvolvimento da fototipia (denominada de fotografia inalterável), se afirmou como a mais pura expressão do movimento moderno, passando a máquina fotográfica a constituir um instrumento obrigatório em qualquer viagem de campo.

É esse instrumental de apreensão da paisagem e do lugar que será enfatizado na obra desse artista-cientista francês, contando com o apoio institucional do LAPALU (Laboratório Transcultural da Paisagem e do Lugar), grupo de pesquisa avançada certificado pelo CNPq do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo-PPGAU/UFF.

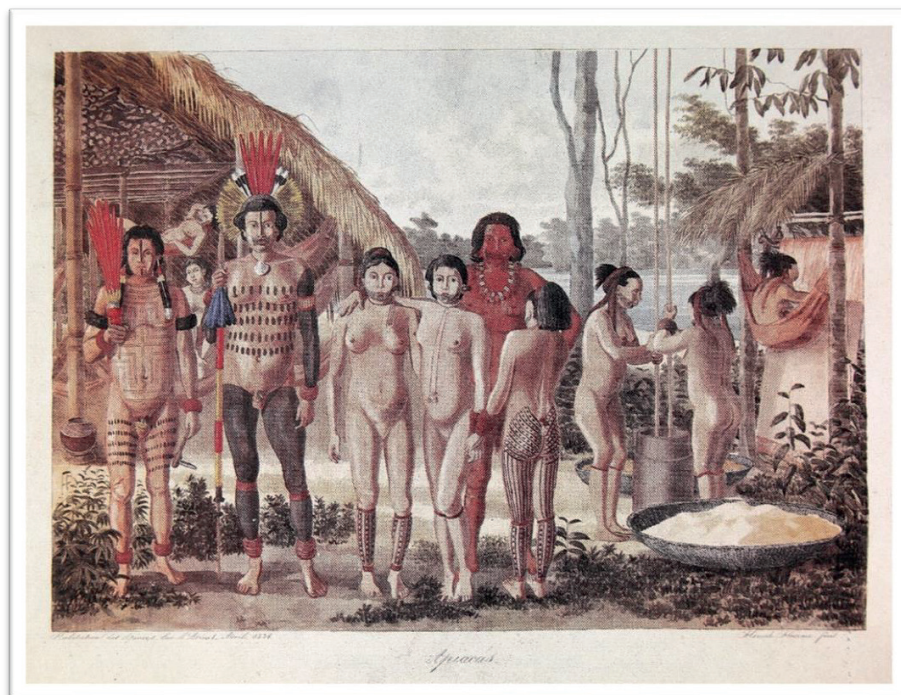


Figura 1: Hercule Florence. *Habitation des Apiakás sur le rivière Arinos* (1828). Maloca dos Apiakás no rio Arinos. Aquarela, 51 cm x 40,8 com (1828). Fonte: Instituto Hercule Florence (IHF), <http://13.82.108.85:8080/jspui/>

QUESTÕES CRÍTICO-TEÓRICAS: OS BRASIS DE HERCULE FLORENCE

Se a chegada de Hercule Florence no Brasil ocorresse hoje, talvez pouco se diferenciaria das expedições científicas de dois séculos e meio atrás, como aconteceu na expedição Langsdorff, realizada pelo Rio Tietê e no trajeto de Santos até Belém. A figura do descobridor, empoderada no olhar viajante, que revela o estado de natureza humano e não humano nas matas tropicais, povoou nosso mapa cartográfico imaginário, incitando contatos, como de sempre, com o Brasil ancestral, fato que foi atestado nos festejos dos 500 anos do Descobrimento, realizados no Brasil no ano de 2000.

Os esboços e as aquarelas da fauna e flora como documentos singulares, pelo teor e método de registros feitos em campo, por Hercule Florence, são exemplos de crítica à expropriação suprema confrontada pelos processos estéticos contemplados nas suas invenções. A confiança do olho inocente, que constrói memórias de momentos de viagem; anotando sensações vividas na paisagem tropical, em oposição aos esquemas que os artistas acadêmicos aprenderam a usar (Belluzzo, 1999, p. 96), revela o quanto Florence contribuiu criticamente frente à cultura da destruição e alienação que já se afirmava na primeira metade do século XIX.

Tais projetos foram fundamentais para a configuração que o campo de estudos etnográficos assumiu, sobretudo por entendê-lo como momento emblemático onde se deram a criação e a consolidação da imagem do Brasil ontológico, dentro de uma categorização ainda hoje complexa e controversa nos meios acadêmicos. O olhar estrangeiro, antecipando o problema de a capacidade do viajante assimilar o tropical - criando e reagindo - à assimilação da natureza pelo olhar, dialeticamente deformou o inverossímil em novas condições de espaço, de tempo e de personalidade (Freyre, 1968, p. 87).

O trajeto peculiar de Hercule Florence, como um exilado em terras estrangeiras, longe da civilização, mesmo angustiado pela suposição de ter sido roubado na paternidade de suas melhores descobertas (principalmente a poligrafia, por ele inventada em 1830, se referindo àquelas primeiras impressões tipográficas), o fez assumir sua vocação de artista. Como artista nômade, decupa ele e habita sensorialmente espaços que se apresentavam ocasionalmente.

Para tanto, o que realmente importava era a criação de uma linguagem, aqui parodiando Oiticica (1973), em que o criador deveria se submeter ao fenômeno vivo e confrontar o processo linear. Os relatos da expedição Langsdorff, processados pelo olho de inventor e fotógrafo, filtraram a realidade em narrativas compostas de sobreposições visuais e de reflexões estéticas, características extremamente contemporâneas para a primeira metade do século XIX, implicando em inevitáveis ambivalências com o que deveria ser visto e estar sujeito aos experimentos do olhar. Como bem afirma Mário Pedrosa (*in* Oiticica, 1973): “o exercício experimental não consiste na criação de obras, mas da iniciativa de assumir o experimental”.

Essa foi a atitude que conduziu Hercule Florence, insistentemente, dentro do campo das invenções. O Hercule artista lhe trouxe contato com o Brasil experimental. O legado do subdesenvolvimento, da apologia estrangeira, não há dúvida, lhe fez soprar um vento revolucionário intuindo, no gesto de viajante, a ideia de invenção como experimento. Transitar-se-á pelo mundo - aldeia, urbano e periférico - redimensionados decolonialmente com ferramentas, que a antropóloga Rita Segato (2021) diz proverem da inversão e da interpelação acadêmicas. Ou seja, como se estivéssemos em campo, produzindo conhecimento, que responde às perguntas que classicamente sempre figuraram o outro e a natureza como objeto de observação e de pesquisa (Segato, *in op. cit.*, p. 86).

