

Universidade de São Paulo

Da Dominação para o Decolonial

2024

Departamento de Geografia - FFLCH

Trabalho de Graduação Individual em Geografia

Isabela Fernandes Hirata, nº USP: 4648024

Orientado por Professor Doutor Eduardo Giroto

Agradeço aqueles que possibilitaram o meu tempo para o estudo, para me dedicar às minhas vontades intelectuais de leitura e de observação. Eu agradeço aos locais e às pessoas que me acolhem, por acreditarem que a produção do conhecimento é algo relevante e que qualquer um é capaz e deve refletir sobre esse mundo.

Por fim, eu agradeço à geografia e todos aqueles que me possibilitaram um lugar dentro dela.

Sumário

A Descrição como Domínio Colonial	5
O domínio pela imagem e pela palavra sobre nós mesmos.....	6
Um detalhe: o exótico como fetiche	11
O momento histórico da Expedição de Langsdorff	14
A geografia produzida a partir dos naturalistas.....	17
Prelúdios da geomorfologia brasileira	18
A paisagem artística e sua ciência	20
O Trabalho de Campo	24
Antecedentes	25
O Relato Verbal.....	30
Paisagens Decoloniais	48
Reflexão verbal sobre as imagens, como elas se criaram?	53
Uma direção decolonial	58
Referências	61

capítulo I

A Descrição como Domínio Colonial

O domínio pela imagem e pela palavra sobre nós mesmos

Não basta apenas, como fez grande parte da teoria crítica moderna, reconstruir o edifício. Franz Fanon nos alerta que é necessário revisitar o alicerce e destruir suas “carcomidas bases”, estruturadas no racismo, no narcisismo, na colonialidade, no capitalismo e no patriarcado. **A decida ao inferno requer coragem, mas antes de tudo companhia.**

(Pavón-Cuéllar, 2022, p. 16)

A Descrição como Domínio Colonial

O domínio pela imagem e pela palavra sobre nós mesmos

A construção da narrativa europeia sobre as representações dos territórios não-europeus desde os humanos neles existentes, até as suas paisagens e como eram suas relações com a natureza de seus lugares, foi estabelecida para constituir o europeu como o exemplar humano encarregado da missão civilizatória e como detentor dos conhecimentos suficientemente a ponto de ser hierarquicamente o capaz de narrar a natureza da melhor forma para levar a sua compreensão, o que valida a ele a capacidade de fazer ciência e ditar a forma como se produz o conhecimento. Dessa forma é definido um poder ao europeu sobre os humanos, os territórios e a natureza, como são classificados, compreendidos e reconhecidos.

Essa construção do europeu como detentor do conhecimento universal com uma missão de desvendar e distribuir esse conhecimento é fruto de um processo multifatorial e sua fundação possui diversos objetivos, originados no processo de colonização de territórios não europeus que estabeleceu uma nova estruturação do sistema mundo:

A ênfase especial na estruturação do poder por meio do colonialismo e das dinâmicas constitutivas do sistema mundo moderno/ capitalista e em suas formas específicas de acumulação e de exploração em escala global. A compreensão da modernidade como fenômeno planetário constituído por relações assimétricas de poder, e não como fenômeno simétrico produzido na Europa e posteriormente estendido ao resto do mundo. A assimetria das relações de poder entre a Europa e seus outros representa uma dimensão constitutiva da modernidade e, portanto, implica necessariamente a subalternização das práticas e subjetividades dos povos dominados. A subalternização da maioria da população mundial se estabelece a partir de dois eixos estruturais baseados no controle do trabalho e no controle da intersubjetividade. A designação do eurocentrismo/ocidentalismo como a forma específica de produção de conhecimento e subjetividades na modernidade.

(Quintero, Figueira e Eilizade, 2019, p. 5)

Para Mignolo (2018) simultaneamente à acumulação de riquezas na colonização proporcionada pelas culturas extrativistas, invasões de territórios em escala global e adoção do sistema de tráfico de africanos escravizados, ocorre também a *acumulação de conhecimento* vinculadas a diversas estratégias, desde apropriação de saberes alheios até estudos imersos nas novas paisagens, que surgiram aos olhos europeus ao redor

do mundo. Pode-se colocar que um dos fatores desse processo são as expedições naturalistas, contribuindo na estruturação do fazer científico europeu e em suas produções verbais e imagéticas a respeito dos territórios explorados.

No que se refere às empreitadas ao *Novo Mundo*¹, os grandes investimentos em equipamentos e conhecimentos, o risco de aventurar-se pelos oceanos e a valorização dos homens da ciência, são destacados dois pontos principais para a construção deste trabalho: i. a pretensiosa missão de descrever, ilustrar e compreender o mundo, os seus povos e a natureza; ii. a construção de narrativas de dominação pela descrição em palavra e em imagem, transportadas do *Novo Mundo* para o *Velho*. Sendo a **palavra** como aquela que nomeia e descreve o fenômeno, as coisas, os seres e os cenários, e a **imagem** como a que dá forma e cores à descrição, tornando-se os olhos da vivência além-mar.

Para além de guardarem objetivos no desenvolvimento científico e questionamento sobre a natureza e o homem, as expedições naturalistas motivavam-se também pelos interesses políticos e econômicos dos regimes colonialistas e imperialistas; não à toa eram financiadas por homens políticos ou economicamente relevantes no cenário europeu. A ciência e suas motivações confundiam-se com as de cunho econômico², e por isso, foram utilizadas desde o princípio, com todos os seus recursos, para tais interesses.

Nesse sentido, compreendendo o contexto dos naturalistas como um momento fundamental para a constituição da ciência moderna³, por ser um momento de formação do pensamento científico e suas diretrizes estruturais para compreensão do mundo, entende-se que essa forma de fazer ciência possui, em essência, interesses econômicos e políticos capitalistas, colonialistas e imperialistas.

O limiar dessas motivações é tênue e se faz de muitas formas, afinal para além do interesse em mapear e buscar por matérias primas para o extrativismo e o comércio, está o interesse em narrar o mundo

¹ Os termos *Novo Mundo* e *Velho Mundo* fazem referência ao momento histórico da conquista da América, início do processo colonial em escala global, que coloca a Europa como o *Velho Mundo* e os territórios a serem conquistados pelos europeus de *Novo Mundo*.

² Afinal os acúmulos atingiam questões materiais e intelectuais (Mingolo, 2018)

³ compreensão da modernidade como fenômeno planetário constituído por relações assimétricas de poder, e não como fenômeno simétrico produzido na Europa e posteriormente estendido ao resto do mundo” (Quintero, Figueira e Eilizade, 2019, p. 5)

Portanto, no recorte do cenário científico e de produção do conhecimento a ciência a ser produzida torna-se a moderna, dentro das suas bases positivistas (colocado mais à frente).

para os seus iguais e para todos aqueles que são diferentes, em contar a história e geografia do mundo a partir da sua própria história e geografia, em criar as regras do mundo a partir dos seus próprios valores e ambições e em **descrever o mundo** a partir do seu próprio olhar, em estabelece-lo unicamente a partir da sua **própria subjetividade**. E coube à ciência europeia todos esses papéis, fundamentada e utilizada no movimento da dominação em diversas camadas do *Velho* sobre o *Novo Mundo*.

É comum o fator da descrição estar associado ao fazer geográfico como ciência, a descrição ser parte do olhar do geógrafo atento ao mundo e contando como ele é e como ele pode se transformar. Nas divergentes definições sobre a Geografia, boa parte delas reitera o fator da descrição. Não à toa, afinal a geografia europeia teve a cartografia (entendimento e descrição espacial) como início, e sua função era descrever o mundo a partir das cartas e mais para a frente dos mapas (Freitas, 2004).

A pesquisa naturalista foi fomentada decisivamente pelas descrições realizadas por cientistas viajantes e também por expedições, cujo objetivo era o reconhecimento do mundo.

(Keller, 2008, p. 25 e 26)

Descrever sempre foi uma das funções do geógrafo, e a forma como foi fundada a metodologia da descrição, seja por imagem, seja por palavra, iniciou-se no momento dos naturalistas, na cartografia.