Pelo olhar de Florence, lhe conferindo notoriedade com a invenção de uma verdadeira primeira linguagem construtivista sobre o Brasil, podem ser, atualmente, recompostos diversos Brasis através de desenhos, palavras, objetos museográficos, acervos iconográficos e produções artísticas contemporâneas, conjugando passado e presente. Dessa maneira, o físico e o simbólico, que com muita propriedade dialogam com as sensações do Hercule cientista, contrastam uma rigidez formal a uma exaltação diante da paisagem, formando uma história vivida pelo juízo crítico inerente à produção, no qual o próprio artista aparece representado (Belluzzo, *in op. cit.*, p. 97).

O olho expedicionário do viajante, referenciado no desenho Rosa dos Ventos concebido por Florence, se revela através de seu formato circular convergindo, ao centro desse “olho” inquisidor, em uma função atraída de representar o Brasil e o desconhecido, tão altamente concentrados em sua visão crítica artístico-científica.

No campo da arquitetura, de forma precursora, Hercule Florence contemplou observar palmeiras como colunas: “Não é possível atravessar as imensas florestas do Brasil sem ficar impressionado com a magnificência de suas diversas variedades de palmeiras, umas mais belas que as outras”. (manuscrito *L’Ami des Arts*, p. 235). Hercule Florence descreve, assim, as palmeiras encontradas em suas andanças pelo Brasil e dá o ponto de partida ao que chamou de A Ordem Arquitetônica Brasileira ou Palmiana (no original francês, *Ordre Brésilien* ou *Palmien*).

Foi na floresta nos arredores de Guimarães que vi pela primeira vez a palmeira pindova, cujos ramos divergem num plano só, como um leque; mostra bela variedade do rico e magnífico cabedal de palmeiras com as quais a Providência embeleza as regiões intertropicais. Não se pode contemplar uma floresta de palmeiras, ou mesmo uma palmeira só, sem que uma ideia religiosa não esteja associada à admiração que sentimos. Uma palmeira é um pequeno templo onde vemos a coluna, o pedestal, o capitel, a abóbada e a cúpula; e o viajante que, mais do que todo outro homem, é levado pelo entusiasmo à vista maravilhas que pode observar, sente a necessidade de manifestar seu amor pelo criador do universo, esse homem encontra, na sombra de uma palmeira, nova incitação à compunção religiosa e de prece fervente. Não conhecendo ainda a forma achatada da palmeira pindova, as primeiras que pude observar de perfil me causaram embaraçosa surpresa, não sabendo dizer se se tratava de palmeiras, ou que coisa poderia ser, pois se a pindova é muito elegante

vista de frente, é completamente informa vista de lado. (...) Essa palmeira me sugeriu, mais tarde, a ideia de formar uma sexta ordem de arquitetura que teria o nome de Ordem Brasileira, ou Ordem Palmiana, querendo um nome mais universal. Se Deus me conceder dias e ócio suficientes, desenvolverei essa ideia; mas, de qualquer maneira, não antes de ter apresentado outros trabalhos, aos quais tenho me dedicado depois dessa viagem (Florence, H., 2023, p.144).

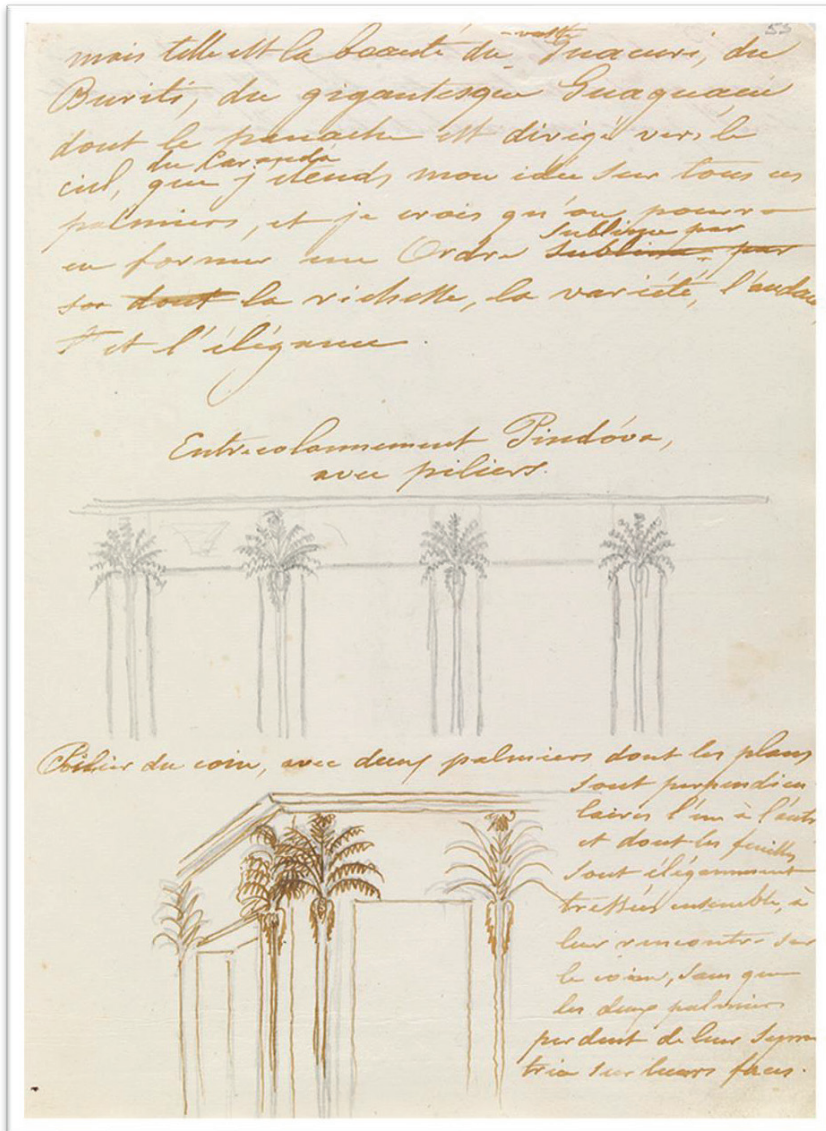


Figura 2: FLORENCE, Hercule - [Página 55 do manuscrito *Troisième livre de premiers matériaux*] - 1840-1860 – Tinta ferrogálica sobre papel - 23,3 x 17,9 x 1,4 cm (fechado) - Coleção Instituto Hercule Florence (São Paulo) - Foto Heitor Florence.

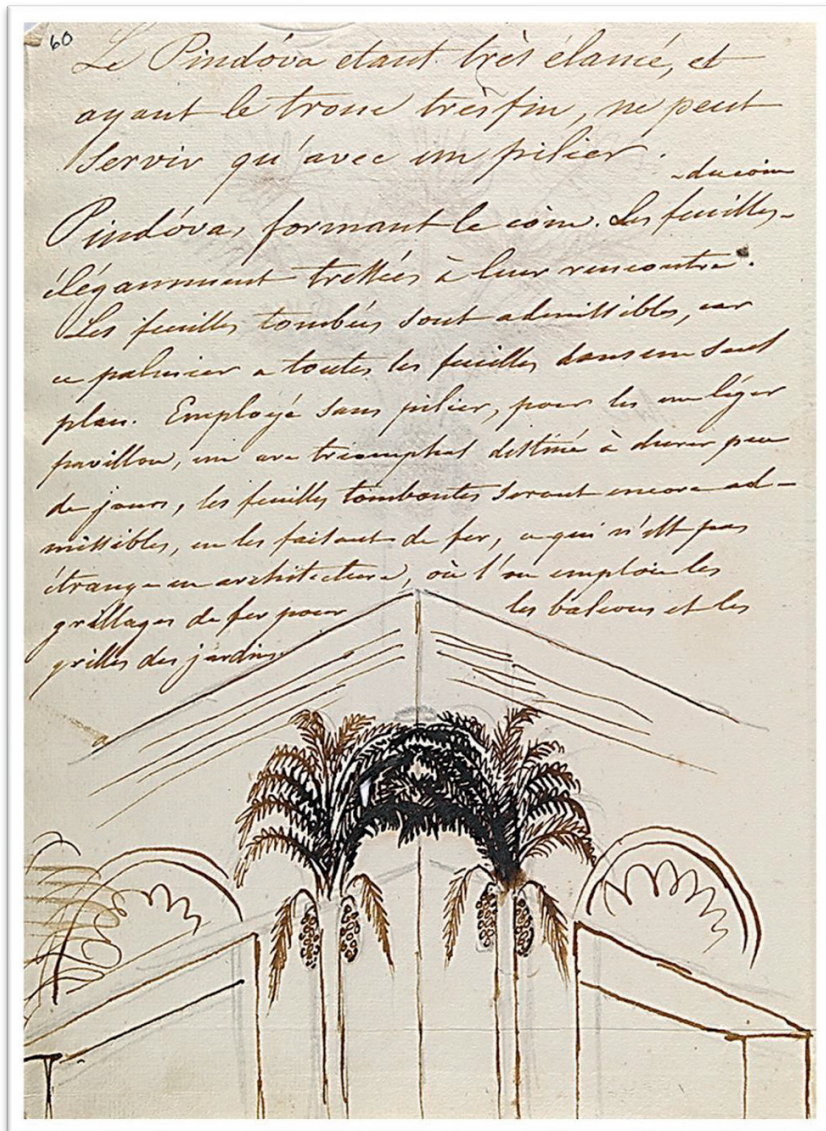


Figura 3: FLORENCE, Hercule - [Página 60 do manuscrito *Troisième livre de premiers matériaux*] - 1840-1860 – Tinta ferrogálica sobre papel - 23,3 x 17,9 x 1,4 cm (fechado) - Coleção Instituto Hercule Florence (São Paulo) - Foto Heitor Florence.

Em outro trecho do manuscrito *L'Ami des Arts* (p. 317), completa esse artista-nômade: “Não se pode contemplar uma floresta de palmeiras, ou mesmo apenas uma palmeira, sem sentir reverência religiosa associada à admiração. Uma palmeira é um pequeno templo onde se vê a coluna, o pedestal, o capitel, a abóbada e a cúpula...”.

Hercule Florence registra, ainda, que a primazia, entretanto, pertencia aos artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, que haviam projetado, para

a recepção da futura Imperatriz Amélie de Leuchtenberg (1812-1873), segunda esposa de D. Pedro I, em 1829, um capitel com grandes folhas de palmeira elevando uma coluna de madeira coberta por tecido.

Em 1852, quase três décadas após percorrer o Brasil como integrante da Expedição Langsdorff (1825-1829), Hercule Florence detalha o que seria a sexta ordem arquitetônica, destacando suas principais fontes de inspiração: as palmeiras jerivá, acuri (guacuri), buriti, babaçu (guaguaçu), guariroba, carandá, bocaiúva (bocajuva) e, principalmente, a pindoba (pindova), que tem suas folhas dispostas em semicírculo e dentro de um plano vertical, “forma lindamente apropriada para o capitel brasileiro” (*Troisième livre de premiers matériaux*, p. 53).

Na primeira metade do século XIX, Hercule Florence, à frente do seu tempo, legitimou na invenção uma crítica pertinente e procurou ao máximo, em suas vivências, legitimar um legado vivo com a preservação do nosso patrimônio cultural e natural, enfatizando a riqueza da paisagem brasileira do Brasil central, até então inobservada, em seus desenhos artístico-científicos com qualidade técnica e sensibilidade, a partir de uma perspectiva inovadora.

Um elemento claramente definidor de sua contribuição artístico-científica à Expedição Langsdorff, se refere à estreita interligação entre suas colocações textuais e visuais sobre o caminho fluvial percorrido, pela primeira vez, no interior do país por integrantes de uma expedição científica que percorreu mais de 13 mil quilômetros pelos estados de São Paulo, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Grão-Pará, a maior parte navegando pelos rios Tietê, Paraná, Paraguai, Tapajós e seus afluentes: “Talvez se tornem por fim enfadonhas as descrições que faço das cachoeiras (...) entretanto tenho para mim que tais pormenores não deixam de interessar, (...) por darem o conhecimento circunstanciado (...) de uma navegação penosa e um tanto fora do comum” (Florence, H., 1977, p. 82).

Entre seus distintos papéis desempenhados enquanto viajante-cientista ou viajante-desenhista, Hercule Florence enfatizava mais seus conhecimentos científicos do que suas habilidades literárias ou artísticas. Sua busca por uma realidade imagética nativa brasileira foi filtrada pela ótica da ciência, partindo de uma metodologia positivista, que visava dar conta dos fatos e dos artefatos.

Tal ótica acabou por construir uma verdadeira vitrine da fauna, da flora e dos povos contatados no Novo Mundo, com suas legendas de flora e fauna tendo demonstrado um ponto de vista científico na representação visual de suas descobertas, que foram organizadas pelo seu nome científico, pelo responsável por sua classificação, pelo ano de classificação/reconhecimento e pelo seu nome comum (Pereira, 2016, p. 71-73). Seus desenhos e pinturas desvendam, assim, o papel de um observador-cientista que se expressa com o apoio de um observador-artista.

Embora tendo manifestado algumas dificuldades de representação na imagética de paisagens, tema em voga nos cânones artísticos da primeira metade do século XIX, Hercule

Florence se valeu da composição de cenas a partir da influência de pintores acadêmicos do século XVIII (Hartmann, 1970, p. 156). Manifestou ele uma curiosidade marcante pela fotografia e pelo processo de fixação da imagem, que balizaram sua descoberta científica de 1833. Os conhecimentos de cartografia de Hercule Florence estavam, igualmente, entre seus múltiplos interesses científicos (Kossoy, 2006, p. 63).