A mistura de interesses científicos ideológicos e político-econômicos no cerne da motivação para as expedições naturalistas e olhar geográfico pode ser compreendida pela divisão histórica em três momentos dessas expedições em “A Geografia dos Naturalistas-Geógrafos no Século das Luzes”, por Inês de Freitas, e como cada momento foi incorporando diferentes formas de descrever e narrar um território, na medida em que a ciência geográfica tomava um corpo de caráter moderno.

Grupo 1 – Os geógrafos-naturalistas (que viajaram, em geral, entre 1694 e 1740). São os primeiros viajantes do século XVIII. Detentores, em geral, do título de “geógrafo do rei”, sua prática era bastante ligada ao papel do geógrafo tradicional do século XVIII. São os cartógrafos, os físicos, os astrônomos, enfim, os “engenheiros – geógrafos” que marcaram essa época. Este grupo foi fortemente marcado por preocupações tais como medir, testar os instrumentos e melhorar sua precisão. A figura da Terra e a cartografia são seus temas principais. Têm também por tarefa descobrir novas terras e acabar de uma vez com os mitos e alguns “enigmas persistentes” sobre o mapa do mundo. Por outro lado, os trabalhos desses viajantes manifestam, além de seus objetivos “matemáticos”, uma preocupação com a natureza e com assuntos mais diretamente ligados à história natural (como a coleta,

classificação, representação e o estudo das espécies vegetais e animais) e não estavam isentos de descrições e avaliações “etnológicas”. Tratava-se de antigos geógrafos fazendo uma história natural.

Grupo 2 – Os naturalistas-geógrafos (de 1740 a 1820, aproximadamente). Contrariamente àqueles do primeiro grupo, **esses viajantes embarcam com preocupações principalmente ligadas à história natural, para se tornarem, pouco a pouco, geógrafos modernos.** Muito bem inscritos no espírito do século, são os relatos desses naturalistas-geógrafos que despertarão a curiosidade do grande público e dos intelectuais. Serão eles os mais ávidos por **contar o mundo sob o “olhar do viajante”**. E são eles também que fizeram desta época aquela das grandes viagens científicas ao redor do mundo.

Grupo 3 – Os geógrafos *stricto sensu* (entre 1820 e 1847). Esses “descobridores” do território brasileiro, **os mais “científicos” e “objetivos”**, são também os menos pitorescos e aventureiros. É nesse grupo que se faz conhecer a geografia moderna “consumada”, momento em que os “naturalistas-geógrafos” assumirão totalmente o papel do **geógrafo moderno**.

(Freitas, 2004, p. 2 e 3)

O movimento que fica a partir dessa classificação em três tempos é de um início motivado pelo impulso do questionamento e do descobrimento, bem como o interesse dos poderes monárquicos em medir e compreender espacialmente o mundo, além de dar início à pretensiosa ideia de descobrir e conceber a natureza e os homens. O segundo tempo, auge das expedições e de suas narrativas a partir do “olhar do viajante”, com centralidade na continuidade em descrever a História Natural e constituindo-se e construindo cada vez mais a geografia dentro dos pilares da modernidade. Para finalmente, se fazer completamente geógrafos (entre outros) de cunho mais objetivo e científico.

O desenvolvimento da ciência europeia, que também é motivação do questionamento essencial⁴, é apropriado pelas instituições políticas, ideológicas e econômicas de seu tempo. Seu movimento em tornar-se cada vez mais objetiva, positivista e universal é de interesse das hegemonias em hierarquizar conhecimentos a tal ponto que outras subjetividades a respeito do mundo, da natureza e do homem, não sejam suficientemente “científicas” para suas validações como conhecimento.

Esse carácter positivista adentrando no movimento do naturalismo é inclusive notável pelo uso das artes da paisagem cada vez mais relevantes para os registros de viagens, o empirismo pede por registros visuais. Afinal aquilo que é verbalizado é facilmente

⁴ A ciência ocidental nasce de questionamentos existenciais no berço da Grécia Antiga, como “só sei que nada sei” (Sócrates), mas arquitetada de tal forma para interesses políticos e econômicos. Conhecimento é poder.

corruptível, no entanto o ‘retrato fiel’⁵ do lugar, pessoas ou coisas de que se fala é embasamento para a narrativa verbal, como coloca Susane B. Keller em seu artigo “*A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX*”:

As deficiências da descrição meramente verbal tornaram-se tão evidentes, que muitos naturalistas começaram, eles mesmos, a desenhar ou passaram a levar consigo desenhistas durante as suas excursões.

(Keller, 2008, p. 25)

O apelo pelo recurso visual, não é a única característica do naturalismo que revela o fazer científico positivista, principalmente também por ser um recurso lógico, e um exercício de observação extremamente válido ao se fazer um reconhecimento espacial, que não necessariamente carrega a malícia da ciência hegemônica.

Uma outra característica decorre dos próprios interesses fundamentais do movimento naturalista que se une com a proposta de busca metodológica da ciência positivista. Uma construção de que um pensamento é válido quando se faz a partir de um olhar neutro, livre de emoções humanas e seus contextos, assume uma hierarquia de saberes a partir desse olhar neutro manifestado no homem europeu que estava prestes a descobrir o mundo. Não apenas assume, mas justifica a sua atitude de tudo descobrir e explicar para o outro que ‘não acessa’ o ‘único método válido de conhecer’ a realidade, a natureza e a humanidade.

Por outro lado, o movimento naturalista se constitui a partir da vontade de se conhecer o mundo e explicá-lo (Freitas, 2004). Se não se sabe o tamanho do mundo não se tem noção da pretensão que existe nessa vontade. Para construção do “mundo sob o “olhar do viajante”” (Freitas, 2004), e esse viajante caracterizado como branco e europeu, a ciência moderna se torna um pilar indispensável, e a partir de suas bases a tal pretensão de explicar o mundo sob o olhar de alguns homens torna-se alcançável. Afinal, são eles capazes de construir um conhecimento neutro, um conhecimento que se torna mais válido do que os outros.

Um movimento alimentou o outro, o positivismo só se fez possível pelo contexto do naturalismo, e as expedições e suas descobertas só se fizeram da forma como o fizeram por conta da ciência moderna⁶. No

⁵ Questões a respeito da fidelidade na paisagem serão discutidas mais à frente. Um ponto colocado diversas vezes no universo das artes plásticas.

⁶ Ciência moderna e positivismo não colocados como sinônimos em definição, mas muito próximos em essência de seus alicerces.

entanto, o que vale destacar é que para além das descobertas sobre a *História Natural* entre outros avanços, essa forma de produção do conhecimento, mesmo que entrando em contato com diversas sabedorias e subjetividades pelo mundo, foi produzida a partir da negação e apagamento dessas outras formas de pensar, de se relacionar e criar. Esse apagamento e apropriação ocorre pela instauração da modernidade como único modo de vida, pensamento e produção e o homem [ocidental e] europeu como o detentor “natural” dessa postura no mundo.

O problema do Ocidente não é que suas lógicas, ciências, fé, não sejam verdadeiras; apenas que são parciais e tentam se impor ao restante do mundo como verdade única, como história única, linear, de olhares enviesados que silenciam, invisibilizam, tentando apagar tudo que é diferente, diverso, estrangeiro, infamiliar. Tornam-se falsas ao se imporem como universais.

(Pavón-Cuéllar, 2022, p. 18)

Subjetividades apagadas, para validar a hierarquia da ciência moderna e a sua forma de produção de conhecimento, na qual se constituiu o olhar dos naturalistas em suas expedições, fossem eles artistas, médicos, biólogos, geógrafos, curiosos ou políticos.

Um detalhe: o exótico como fetiche

Os interesses de dominação circundavam as visões e representações iconográficas da paisagem e dos povos em território brasileiro e essas representações produzidas ao longo das expedições naturalistas facilitavam ideologicamente as estratégias de domínio. Elas assumiram personagens de um palco político sobre esse novo momento de “descobrimento do Brasil”⁷, com objetivos claros de dominação de território.

Nesse processo, a representação da paisagem serviu aos propósitos do projeto de exploração, delimitação e conquista do vasto território brasileiro. É através da representação pictórica e literal da paisagem que o território, como ente político, é uma unidade abstrata. Por seu conteúdo paisagístico, que apresenta um aspecto simbólico mais facilmente mobilizável, ele pode ser concreta e espacialmente materializado de maneira a veicular, assim uma identidade territorial ou uma identidade pátria.

(Luvizotto, 2023, p. 23)

⁷ Colocado, mais para frente.

A partir disso, observa-se que o gênero da paisagem, assim como os relatos de viagens, carrega recursos verbais e imagéticos para essa construção do território. O caso brasileiro, inclusive, não é um caso isolado dentro do naturalismo no mundo, principalmente por se tratar de um movimento que buscava o domínio sobre os povos e territórios. No artigo já citado de Keller (2008), ela observa as diferenças nos relatos e pinturas produzidas a partir de expedições em territórios europeus, por tanto já conhecidos, com as realizadas no *sul global*, em espaços de interesses de conquista e desconhecidos ao olhar dos europeus. Sua atenção recai em específico para as paisagens de William Hodges, pintor que acompanhou James Cook em suas viagens para a Oceania – comparando-as no trecho abaixo com uma produção do artista viajante Heoul por ilhas italianas:

William Hodges. A natureza exótica, entre a documentação e a encenação

De uma forma totalmente diferente se desenvolveu a apreensão artística de um espaço geográfico estranho em William Hodges (1744-1797), o qual acompanhou a James Cook durante a segunda viagem que empreendeu aos Mares do Sul (1772-1775). Na análise de um motivo pictórico pode-se fazer ver de que todo as novas e instigantes imagens de uma geografia desconhecida eram difundidas na Europa, com a mediação dos artistas viajantes. Verifica-se também que, na recepção da pintura de paisagens, a categoria do ‘espaço’ desempenhou um papel central: os observadores europeus das representações de paisagens exóticas almejavam mais e mais participar da experiência da viagem, da autêntica vivência do espaço geográfico. Para satisfazer esse objetivo se requeria de novos procedimentos artísticos e ilusionistas de apresentação.

(Keller, 2008, p. 35)

Não só o interesse do reconhecimento e mapeamento desses territórios era do interesse europeu (Estados e Empresas), mas a mercantilização e a construção de uma narrativa fetichista sobre o exótico.

O material produzido por essas viagens pelo “mundo desconhecido” uma vez que retornados para a Europa se tornavam produtos de consumo, a partir do exótico como fetiche, mercantilizando as produções artísticas e científicas como entretenimento por meio de exposições de artes, peças de teatro, criações para experimentar o mundo desconhecido como o Eidophysikon, visitas aos gabinetes de curiosidades (Keller, 2008). O retorno desses viajantes criava um interesse de mercantilizar suas produções e coletas que se fundamentava

na criação do fetiche em cima da estranheza, do diferente e do selvagem do mundo não europeu. Era por tanto interessante manter a narrativa do exótico, para o público europeu, na apresentação de peças etnográficas; de animais, plantas e minérios coletados; tais como a montagem e composição das pinturas naturalistas tanto de paisagens como de elementos humanos, vegetais e animais.

Esse lugar do exótico, assim como a liberdade de recorrer a um elemento artístico para representação, possibilita a brecha de interpretação às lentes ideológicas, ou interesses políticos das expedições. Nesse sentido Freitas (2004), em seu artigo também já citado, a partir de relatos de algumas viagens destaca esse olhar sobre as pessoas e sobre a natureza, respectivamente abaixo:

Em sua [de Freycinet] *Lettre de Guam*, de 20 de março de 1819, onde faz um elogio à Civilização, ele se situa contra os filósofos do século XVIII e seus sonhos do homem *in natura*, bem como fez, aliás, antes dele, Lapérouse:

Eu não tenho nada a dizer sobre os lugares que visitamos; representam para a maioria, regiões ainda selvagens; e apesar de tudo o que delas dizem nossos filósofos do século XVIII⁸, este estado não é feito para o homem; a natureza o chama a um mais elevado destino. Longe então de condenar os progressos da civilização, seria desejável que os seres superiores⁹ os fizessem propagar em todos os povos. **Se existem grandes abusos dentre as nações policiadas, eles não são nada em comparação com o horror a que são incessantemente expostos os infelizes mergulhados na barbárie** (Freycinet, 1820: 375).

[...]

Quanto à visão da natureza brasileira, é frequentemente sob a pena de Arago que vai se encontrar uma descrição que comporte elementos mais apropriados ao século, como o “imaginário das ilhas” ou uma visão paradisíaca das terras situadas do outro lado do Atlântico, onde o tempo parece ter parado. **Esta impressão de um lugar atemporal e, então, a-histórico, torna-se o signo de um grande distanciamento da civilização, quando não, da ausência total de civilização.**

(Freitas, 2004, p.11)

O exótico como recurso ideológico recai tanto na construção do olhar sobre a natureza, quanto o olhar sobre os homens. Se na primeira sua concepção serve para construir um ambiente paradisíaco, cheio de riquezas e pacífico o suficiente para a apropriação desse espaço, no segundo a descrição sobre as sociedades distantes trazem apenas motivos pelos quais é necessária a imposição da civilidade europeia para

⁸ Sobre o ‘*bom selvagem*’, concepção traçada de acordo com os pensadores iluministas franceses, tal qual Rousseau, Locke e entre outros.

⁹ Seres superiores:

melhores condições de vida dentro desses contextos. Ambos os comentários justificam a presença do europeu sobre os territórios no sul global como impositor de sua forma de vida sobre outras e o domínio sobre a natureza, como também beneficiam o plano de exploração tanto da natureza como das suas sociedades e pessoas componentes dessas paisagens construídas pelos relatos desses naturalistas pelo mundo.

O momento histórico da Expedição de Langsdorff

Ainda citando Freitas (2004) o momento das expedições naturalistas foi extenso e durou dois séculos de viagens pelo mundo. Iniciado em 1649 até 1847, a ciência por detrás dessas expedições, assim como os homens e seus interesses, foi sendo transformada na medida em que as descobertas e constatações eram feitas. Por esse motivo cabe ressaltar não apenas as motivações políticas, ideológicas e econômicas que descrevem o naturalismo como um todo, mas em suas especificidades geográficas e históricas.

Dentro da classificação citada, a Expedição de Langsdorff encontra-se em um momento de virada entre o segundo e terceiro grupo de naturalistas. Por isso, ela guarda características do momento em que o auge das narrativas do olhar viajante, que busca compreender tudo sob os aspectos da história natural, construindo um olhar cientificista sobre o mundo já se encontra bem consolidado e as lentes da ciência moderna, tais como as da geografia, tornam-se gradativamente mais presentes. Lentes essas que se sustentam por um sonho:

[O] sonho que habita o homem desde os primeiros tempos da modernidade – o de dominar o mundo e a natureza através da razão e da ciência. Do desejo que nutriu o Século das Luzes, de tudo compreender, de racionalizar o mundo, transformando-o num lugar visível, calculável e inteligível; de se utilizar a natureza e todas as suas criaturas para alcançar um progresso sem limites.

(Freitas, 2004, p. 1)

Por isso, a postura dos viajantes, nesse momento histórico do naturalismo, é a da racionalização das coisas, dos acontecimentos, dos fenômenos naturais, é a de quem detém as ferramentas para construir o conhecimento digno de ciência. É dessa racionalidade, que explica a natureza, os homens e as paisagens, que se instauram também os interesses político-econômicos; é na racionalização daquilo que se vê e que se controla sua origem e finalidade, que se determina suas funções e hierarquias de estrutura.

Nesse sentido vale destacar o momento histórico brasileiro no qual ocorreu a Expedição Langsdorff, assim como muitas outras nesse período.

O Brasil abre-se então ao conhecimento do mundo. Esse fato foi o principal gerador de um ciclo de viagens e expedições científicas, suscitando uma espécie de **redescoberta e revisitação do Brasil** pelos viajantes, ciclo este que se estendeu por todo século XIX.