Ao tratar de seu invento de uma técnica de impressão intitulada Poligrafia, ele reconhece que a distância da Europa impede a sua divulgação: “Exilado em uma terra cruelmente ingrata para as artes, minha descoberta ainda não atingiu a perfeição que ela promete” (Florence, H., 1977, p. 85). Seu manuscrito autobiográfico descreve suas investigações e invenções como a fotografia, as técnicas de impressão de papel-moeda e a observação do céu para a pintura de paisagem (Torrão Filho, 2023, p. 7).

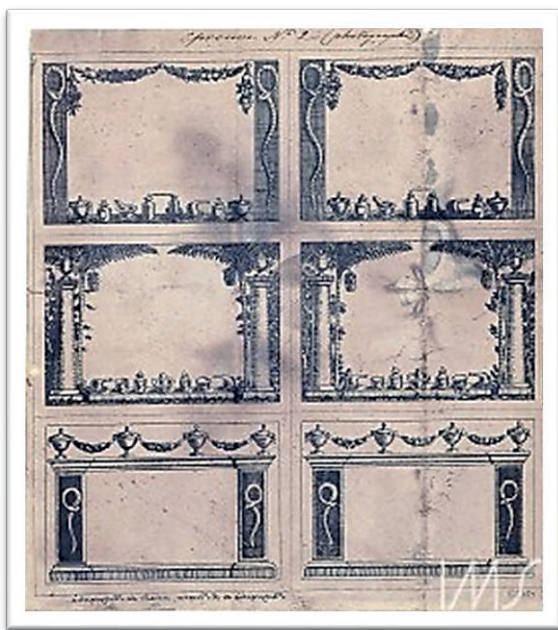


Figura 4: Hercule Florence. “Epreuve N°2 (photographie)”. Fotografia: Conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos, 1833. Vila de São Carlos, Campinas, SP / Acervo IMS.



Figura 5: *Samanbaya et Guaytivoca*, 1827- FLORENCE, Hercule – *Samanbaya et Guayvoca*. Cocães, 27 Août 1827. Hercule Florence, fecit – 1827 – Aquarela e nanquim sobre papel – 21,9 x 31,7 cm – Coleção Arquivo da Academia de Ciências (São Petersburgo).

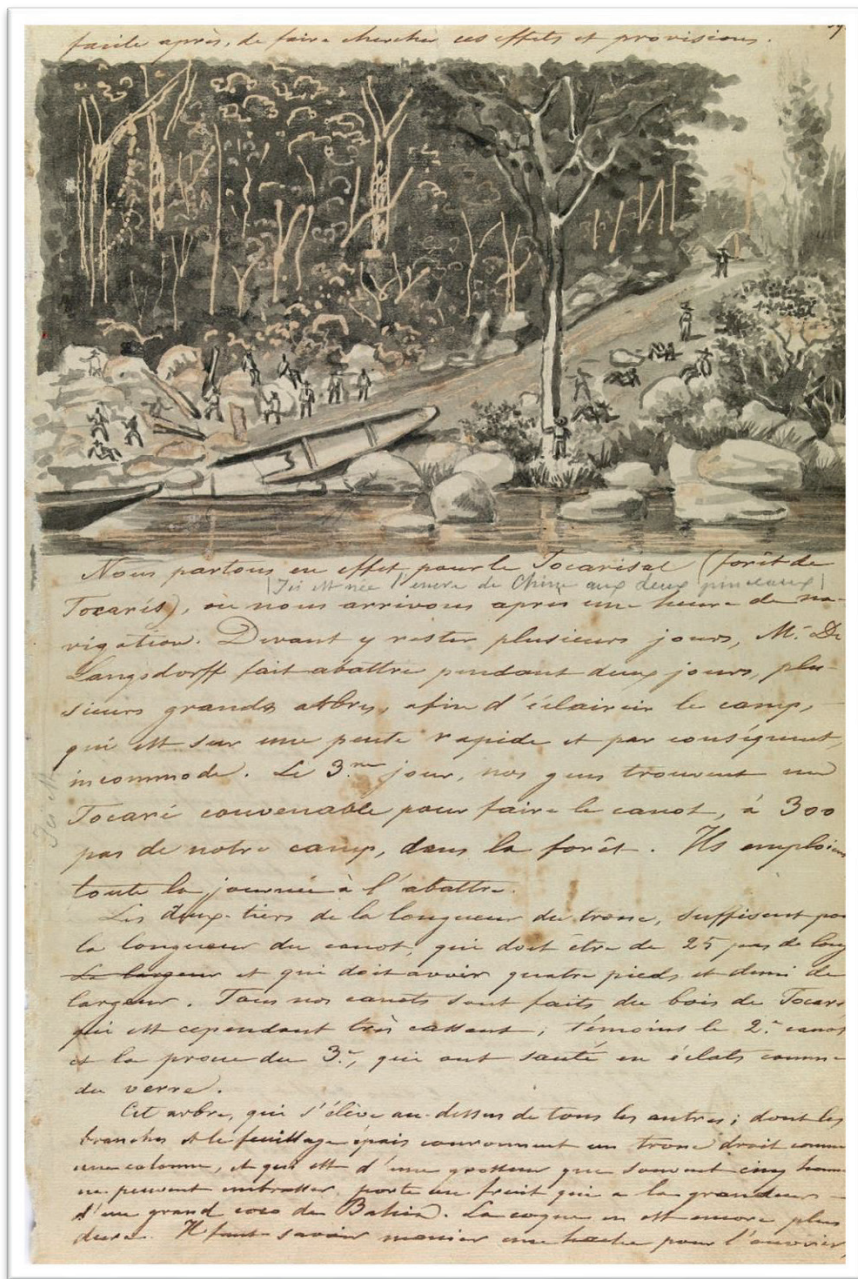


Figura 6: FLORENCE, Hercule - [Detalhe da página 391 do manuscrito *L'Ami des arts livré à lui-même...*] - 1837-1859 - Tinta ferrogálica e lápis sobre papel - 30,6 x 21,0 cm - Coleção Instituto Hercule Florence (São Paulo) - Foto Heitor Florence.

ESTADO DA ARTE: VISUALIDADE ÉTNICA E ALDEIAS INDÍGENAS

O fotógrafo, desenhista, tipógrafo e naturalista Hercule Florence aportou em 08/04/1824, na capital da corte brasileira, Rio de Janeiro, onde documentou a paisagem da Baía da Guanabara.

Veio ele para o Brasil a bordo da fragata *Marie Thérèse*, que havia zarpado do porto de Toulon, na França, em uma viagem de quarenta e cinco dias, a convite do capitão du Rosamel. Seu primeiro emprego na capital carioca foi em uma loja de roupas de um conterrâneo e, depois, em uma tipografia, onde recebeu notícias da Expedição Langsdorff através de uma notícia de jornal, que se referia à vaga aberta por Johann Moritz Rugendas, que havia abandonado seu posto de pintor-viajante após um desentendimento com o barão Langsdorff (Pereira, *ibidem*, p. 51-52).