(Luvizotto, 2012, p. 22)

Muitos explicam o início de uma série de expedições naturalistas pelo Brasil, por parte estrangeira, bem como promovidas pelo Estado brasileiro, pela vinda da corte portuguesa para o Brasil juntamente com a abertura econômica do país para o mundo. Fundem-se interesses entre as hegemonias estrangeiras com as nacionais em redescobrir o território brasileiro para recolonizar, instaurar explorações naturais e humanas. Trata-se de um novo descobrimento do Brasil, uma nova invasão, um novo entusiasmo com as possibilidades que o território brasileiro pode oferecer para as economias (Luvizoto, 2012).

E desse redescobrimento do território nasce a necessidade de mapear as perspectivas materiais e acúmulos de conhecimentos (Mignolo, 2018), de conhecer aqueles que habitam o Brasil e suas paisagens e assim controlar e dominar esse território brasileiro. E essa busca pelo conhecimento das sociedades e da natureza passava pela documentação da língua, costumes, relações com o espaço, espécies de plantas, tipos de solos, entre outros.

Tais viagens tinham, além de fins estratégicos expansionistas, valor político-cultural. Senão a maioria, muitas missões e expedições científicas tiveram de adentrar o Brasil, pois **a relação entre conhecimento e poder manifestava-se na demonstração documentada de conhecimento de partes do mundo até então desconhecidas**. Nesse sentido, nota-se como foi importante o afluxo de viajantes estrangeiros em direção ao interior do Brasil, sobre o qual pouco ou quase nada se sabia [que é o caso da Expedição de Langsdorff].

(Luvizotto, 2012, p. 22)

Conhecer o território nacional seria ter poder sobre ele, e isso era demonstrado a partir de documentações e mapeamentos que comprovavam esse conhecimento.

Além de conhecer, dominar e documentar o território brasileiro e suas sociedades, essas expedições, tal qual a Langsdorff, também tinham a função de representar o Brasil, dar a ele um rosto e características, e para isso o recurso da imagem foi muito utilizado.

Ao analisar o olhar dos pintores-viajantes, Flora Süssekind argumenta que os relatos buscavam inaugurar a paisagem brasileira. As produções artísticas resultantes das expedições científicas nomeavam lugares e cenários, assim como selecionavam o que deveria ser destacado no Brasil no século XIX:

“Sugerem, de um lado, um saber técnico, um modo de olhar e classificar racionalmente figuras e vistas [...] e, de outro um ‘Brasil pitoresco e histórico’ decisivo na figuração romântica de uma paisagem singular, intransferível e delimitada como ‘nação’ para o país. As pranchas do pintor-viajante não só figuram um Brasil, como ensinam a figurá-lo, a descrevê-lo. E se mostram bastante eficazes.” (SÜSSEKIND, 1990, p. 39).

(Luvizotto, 2012, p. 66)

Por esses caminhos, o gênero da paisagem brasileira caminhou. Seus cenários, que bebiam de recursos de técnica realistas, interessavam documentar seus elementos, e em descrevê-los sob um aspecto político de propagação e propaganda do Brasil. Em um momento histórico do país que emerge como uma nova nação, que advém da abertura dos portos e da independência política e requer da construção de diplomacias. Desse lugar, vem a necessidade de interiorizar para reconhecer e construir o território brasileiro, em riqueza e em paisagem. Entretanto, essa descrição do território e o ensinamento de como se deve enxergá-lo nasce do olhar do colonizador, do europeu, representante da modernidade e seus aspectos da hierarquia epistemológica, sob a *colonialidade do poder* (Mignolo, 2018)¹⁰.

¹⁰ Mignolo cita Quijano, que funda o termo colonialidade do poder.

A geografia produzida a partir dos naturalistas

Interiorizar para expandir o conhecimento sobre as potencialidades contidas nas terras brasileiras foi o percurso da formação da nacionalidade brasileira, cujas raízes são: “obra de conquista territorial, de apropriação do espaço, de exploração do homem e da terra. De construção de uma sociedade e de um território”. É a relação do homem com a natureza que vai construir essa sociedade, relação esta intermediada pela representação da paisagem, criando assim **uma paisagem cultural**: “uma paisagem só natural e exuberante, longe de uma sociedade que fazia questão de se vestir à europeia e **afastava a imagem da escravidão e da violência**: falas mudas nesse cenário”, esclarece Schwarcz.

(Luvizotto, 2012, p. 28)

O naturalismo do período da expedição de Langsdorff tem o objetivo de descrever, se apropriar e explorar a materialidade do território brasileiro, de compreender suas possibilidades a partir da descrição do seu espaço simbólico e material. Para tanto, a geografia como ciência, e como pensamento, mobiliza ferramentas para o conhecimento desse território, assim como a sua produção. Cabe a ela, por tanto, dois papéis: o de **descrever “tecnicamente”** para realizar o reconhecimento do território nação e o de **narrar e propagar** como ele é para a população brasileira e internacional.

A **paisagem** em palavra ou em ilustração cumpre muito bem com tais funções, pelo seu caráter a princípio descritivo e “neutro”, mas que carrega em si o poder de construir o imaginário nacional por portar simbolicamente a materialidade do território brasileiro. Além de conter grande capacidade de propagação das narrativas produzidas nessas paisagens, principalmente quando se trata de pinturas ou produções visuais do espaço.

Assim, a geografia como ciência que se propõe construir esse imaginário nacional, vinculado à questão do território, muito utiliza do gênero da paisagem para cumprir com esses objetivos, assim como é destacado no trecho acima, colocando a paisagem como principal linguagem de comunicação dessa geografia produzida ao longo do período naturalista.

Ambas, dentro dos seus contextos, muito se estruturam a partir do movimento naturalista, por isso, objetivos e visões de mundo dos naturalistas se propagam nessas geografias e paisagens por eles produzidas. Assim, a ciência geográfica produzida nesse período decorre dos interesses por detrás das expedições naturalistas, já colocados anteriormente. Um olhar geográfico que arquiteta a exploração natural

com objetivos das economias e políticas imperialistas: uma geografia para os interesses do capital europeu e sob os interesses coloniais.

Prelúdios da geomorfologia brasileira

Apesar da expedição de Langsdorff estar imersa nesse contexto da construção da ciência positivista e que contribuía aos interesses imperialistas europeus, já mencionados, seus objetivos, quanto a colaborar com os estudos da natureza, com a geomorfologia, zoologia e botânica, foram extremamente relevantes e muito contribuíram com os estudos estrangeiros a respeito do Brasil.

A expedição tem seus destaques principalmente pela extensão do percurso (17 mil quilômetros), a originalidade do trajeto que percorreu locais nunca visitados por expedições europeias e pela escolha dos integrantes num sentido de preparo técnico e acadêmico:

Para Boris Komissarov, nenhuma expedição científica ao Brasil, “contemporânea a Langsdorff, preparou-se de tal maneira”. Além disso, diferencia-se das demais expedições não só pelos equipamentos arrolados acima, mas por outra singularidade importante: “simultaneamente à viagem científica de exploração do Brasil, Langsdorff pretendia contribuir com o desenvolvimento do país.”

(Luvizotto, 2012, p. 40)

Seu preparo não foi à toa e contribuiu para estudos das paisagens e o que mais tarde seriam colocados como domínios morfoclimáticos por Aziz Ab' Saber (2003), que inclusive cita a expedição em alguns momentos em sua literatura, principalmente por passarem por tantos tipos diferentes de paisagens, abordando desde mares de morros, cerrado, o pantanal até a mata amazônica. O esforço pela compreensão dos aspectos naturais brasileiros, embora também estimulado por perguntas essenciais de como são os funcionamentos gerais da natureza, buscava também localizações e possibilidades de recursos para exploração de matéria e pessoas, pontos estratégicos para adentrar o continente, estabelecer trocas comerciais e controle territorial.

Não necessariamente todos os agentes e suas investigações ao longo da expedição estavam com esses objetivos diretamente. No entanto, o massivo investimento e estímulo para que as expedições, assim como a de Langsdorff, ocorressem no contexto político econômico de abertura de portos e independência política, associava-se às buscas científicas e o tipo de ciência que se produziria e a respeito do território,

inclusive porque qualquer informação a respeito do que era o Brasil, seus povos e sua natureza poderiam ser utilizados nesse novo momento da história do país. Assim como coloca Schwarcz (2003):

Como matéria-prima da originalidade a natureza se convertia em paisagem, em modelo para idealização. A própria nação aparecia descrita como paisagem; uma paisagem só natural e exuberante, longe de uma sociedade que fazia questão de se vestir à europeia e afastava a imagem da escravidão e da violência.