O território brasileiro, a natureza e seus habitantes constituíram, para o Barão Georg Heinrich von Langsdorff e seus expedicionários, um grande laboratório vivo a ser transportado, posteriormente, para a Academia de Ciências de São Petersburgo. Langsdorff partilhava, portanto, de uma “clara definição de uma paisagem útil e dos objetos e espécimes a serem colecionados e registrados nas pranchas dos desenhistas itinerantes” (Sussekind, 1990, p. 114).

Como médico interessado em pesquisas etnográficas e no estudo do ser humano, esse barão foi influenciado por seu professor na Universidade de Gottingen, Johann Friedrich Blumenbach, especialista em anatomia e antropologia. Em 1813, Langsdorff chegou a enviar à Academia de Ciências russa a descrição de um indígena Botocudo, descrevendo com detalhes semelhanças com os grupos indígenas da costa noroeste da América do Norte (Becher, 1990, p. 26).

Na realidade, o intento de caráter enciclopédico etnográfico, botânico, zoológico e paisagístico da Expedição Langsdorff não chegou a ser realizado, em sua íntegra, tendo como motivo as tragédias ocorridas durante a viagem fluvial de São Paulo, pelo Tietê até o Grão-Pará. De fato, uma espécie muito aguda de malária acometeu Langsdorff, após sua passagem por Cuiabá, refletindo em seu sistema nervoso e fazendo-o perder a memória. Tal enfermidade obrigou esse barão a se deslocar para o Pará e a retornar ao Rio de Janeiro, no decorrer de 1828.

No caminho de Vila Bela do Mato Grosso, em direção à Bacia Amazônica, no dia 14/02/1828, havia já ocorrido o falecimento por afogamento no Rio Guaporé do filho de Nicolas Antoine Taunay, integrante da Missão Artística Francesa de 1816, Aimé-Adrian Taunay, contratado como primeiro desenhista da expedição russa, fato que abalou a confiança de seus artistas e cientistas viajantes. O segundo desenhista, Hercule Florence, o astrônomo Nestor Rubzoff e o barão Langsdorff seguiram pelos rios Preto, Arinos, Juruena e Tapajós após tal trágica morte, sendo que o esboço final para que o resultado da

expedição chegasse à Rússia contou com a estreita colaboração de Florence e do botânico Luis Riedel (Pereira, 2016, p. 55).

Antes da Expedição Langsdorff, o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira e sua equipe já haviam cruzado o Pantanal mato-grossense por terra, a cargo da metrópole portuguesa, em 1789 e 1791. Somente após a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, é que as expedições científicas tiveram, no entanto, um livre acesso a esse território com o objetivo de coletar, catalogar e divulgar suas descobertas na academia europeia (Pereira, *in op. cit.*, p. 113).

Ao analisar o papel científico desempenhado pela Expedição Langsdorff como sendo uma precursora “desbravadora dos sertões” e a primeira missão científica via fluvial narrada na historiografia brasileira, se destacam os relatos etnográficos imagético-literários de Hercule Florence sobre as populações autóctones Mbayá-Guaicuru, Guaná, Apicá, Guató, Bororo, Munduruku e Kayapó. As predileções eurocêntricas de Florence pelos Guató, contatados em Dourados e na confluência do rio São Lourenço, são pontuadas por definições de uma beleza em moldes europeus de suas fisionomias, em oposição à selvageria dos Bororo:

(...) outrora os Guató de São Lourenço haviam morado entre os brancos e se misturado com eles, voltando, porém depois, por gosto da vida primitiva, aos antigos hábitos. Talvez daí provenha a parecença com os europeus, sem que por isso tenham os cabelos e a cor sofrido alteração (Florence, H., 1977, p. 118 *in* Pereira, *ibidem*, p. 101).

Em um outro encontro com os mesmos indígenas, corrobora Florence que: “Alcançaram-nos umas canoas de Guató. (...) A fisionomia não indicava selvageria como a dos Bororo”. (Florence, H. 1977, p. 206 *in* Pereira, *ibidem*, p. 101). Os Guató estabeleceram contatos com Hercule Florence e os membros da expedição Langsdorff em dois momentos diferentes, sendo o primeiro na povoação de Dourados/MS, em 26 de dezembro de 1826 e o segundo em Vila Maria, atual Cáceres/MT, no dia 5 de setembro de 1827.

O primeiro contato do povo foi registrado no dia 26 de dezembro de 1826 na povoação de Dourados/MS, onde os membros da expedição fizeram uma breve pausa na viagem em direção a Cuiabá. De acordo com o autor, os Guató chegaram em embarcações “com três palmos e meio de largo sobre 20 ou 25 de comprimento” tripuladas de famílias inteiras, compostas por homens, mulheres e crianças (Florence, H., 2007, p.103-104).

Florence registrou o povo Guató a partir de características físicas, como beleza e força física e atribuiu características que os aproximavam dos europeus. Os Guató também foram comparados com outros povos indígenas da região, como os Guaná e os Guaicuru: “Se não chegam tanto ao tipo europeu como os guató, não são, contudo, indiáticos puros a modo dos caiapós ou chamacocos, dos quais tive ocasião de ver alguns indivíduos” (Florence, H., 2007, p. 101). Para Hercule Florence, os Guató representavam o ideal do “bom selvagem” e apresentavam supostas similaridades com os europeus (Matos, 2022, p. 173).

Hercule Florence observa, ainda, que os Guató eram valentes, altivos e nobres, enquanto os Guaná eram covardes e se pareciam com os chineses: “Notavelmente chinês é seu tipo, não só quanto a traços fisionômicos, trajes, maneiras, e acento de linguagem, mas também, (...) quanto a seu caráter: desse ponto de vista, igualmente se assemelham, um pouco, à gente que povoa a maior parte do extremo oriente” (*id.*, *ibidem*, p. 101). As crenças bárbaras de indígenas Guaicuru, tidos como bravios, eram igualmente destacadas por ele, que chegava a duvidar que tal povo tivesse mesmo reais crenças religiosas (*ibidem*, p.102).

Da mesma maneira em que reconhecia Florence a exuberância da natureza tropical, sinalizava esse pintor-viajante a necessidade de sua domesticação a ser imposta por um progresso civilizatório irreversível. A ideia de progresso que prevalecia no século XIX influenciava, claramente, seu julgamento ético e estético humanista francês, ao falar de negros escravizados e da “gente forra” da Fazenda Camapuã, que se encontrava em decadência quando da visita da expedição:

Extrema é a miséria dos habitantes. Pelos bens que possuem, pouco distam do estado selvagem, mas nem por isso são ou se consideram mais infelizes. Não há senão alguns homens, tidos por dinheirosos, que andam vestidos com calças e camisa de pano grosso. O resto não usa senão de ceroula, quase tanga; a maior parte das mulheres traz sobre o corpo uma saia (Florence, H., 1977, p. 74 *in* Pereira, *ibidem*, p. 102).