(Schwarcz, 2003, p. 10)

Quando, portanto, o Barão de Langsdorff comunica a vontade de contribuir com o desenvolvimento do país a partir de uma viagem científica de exploração, suas intenções conversam com o tipo de desenvolvimento político econômico (mal) mascarado pela necessidade de avanços no conhecimento e, por tanto, na ciência. Um desenvolvimento que está inserido dentro do colonialismo, dentro da lógica de *acumulação* de riquezas e *conhecimento* (Mignolo, 2018) para o Europeu, que no caso da expedição está representado pelo Estado russo.

Tanto se trata de uma *acumulação de conhecimento* para o estrangeiro que as produções da viagem não permanecem no Brasil com o término da viagem, a maior parte delas parte para a Rússia sem previsão de retorno. Algumas delas só pousam novamente no território brasileiro em uma exposição do Centro Cultural Banco do Brasil em 2010 sobre a expedição.

Ao término da expedição, grande parte do material produzido pelos expedicionários foi enviada à Rússia e deixada por volta de cem anos em uma sala do Jardim Botânico de São Petersburgo. Uma parcela desse material foi perdida como, por exemplo, alguns cadernos dos diários do chefe de expedição. Em 1930, historiadores russos encontram todo o material da expedição científica russa. Esse acervo é constituído pelos manuscritos da expedição, desenhos, aquarelas, croquis, mapas, espécies minerais, herbários, diversos animais empalhados, vocabulários de línguas indígenas, material etnográfico e correspondência diversa, entre outros.

(Luvizotto, 2012, p. 48)

Apenas dentro da lógica colonialista é que faz sentido, as produções de uma das maiores e mais importantes expedições naturalistas dentro do Brasil, não permanecerem, ou tão pouco serem compartilhadas com intelectuais, estadistas ou público brasileiro. E assim, as noções da originalidade da paisagem brasileira estarem

vinculadas com a natureza exuberante e distantes dos cenários de construção do Brasil como a violência, o genocídio e o racismo (Schwarcz, 2003), são postos ao mundo europeu que aprecia e anseia por essa natureza e seus recursos, mas não visualiza no território colonizado a exploração humana, causada pelo próprio continente europeu.

À luz dessa lógica, a geografia como uma forma de reprodução da ciência positivista e a partir dela, com as suas ferramentas, produziu informações do território brasileiro que contribuem para os objetivos das hegemonias da época, para a construção narrativa do desenho dessa *paisagem cultural* (Luvizotto, 2012) vista por esses naturalistas e propagada pelos seus relatos e pinturas.

A paisagem artística e sua ciência

A leitura do artigo “A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX”, de Susanne Keller (2008) abriu algumas portas de reflexão, dentro do contexto geral dos viajantes e naturalistas no tempo, que eu imagino serem pertinentes quando o objetivo é compreender as narrativas espaciais postas sobre os conteúdos visuais produzidos pelos ‘artistas da natureza’ ou ‘naturalistas artistas plásticos’.

A primeira percepção que se abre é que essas produções por serem em essência interdisciplinares foram construídas em dois sentidos: o primeiro dos naturalistas buscando como recurso de suas pesquisas o aprimoramento descritivo de suas viagens na ilustração e na pintura; e o segundo de um movimento cada vez mais consistente dentro da história da arte como uma “arte da paisagem” que se consolida num contexto romancista na história da arte.

Outro aspecto importante a destacar sobre os naturalistas é que eles consideravam tanto a arte quanto a ciência como métodos de aquisição de conhecimento. Dessa relação tênue entre arte e ciência emerge a paisagem como denominador comum dessa aliança – graças ao norteamento de Alexander von Humboldt em *Naturgmälde* (quadros da natureza) – com a finalidade de representar científica, poética e artisticamente os elementos da História Natural.

(Luvizotto, 2012 p. 29)

A compreensão desse movimento como duplo é relevante, pois faz-nos abranger que a construção e a composição dessas imagens

possuem um olhar tanto por serem recursos de uma narrativa naturalista, quanto uma discussão no meio artístico sobre o que é representar uma paisagem, quais são os melhores recursos para tal e se é possível realmente reproduzir uma vivência física que se faz por um corpo em um espaço a partir de uma pintura desse espaço¹¹. O movimento reflexivo sobre como realizar a representação de um espaço é relevante para essa pesquisa, pois, na falta de recurso material para tal desafio, se recorre a narrativas ideológicas para “descrevê-lo”.

Não só os naturalistas se interessavam pela arte, mas a arte, como instituição e como artistas, se interessou pela natureza e seus fenômenos. Um novo cruzamento de áreas do conhecimento se formando, um do olhar geográfico por se tratar de uma observação do espaço em si, que se manifesta nas escolhas que recaem sobre a representação estética daquele espaço.

No final do século XVIII, quase todos os pintores viajantes que se dedicavam ao registro da paisagem, se encontravam nesse tenso âmbito entre a observação empírica da natureza e a tradição estética. Mas eles reagiam de formas diversas. O que os unia era o fato de dedicarem sua atenção a uma geografia diferente, para cujo registro artístico praticamente não existia uma tradição iconográfica. No essencial, tratava-se da apropriação criativa do espaço. Neste contexto, sabemos que o conceito de espaço define no substancial a geografia como disciplina e como experiência humana. E ainda por volta de 1800 quanto categoria estética o espaço desempenhou um papel central no desenvolvimento dos meios visuais.

(Keller, 2008, p. 26 e 27)

Nesse sentido a geografia como ciência que se desenvolve e busca por ferramentas para se concretizar como conhecimento, encontra na pintura da paisagem uma expressão extremamente relevante para compor e completar suas reflexões sobre o espaço e suas dinâmicas. Afinal ao espaço, como unidade de estudo na geografia, muito interessa o apelo ao recurso visual para comunicar a sua descrição, porque ele na

¹¹ Uma preocupação existente e diversas tentativas se mostravam na exibição desses materiais que chegavam na Europa, inclusive exposições imersivas o uso e estudo do conceito de imagem panorâmica, movimentos citados no texto de Susane como no trecho:

Exposições que se pretendiam retratar a vivência dessas viagens, paisagens sobre outros territórios construídos por olhares e observações de europeus, dentro de um ambiente europeu e com equipe europeia, sob interesse europeu também – questão do ‘Panorama’. Considerar também esse movimento como antecessor da fotografia, e possivelmente a busca pelo registro fotográfico como parte dessa vontade por registrar a verdade.

própria vivência subjetiva e humana é algo material. Todo mundo vive em um espaço que se concretiza na materialidade de alguma forma. Assim, ao descrever sobre lugares não conhecidos ou formar uma identidade territorial para uma nação, torna-se extremamente necessário descrevê-lo por meio da imagem, da linguagem visual. Para que assim, no caso da identidade territorial, seja construído, juntamente com a linguagem verbal, uma identidade imagética dentro do imaginário coletivo brasileiro, que repercute até os dias de hoje.

Nesse sentido o apelo ao ultrarrealismo, característico do momento histórico da arte contemporâneo ao naturalismo, auxilia e muito em desenvolver essa identidade territorial facilmente compreendida e aceita pela população, por se configurar como uma experiência realista dessas paisagens.

No entanto, essa facilidade em compreender e aceitar essas imagens produzidas torna-se um problema do ponto de vista crítico da história e da geografia dessas paisagens, por se tratar de produções, como já colocado, feitas a partir da subjetividade do colonizador, sob seus interesses e óticas específicos. Para utilizar essas referências de imagem na concepção de um território ou de retratos históricos é necessário localizá-las criticamente e evidenciar quem e porque elas foram realizadas, para que não caiam em uso como uma *paisagem histórica* – num sentido de registro intocável – ou como referência honesta da natureza, como coloca Keller:

[...] um dualismo que é característico dos pintores de paisagens por volta de 1800. Por uma parte, aspirou sempre à construção de um quadro concebido na forma de “paisagem histórica”. Por outra, tanto seus estudos como também suas propostas teórico-artísticas se apresentavam como precursores de um mais elevado reconhecimento da observação da natureza em si mesma.

(Keller, 2008, p. 26)

O grande problema em classificar como uma paisagem histórica não está em destacá-la como documentação de um momento, afinal ela nunca deixará de ser isso, porém é torná-la o referencial de contar uma história que possui muitos pontos de vista, mas que se realizou a partir de uma só subjetividade, ao compor essa história, descrevendo-a e pintando-a de acordo com o que lhe é interessante.

Schwarcz (2003) reitera esses interesses ao se desenhar a paisagem brasileira ao analisar como a natureza foi utilizada sob os interesses dessa subjetividade colonial e hegemônica. Ela destaca a

relevância da natureza como fundadora dessa identidade nacional dentro do universo da literatura romântica, não coincidentemente do mesmo período mais pulsante do movimento naturalista no Brasil. Desde *Iracema*, de José de Alencar, até *Caramuru*, de Santa Rita de Durão, descrevem e compõem essa paisagem nacional de acordo com o imaginário coletivo construído em contribuição com o movimento naturalista. Dessa forma, a professora demonstra os perigos dessas narrativas, e os interesses em manter a natureza como elemento central de identidade brasileira.

De um lado a literatura não-ficcional de viagem, **produzida sobretudo pelo olhar estrangeiro que vem em busca dos trópicos**. De outro, o paisagismo, em especial aquele que destaca a exuberância tropical ou cenas do cotidiano e, mais especialmente, da própria história nacional que, nesse momento, é também redefinida e sujeita a novo calendário. É, portanto, nesse jogo entre prosa e ficção que o discurso sobre a paisagem se impõe entre o descritivismo mais realista e a postura mais idealizada e exemplar. Entre deslocamentos reais e paisagens imaginárias compunha-se uma representação nacional, feita de literatura, história/memória e iconografia oficial. É assim que os documentos redescobertos passam a ser a base da ficção e dos novos épicos de cunho oficial, que, por sua vez, servem de pretexto para as grandes telas dos pintores acadêmicos, que também selecionam a natureza como marca de originalidade.

(Schwarcz, 2003, p. 9 e 10)

Dessa forma, o movimento naturalista contribuiu para a concepção de uma certa paisagem e mais do que isso uma identidade visual brasileira, como documentação histórica e por isso como narrativas que repercutem nas ciências humanas por utilizarem dessa documentação. A geografia ensinada e pensada torna-se refém dessa concepção de Brasil de natureza exuberante intocada e longe das mazelas da civilização como a escravidão. Assim, se reproduz um imaginário no qual “Toda a paisagem retorna ao início da colonização, momento em que a escravidão negra não existia.” (Schwarcz, 2003).

Desse lugar nasce a necessidade em redescobrir essas paisagens, redefinir os papéis de seus personagens e repintar a identidade visual brasileira. Desse lugar nascem as *paisagens decoloniais*.

capítulo II

O Trabalho de Campo

Antecedentes e o Relato Verbal

Sumário

- I. Roteiro
- II. Objetivos
- III. Imagens (prévia de produção)
- IV. Relato Escrito
- V. Observações
- VI. Figuras

Antecedentes

I. Roteiro

21. 10. 24 (Segunda feira):

8h30: Sair de São Paulo, de carro, em direção a Pirapora do Bom Jesus.

9h30: Chegar em Pirapora para realizar a reprodução da *Imagem 1* no roteiro, antes disso será necessário identificar o local que fora feita a reprodução.

12h00: Partir para Itu, onde será o almoço.

13h00: Almoçar.

14h00: Partir em direção a Porto Feliz, o destino do trabalho de campo, ao longo do caminho observar o curso do rio e suas paisagens, por isso, esse trajeto será feito lentamente e com pausas, caso necessário, para que possam ser realizadas coletas de imagens e objetos. Buscar pela *Imagem 2*, remontá-la, afinal o rio muda.

15h00: Chegada em Porto Feliz. Realizar a reprodução da *Imagem 3* do roteiro, antes disso será necessário identificar o local que fora feita a reprodução nos arredores da cidade.

17h30: Ir para o local de estadia e organizar os relatos, as imagens e coletas até esse ponto depois realizar uma volta pela cidade para fazer reconhecimento das suas paisagens e possíveis locais de visita do dia seguinte.

22. 10. 24 (Terça feira):

9h00: Ir para o Parque das Monções para realizar a reprodução das *Imagens 4, 5 e 6* do roteiro, que relatam o antigo porto da cidade com partida de expedições. Andar pelo parque, realizar coletas e observações.

12h30: Almoçar.

13h30: Museu do Tietê

16h00: localizar o ponto da *Imagem 7*, coletar imagens do local.

17h00: Retorno para São Paulo, previsão de chegada às 18h30.

II. Objetivos

Principais:

- I. Reproduzir as ilustrações de Hercules Florence com um olhar crítico e identificar as transformações do espaço retratado por ele em 1825.
- II. Imergir para compreender a ideia de relatar uma viagem, seja em palavras, seja imagneticamente. Quais pensamentos nascem? Como é tentar descrever um caminho? O que me chama atenção.
- III. Procurar responder as perguntas anteriores.
- IV. Observar as mudanças de paisagens e das pessoas (relatadas durante o percurso do livro).

Secundários:

- I. Localizar os pontos de onde foram feitas cada uma das ilustrações de Hercules Florence.
- II. Seguir o percurso do rio Tietê (na medida do possível) entre Pirapora do Bom Jesus e Porto Feliz para compreender as diferenças de paisagens do rio, com relação a 1825 e os relatos do artista. Afinal a expedição foi fluvial.
- III. Realizar coletas de fauna, flora, objetos.

III. Imagens (prévia de produção)

Questão central: Como construir a sua própria paisagem?

Como serão feitas? (técnica)

Durante a viagem: compreender elementos das paisagens de Hercules Florence e suas composições/ captação de fotografias em diversos ângulos da paisagem/ desenho esboço de observação em tempo real da paisagem/ coleta de materiais que compõem essas paisagens.

Após a viagem: reprodução das imagens finalizadas, possivelmente a partir de elementos coletados durante a viagem/ escolha do que será colocado na imagem e os porquês dessa escolha. Serão escolhidas 2 a 3 imagens para serem finalizadas.

*Ao longo de todo processo de confecção das imagens será feito também um relato de observações etc.

Quais os objetivos? (crítica)

A princípio se tem como objetivo reproduzir releituras das paisagens relativas a cada uma das 7 imagens feitas por Hercules Florence, experienciando como se produz uma imagem que documenta uma paisagem e como escolher documentá-la.

Imagens de “Tipo”

Ao longo do livro da expedição Hercules Florence realiza algumas “imagens de tipo”, um gênero de pintura produzida para os naturalistas para retratar tipos de pessoas, plantas e animais. Tem-se como objetivo também experimentar esse tipo de imagem, como forma de paródia.

IV. Relato Escrito

Apesar do ponto central do trabalho ser a análise crítica dos recursos imagéticos das expedições, será também realizado o relato escrito, como experiência ao longo do trabalho de campo. Essa parte do relato será um **complemento para as imagens**, mas também como uma parte autônoma, que terá objetivos de **buscar observar o mesmo que Hercules escreveu em sua obra, assim como coisas que chamem a atenção durante o percurso.**

Questionamentos que irão direcionar o relato escrito serão em torno de: como se documenta em palavras uma paisagem? Ou costumes e características das pessoas? O que chama atenção ao longo de um caminho? O que selecionar para contar um dia todo, uma experiência completa em sentidos? Como traduzi-la para a escrita?

V. Observações

Estou indo cheia de questionamentos a respeito dos meus objetivos com relação ao campo: como construir a sua própria paisagem? Como nos apropriamos daquilo que não foi construído diretamente por nós? Como relatar um caminho? Qual é o resultado do processo de recolonização desses lugares? Quais são as suas marcas nesses espaços? (essa é um pouco viagem, principalmente por ser algo multifatorial, mas creio que valha a pena a investigação, a proposta de construção de pensamento a partir dela, sem forçar).