Seu encontro com os Guaná-Chané da família linguística Aruák, que habitavam o Chaco e o Pantanal desde o século XVI, se deu na aldeia de Albuquerque, situada no atual distrito de Corumbá, a qual foi, posteriormente, transformada em uma missão religiosa. Migraram tais grupos para a margem direita do rio Paraguai, no final do século XVIII, se referindo à denominação genérica que a colonização espanhola atribuiu aos indígenas Terena, Layana, Kinikináu e Exoaladi (Oliveira, 1976, p. 25). As relações interétnicas entre os Guainá, que foram retratados por Florence com suas vestimentas típicas, conhecidas como panões e os Mbayá-Guaicuru, marcavam estratégias de defesa de grupo dos primeiros, que viviam sob um sistema de dependência mútua, ao contrário da relação escravo-senhor.

O relato textual de tais desenhos, esboços e aquarelas– concebidos com uma postura científica, de frente e de perfil, mas revelando detalhes em cores e uma linearidade no traçado do nariz, da boca e dos ombros de seus personagens - indica terem sido eles executados em São Paulo, em 1830, após o fim da expedição científica (Pereira, 2016, p. 116-120). Elogiando a beleza das mulheres Guaná por se aproximar de padrões europeus, compartilhava ele, portanto, da visão idealizada de Rousseau sobre o “bom selvagem”. Hercule Florence ficou intrigado com a técnica de manufatura dos panões dos Guaná, revelando seu olhar produtivista sobre a tecelagem indígena, impregnado de desdobramentos da revolução industrial:

As peças de algodão trançado, que aqui são conhecidas como panões, não têm ordinariamente mais de quatro varas de comprimento e duas ou três de largura. São

tramadas de um modo para mim desconhecido, os fios verticais inteiramente cobertos pelos horizontais de lado e de outro, o que faz com que o tecido seja muito espesso e próprio para barracas, por não dar passagem à mais violenta chuva (Florence, H. 1977, p. 106 in Pereira, *ibidem*, p. 123).

Os Guató, contatados por Hercule Florence na confluência do rio São Lourenço com o Paraguai, na região do morro Caracará, em sua cultura material (com esteiras de trançados usadas como leitos, assentos, coberturas e divisórias internas de casas, tapumes das entradas de casas e pára-ventos) e em habitações provisórias, revelavam estruturas compostas por folhas de palmeiras, esteiras e peles de animais, materiais que não suportavam a chuva. As flechas que estavam dispostas junto às coberturas demonstravam que, a qualquer momento, o grupo poderia deixar o local portando suas armas.

Outro desenho de Florence, no entanto, retrata uma habitação tradicional permanente, em uma aquarela negra finalizada com 28,5 x 34,5 cm, datada de dezembro de 1826, em que aparece um teto de duas águas sem cobertura parietal com fachada frontal, apoiada por esteios enterrados no chão. Dois esteios centrais em forquilha apoiam a cumeeira, enquanto quatro esteios periféricos sustentam os frechais sobre a forquilha. A cobertura da casa é de palma de acuri (*scheelea phalerata*). Há um barco, um remo e um arco em destaque no desenho, indicando traços culturais de caça, pesca e guerra dos Guató (Pereira, *ibidem*, p.146-152).



Figura 7: Índios guató na confluência do rio São Lourenço. (Florence, H., 2007, p. 117).



Figura 8: Família de guatós. (Florence, H., 2007, p. 118).



Figura 9: Hercule Florence. *Indienne de Nation Bororo*. Fonte: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

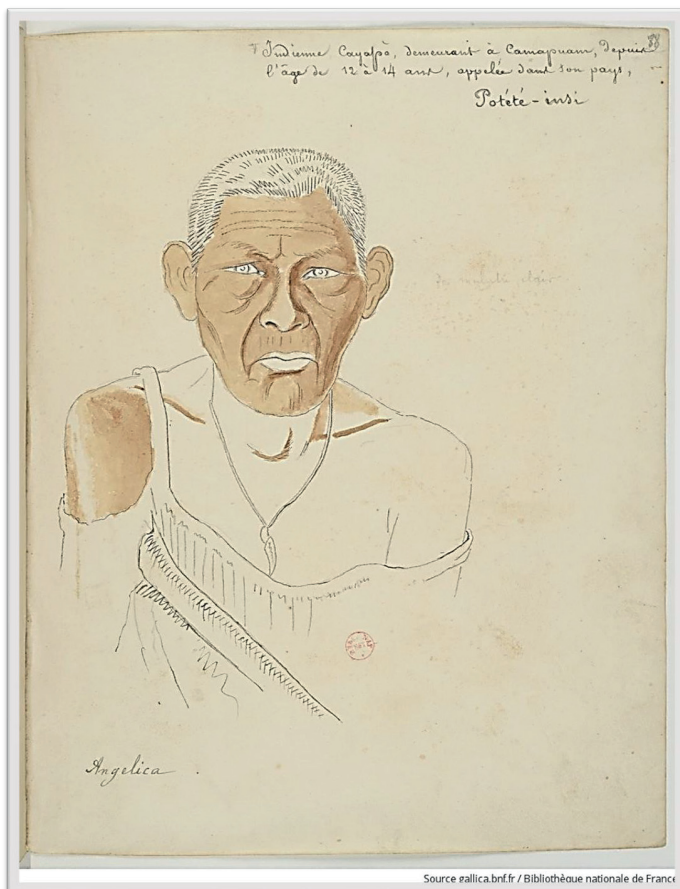


Figura 10: Hercule Florence. *Indienne Cayapó, demeurant à Camapuan, depuis l'âge de 12 à 14 ans, appelée dans son pays, Potété insi. Angelica.* Fonte: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

CONCLUSÃO: TRANSCULTURALIDADE ESTÉTICA E REGISTRO ETNOGRÁFICO

O artista-viajante Florence desenhou seus esboços de fauna, flora e tipos humanos indígenas Guaná, Guató e Bororo, grupos localizados na bacia do Alto Paraguai, tendo terminado alguns de seus esboços nos dez meses que passou em Cuiabá, os quais serviram de base para a técnica de reprodução da poligrafia por ele inventada.

Após sua volta a São Paulo, na década de 1830, se estabeleceu ele na Vila de São Carlos, hoje Campinas, em 1830 e ali criou sua família, finalizando muitos de seus desenhos de campo ao incorporar a eles extensas e detalhadas notas literárias de campo. Optando por um balizamento da lógica de sua experiência intercultural, seguiu a ordem cronológica de seu itinerário fluvial para definir critérios de organização do espaço, do contexto e das impressões que se desenrolaram em sua percepção etnográfica dos povos autóctones observados (Pereira, 2016, p. 115).

A sua contribuição etnográfica no campo iconográfico indígena, no entanto, é considerada pelos críticos como sendo insuficiente quanto à consulta em arquivos e publicações da época, devido à maior parte dos documentos da Expedição Langsdorff ter permanecido, durante quase um século, depositada nos porões da Academia de Ciências de São Petersburgo (Komissarov, 1994), com o acervo existente no Instituto Hercule Florence/IHF (<https://ihf19.org.br/pt-br/>), em São Paulo, ainda sido pouco divulgado entre nós.

As características do registro visual de Hercule Florence ou seu estilo de representação, revelam pinturas e desenhos realistas e descritivos, nos quais se destaca um traçado nítido em que predomina a linha sobre a cor na maioria dos estudos realizados em campo (Costa & Diener, 1995). Seus critérios imagético-iconográficos parecem haver sido mais balizados pela ciência do que por critérios artísticos vigentes no século XIX, fazendo supor que o estilo de representação de Hercule Florence, com seus detalhados pormenores científicos, não tenha deixado espaço para a imaginação.

Buscando responder à pergunta inicial, se Hercule Florence era um cientista-fotógrafo ou um fotógrafo artístico, Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle de Taunay, primeiro e único filho do Visconde de Taunay (1843 – 1899), aponta que “sua contribuição mato-grossense não é menos preciosa e os seus esboços etnográficos amazônicos mereceram os mais rasgados elogios de altas autoridades etnográficas” (Taunay, 1981, p.26), ao se constatarem ter sido “os melhores desenhadores de índios de todos quantos visitaram o Brasil no século XIX, em termos do valor documental de seus trabalhos” (Hartmann, 1970, p.154). Contudo, de quais metáforas alternativas se poderia lançar mão para imaginar uma política cultural pertinente? A resposta possível reside na poética da transgressão suprimida pelas elites burguesas em sua retirada da cultura popular e na possibilidade de entrar em contato com domínios sociais baixos ou repulsivos (Hall, 2006).

A valorização de identidades indígenas ganhou força entre décadas de 1970 e 1980, tendo a promulgação da Constituição Federal de 1988 representado um marco nesse processo, com as pessoas se sentindo mais encorajadas a afirmar que pertenciam a determinados povos ou etnias, mesmo vivendo fora de terras indígenas. Dessa forma, o Censo de 2022 identificou a ampliação no número de pessoas vivendo em terras indígenas ou em centros urbanos em diversas regiões do país (Queiroz, 2023). Por estarem identificados com as classes mais baixas da população, esses indígenas ocupam parcelas informais de favelas e as franjas de áreas rurais próximas da capital carioca, tais como a Baixada Fluminense, a Zona Oeste e os subúrbios cariocas. Novos resultados do Censo Demográfico de 2022 revelam que 1.693.535 pessoas indígenas habitavam no país, o que representa 0,83% da população nacional.

Em 2010, o número era de 896.917 ou 0,43% do total de residentes. Dados do Censo Demográfico do IBGE de 2010 afirmam que, pelo menos, 338 índios residiam em áreas consideradas aglomerados informais ou subnormais (favelas). O número representava

9,7% da população total de indígenas (3.475) que viviam nas cidades. Embora esse percentual seja expressivo, se acredita que, na realidade, há muito mais indígenas vivendo em comunidades em risco social do Rio de Janeiro.

Dentro de uma lógica transcultural (Guimaraens, 2016), as reminiscências dos registros indígenas de Florence, se relacionam a estudos das transformações ocorridas na junção de culturas distintas, que permeiam o alcance do saber acadêmico em arquitetura e urbanismo, ampliando a discussão para o campo da filosofia, da antropologia e das tecnologias digitais da arte primitiva ou popular para reafirmar a postura de uma inclusão político-cultural de respeito à diversidade cultural brasileira.

No “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” (1975), o crítico de arte Mário Pedrosa preconizava que: “Em países como o nosso, [frequentemente criticados como] subdesenvolvidos no nível da história contemporânea se diz que sua arte é primitiva ou popular é o mesmo que dizer que é futurista”. As palavras de Mário Pedrosa, em 1975, sugerem que há percepções diferentes sobre o que é considerado valioso na arte como alternativa histórica à crise vivida pelas vanguardas artísticas no capitalismo tardio.

Uma questão sociológica sobre o papel social desempenhado por indígenas e quilombolas na sociedade brasileira pode ser assim formulada: de quais metáforas alternativas se poderia lançar mão para imaginar uma política cultural pertinente? A resposta possível reside na poética da transgressão suprimida pelas elites burguesas em sua retirada da cultura popular e na possibilidade de entrar em contato com domínios sociais baixos ou repulsivos (Hall, *in op. cit.*).

Como questão final, se indaga: Qual é o questionamento crítico que a sociedade brasileira deve empreender nesse momento de comoção social, ao se prever, pela Declaração Universal de Direitos Humanos, que toda pessoa pode se expressar, criar e difundir obras na língua que escolher e, em particular, em sua língua materna, além de ter direito a uma educação de qualidade que respeite sua identidade cultural, podendo participar da vida cultural pública com práticas culturais dentro de limites aos direitos humanos e às liberdades democráticas fundamentais? (Brandt, *in op. cit.*, p. 5).

Essa é uma questão que deixa em evidência a importância de resgatarmos do campo ficcional, - utópico civilizatório - reminescente das produções imagético-iconográficas, procedentes das missões artísticas científicas do século XIX, como os de Hercule Florence, acervos historiográficos relevantes à construção de métodos teórico-práticos, orientados vocacionalmente com o campo da justiça, ora interpelado pelos povos que durante um século lhe serviram de objeto (Segato, 2021, p. 17). Desse modo, o enfoque de uma investigação científica na atualidade, como empreendida por Hercule Florence, supõe uma concepção móvel no tempo, aguerrido de revalidações e críticas às dialéticas históricas de fundo ontológico, que culminaram com a criação de um sistema hegemônico ficcional fundante em bases utópicas.

Como pondera Frederic Jameson “Qual seria, hoje, a função de uma entidade tão ambígua quanto a Utopia, se não a de prever possibilidades políticas e empíricas (Jameson, 2007, p. 359)?



Figura 11: “A 3 de setembro de 1825, partimos do Rio de Janeiro. Um vento fresco ajudou-nos a vencer, em 24 horas, a travessia de 70 léguas, até Santos [...]” FLORENCE, Hercule - 1 Pain de Sucre. 2. Corcovado. 3. Montagne de Gouveia. [Desenho do Carnet de dessins] - [1825] - Aguada sobre papel - 19,3 x 24,7 cm - Coleção Bibliothèque Nationale de France (Paris).

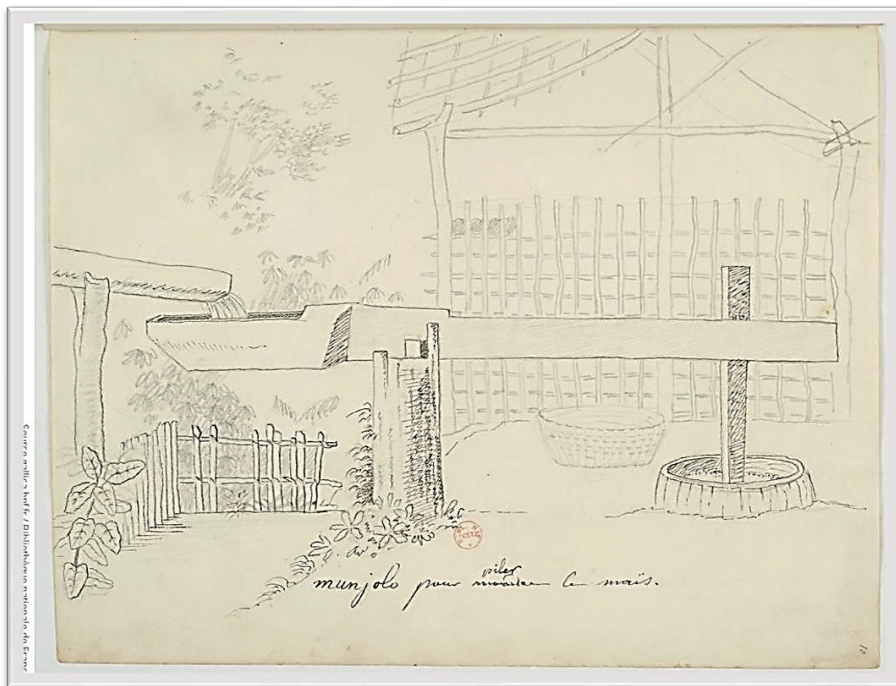


Figura 12: Hercule Florence. *munjolo pour piler le mais*. Munjolo para piler a mandioca. Fonte: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

REFERÊNCIAS

BECHER, H. **O Barão Georg Heinrich von Langsdorff: pesquisas de um cientista alemão no século XIX**. Tradução Mário Nunes Jr. São Paulo: Edições Dia; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

BELLUZZO, A. M. de M. **O Brasil dos Viajantes**. Metalivros; Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

BOURROUL, E. L. **Hercules Florence (1804-1879): ensaio historico-litterario por...** São Paulo: Typographia Andrade, Mello & Comp., 1900.

BRANDT, L. (Org.) **Políticas Culturais**. Vol. 1. Barueri, São Paulo: Manole, 2003.

BRASILIANA FOTOGRÁFICA/BN. "E, há 200 anos, Hercule Florence chegou ao Brasil!" Andrea

C. T. Wanderley, Editora e pesquisadora do portal Brasiliana Fotográfica. <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=36019>

COSTA, M. de F.; DIENER, P. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX: artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

- FLORENCE, A. **No caminho da expedição Langsdorff: memória das águas**. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- FLORENCE, H. **Viagem Fluvial: do Tietê à Amazônia pelas províncias de São Paulo, Mato-Grosso e Grão Pará**. São Paulo: BBM/EDUSP/IHF, 2023.
- FLORENCE, H. **Viagem Fluvial do Tietê à Amazonas: 1825 a 1829**. Tradução de Afonso d'E. Taunay. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- FLORENCE, H. *L'Ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes Sur différents sujets nouveaux Par Hercule Florence, 1837-1859*. Manuscrito, Tinta ferrogálica sobre papel, 30,0 x 20,0 cm (fechado). **Coleção Instituto Hercule Florence** (São Paulo).
- FLORENCE, H. *Livre d'annotation et de premiers matériaux, 1829-1836*. Manuscrito, Tinta ferrogálica sobre papel, 22,5 x 17,5 x 3,3 cm (fechado). **Coleção Instituto Hercule Florence** (São Paulo).
- FLORENCE, H. *Troisième livre de premiers matériaux, 1840-1860*. Manuscrito, Tinta ferrogálica sobre papel, 23,3 x 17,2 x 1,4 cm (fechado). **Coleção Instituto Hercule Florence** (São Paulo).
- FLORENCE, H. « [Manuscrit] Essai d'un 6.me Ordre d'Architecture Ordre Brésilien ou Palmien.». In *Hercule Florence. Le Nouveau Robinson*. Milan: Humboldt Books / Monaco: **Nouveau Musée National de Monaco**, [2017]. p. 345-355.
- _____. *Hercule Florence e o Brasil: o percurso de um artista-inventor*. [São Paulo]: **Pinacoteca do Estado**, [2009]. (catálogo de exposição).
- FONSECA, D. P. **O Viajante Hércules Florence: Águas, Guanás e Guaranás**. Campinas: Pontes, 2008.
- FREYRE, G. **Região e Tradição**. Rio de Janeiro: Record Editora, 1968.
- GUIMARAENS, D. **Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana**. Niterói: EdUFF, 2016.
- HALL, S. **Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HARTMANN, T. **Contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros no século XIX**. 1970. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.
- JAMESON, F. **Arqueologias do Futuro. O desejo chamado utopia e outras ficções científicas**. Belo Horizonte; São Paulo: Autêntica, 2007.
- KOMISSAROV, B. **Expedição Langsdorff: acervo e fontes históricas**. Tradução Marcos Pinto Braga. São Paulo: Fundação Editora UNESP; Brasília: Edições Langsdorff, 1994.
- KOSSOY, B. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: EDUSP, 2006.

MATOS, Marco José dos Santos. “Os Guató pelo olhar de Hercule Florence: historiografia e ensino de História Indígena”. **Aceno -Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, 9 (19): 167- 184, janeiro a abril de 2022, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Mato Grosso. ISSN: 2358-5587. DOI: 10.48074/aceno.v9i19.13509.

MONTEIRO, R. H. “Arte e ciência no século XIX: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 1-24, 2004.

OLIVEIRA, R. C. de. **Do índio ao bugre: o processo de assimilação dos Terena**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

PEDROSA, Mário. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” (Paris, 1975). In: FERREIRA, Glória (org.) **Crítica de Arte no Brasil - Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

_____. “Teses para o Terceiro Mundo”. In: SILVEIRA, Ênio et al. (org.). **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PEREIRA, S. M. C. **Etnografia e Iconografia nos registros de Hércules Florence durante a expedição Langsdorff na província do Mato Grosso (1826-1829)**. Dourados, MS: Editora UFGD, 2016.

SEGATO, Rita. **Crítica da Colonialidade em oito ensaios e uma antropologia**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2013.

SUSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAUNAY, A. M. A. D'e. de. **Relatos monçoeiros**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.

Entre os nossos índios: 1864-1865. São Paulo: Editora Companhia Melhoramentos, 1931.

TORRÃO FILHO, Amilcar. “Por uma Estética do Exílio: Hercule Florence inventor de si mesmo”. **Almanack**, Guarulhos, n. 35, ea00923, 1-7, 2023, <http://doi.org/10.1590/2236-463335ea00923>.

OITICICA, H. “Brasil diarreia”. In: GULLAR, Ferreira. **Arte Brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, citado In: OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2010.

QUEIROZ, C. Censo traz dados inéditos de populações quilombolas e indígenas. São Paulo: **Revista Fapesp**, ed. 331, set. 2023.