Talvez não na intenção de responder as perguntas, mas colocá-las atrás da orelha para que a curiosidade e a observação se direcionem.

Ficam as observações já de princípio de que não necessariamente as críticas realizadas nos capítulos anteriores serão o ponto central das imagens de foco no trabalho de campo, até porque são críticas mais gerais acerca do trabalho dos naturalistas e o que ele significava na construção de ciência, de geografia e do território brasileiro.

Essas críticas têm o objetivo maior de contextualizar o olhar dos naturalistas ao realizar essas expedições e reconhecer quão problemática é a construção de narrativas de imagem e de texto que temos de nossas próprias paisagens, ou pelo menos, de que bebemos em livros didáticos, constituindo assim o ideário coletivo das paisagens do Brasil como um todo.

A experiência do campo não pretende combater todas essas críticas, mas, e principalmente, mergulhar na experiência de relatar uma viagem, compreender na subjetividade os caminhos da observação e da mente ao documentar um espaço a partir do desenho e da escrita, mesmo que brevemente. Dessa experiência de viagem e consciência de estudo sobre o olhar dos naturalistas pretende-se desenvolver uma maneira de construir nossas próprias paisagens.

VI. Figuras

Figura 1:

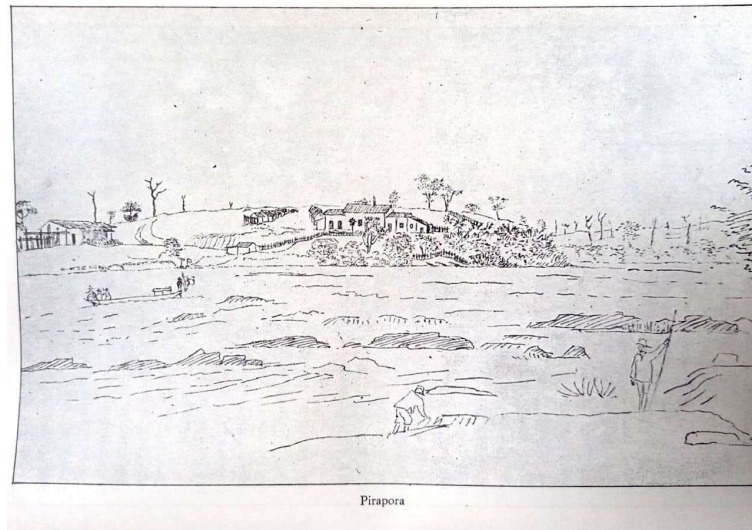
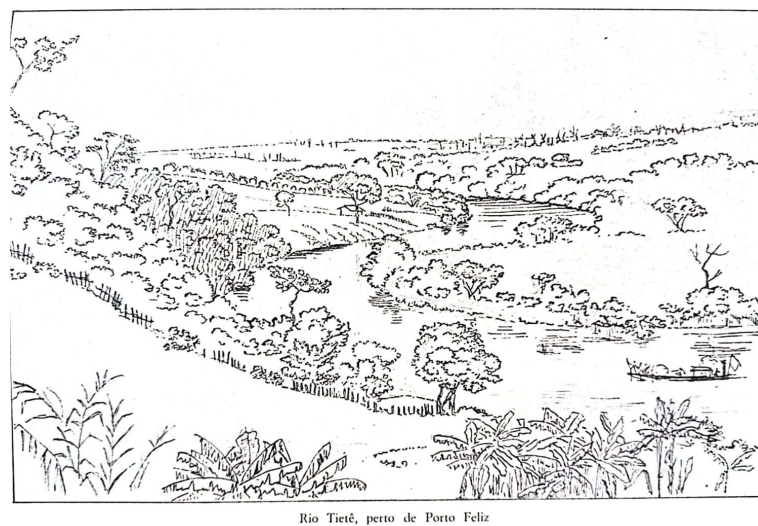
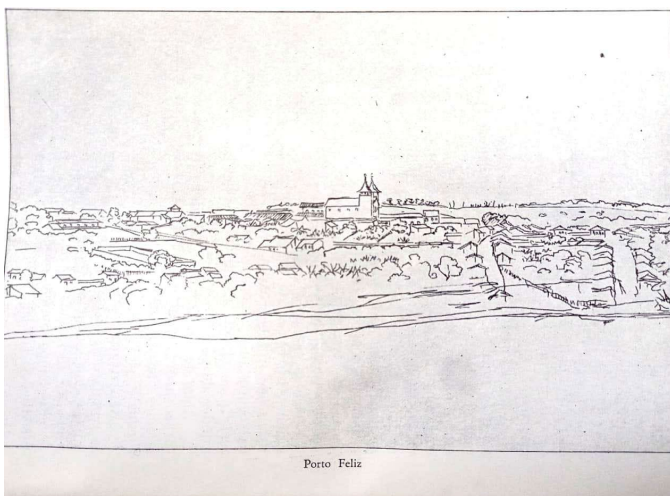


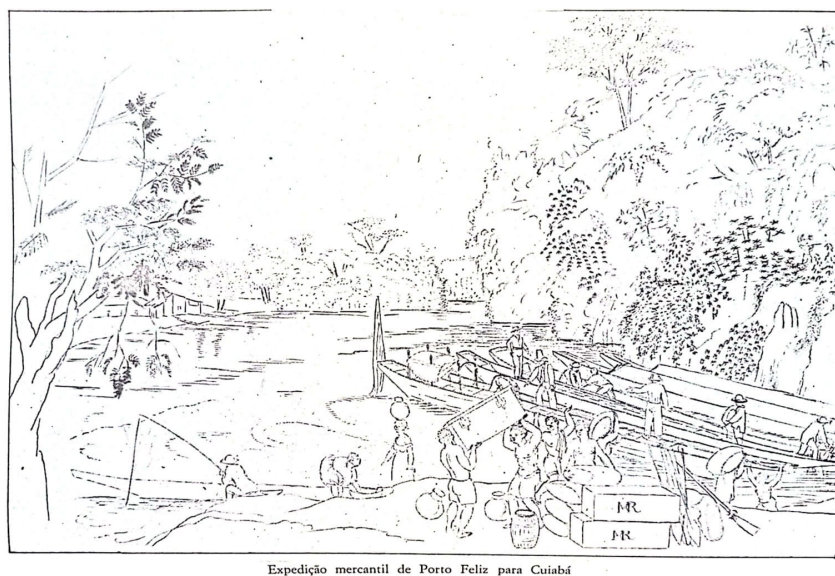
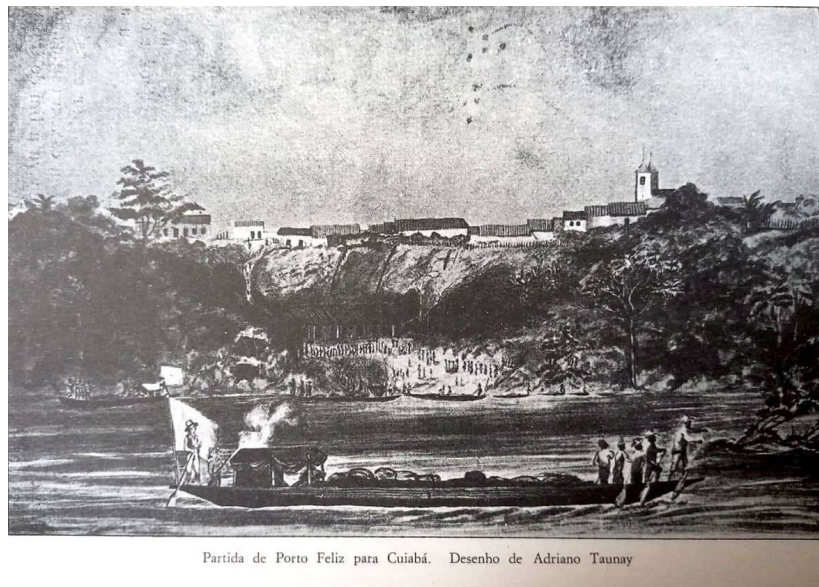
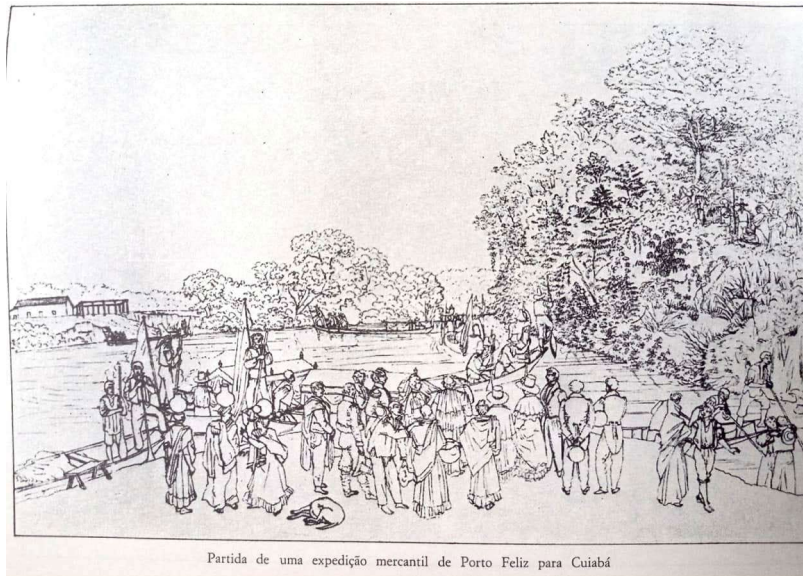
Figura 2:



Figuras 3 e 7 (respectivamente):



Figuras 4, 5 e 6:



O Relato Verbal

A Cronologia: Uma forma de guiar um relato a partir do tempo.

Desafios: Um lugar não controlado e a dificuldade de lidar com a subjetividade o tempo todo, e por que isso seria um problema?

As imagens: como eu penso cada uma delas?

Cronologia:

Deixo posta a minha sincera subjetividade nessa investigação. E que ela esteve presente o tempo todo, até mesmo por ser impossível separá-la de mim mesma.

Vou me ater aos fatos, aos ocorridos durante a breve expedição, afinal é uma forma de se colocar, de mostrar também a partir de qual materialidade os pensamentos foram surgindo. Mas creio que parte importante desse relato se origina também de todo trabalho anterior, na fundamentação do que foram as expedições dos naturalistas no mundo e no Brasil e sua importância como ciência geográfica e da paisagem, que constituíram boa parte da minha subjetividade ao entrar em contado com as paisagens pelas quais eu passei. Por isso, a cronologia inicia-se uma semana antes, no momento mais direto de organização da viagem e o início das descobertas sobre Porto Feliz, Pirapora do Bom Jesus e do Rio Tietê.

14.10.2024

A Decisão:

Dentro de todos os outros compromissos que existiam até a finalização do ano de 2024, um deles se colocava de extrema importância e vontade de realização: o trabalho de campo. Já com o destino e a rota traçado faltava decidir as datas e os participantes. A senhora Amélia João, minha mãe, já havia demonstrado interesse desde a primeira vez em que havia relatado dessa vivência necessária para compor meu trabalho. Por outro lado, Victor Dourado, meu namorado, era também um possível integrante. Perguntei a ambos se queriam participar, e depois da confirmação decidimos pelos dias de folga tanto meus quanto dos dele, minha mãe como boa aposentada mostrava-se flexível quanto ao tempo.

Rapidamente a expedição se definiu e se desenvolveram dentro de mim diversas ansiedades quanto aos meus objetivos, mas também a ideia de que a experiência em si me revelaria muito mais do que podiam sonhar as ansiedades, afinal a realidade é imprevisível, multifatorial e incontrolável, o que enriquece muito nossa experiência e análise.

Assim que definimos tudo pelo telefone Amélia me disse que coincidentemente se encontraria com uma amiga de Porto Feliz na quarta-feira e que iria conversar com ela sobre o meu trabalho, buscando possíveis ajudas.

15.10.2024 – 17.10.2024:

O Preparo

Os dias seguintes, desde a definição, foram mergulhos no universo da região a ser explorada. Entrei em grupos de Facebook de habitantes saudosos de Porto Feliz, publicações sobre os principais eventos da cidade e observei que, definitivamente, a importância do Rio Tietê atravessava todos esses espaços simbólicos e materiais dessas cidades que iria passar.

Minha busca era fundada em três objetivos: **i.** Tentar localizar os pontos de vista das imagens de Hercule Florence; **ii.** Descobrir o que esses locais guardam e ocultam, como decidem contar a sua história emaranhada em suas paisagens e se isso poderia se relacionar com a Expedição de Langsdorff; **iii.** Adentrar à deriva nesse universo e conteúdo para encontrar aquilo que eu nem sabia que poderia ser relevante. Essa última busca me levou ao movimento das *monções*, o grande orgulho e motivo de preservação da história de Porto Feliz.

Monções é um termo utilizado para denominar um movimento periódico de ida e volta, nesse caso associado a leva de homens, chamados por bandeirantes, que embarcavam em São Paulo rumo ao Mato Grosso e a Goiás em busca de minerais preciosos e “à caça de índios¹²”.

Aqui vale o adendo sobre a figura dos bandeirantes, muito cultivada em alguns momentos históricos como grandiosos conquistadores e formadores da honra do Estado de São Paulo, como foi encontrado durante o Trabalho de Campo e pesquisa sobre Porto Feliz¹³. Mas que, no entanto, devem ser colocados de outra forma dentro da história de São Paulo e seus locais de atuação, principalmente pelas diversas críticas de movimentos indígenas e sociais que contradizem a glória dos bandeirantes, pela narrativa do movimento na realidade estar

¹² Colocação do site carioca de endereço (um dos primeiros que aparece na pesquisa sobre monções): www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/as_moncoes.html, utilizou-se o termo “índio” já determinado pela a Lei 14.402/22 como problemático e aprovada pelo Congresso Nacional em 2022, no site oficial do Senado Brasileiro é colocado:

Para designar o indivíduo, use o termo indígena; não use o termo índio. Indígena significa "originário, aquele que está ali antes dos outros" e valoriza a diversidade de cada povo. Para se referir ao dia 19 de abril, use Dia dos Povos Indígenas (com iniciais maiúsculas). Não use Dia do Índio.

¹³ A serem detalhados mais para frente.

completamente vinculado ao genocídio indígena de suas existências e formas culturais.

Tanto a forma como são construídas essas memórias, quanto a figura dos bandeirantes como genocidas, são destaques do artigo de Sheila Geraldo (2023), ao citar o artista e intelectual brasileiro Jaime Lauriano e a sua obra *Monumentos às bandeiras em miniatura* como crítica ao Monumento às Bandeiras ([Brecheret](#), 1953) e à história sobre esse contexto:

Devido às manipulações, inerentes aos processos de construção histórica, os bandeirantes se tornaram figuras polêmicas e contraditórias. Isso ocorre, pois existem inúmeras divergências entre as ações empreendidas pelos bandeirantes e a memória construída em torno destes personagens da História do Brasil.

(Geraldo, 2023, p 13)

Adiante, nesse mesmo artigo, sobre formas decoloniais de resistência nas expressões artísticas, a autora destaca outra intervenção crítica ao movimento bandeirante produzida pelo artista indígena contemporâneo Denilson Baniwa:

O Monumento às bandeiras foi também alvo da intervenção Brasil Terra Indígena, do artista indígena contemporâneo Denilson Baniwa que no marco da exposição “Vozes contra o racismo” (24 a 30 de julho de 2020), com suporte do Coletivo Coletores e curadoria de Hélio Menezes, desenvolveu ação sobre o monumento, projetando na superfície da gigantesca escultura que celebra a expansão do território brasileiro nos séculos XVI e XVII imagens e palavras que remetem à **ação genocida dos bandeirantes**, que arrasaram diversas aldeias indígenas.

(Geraldo, 2023, p 13 e 14).¹⁴

Colocado o contexto crítico a respeito da forma que se cultiva e se constrói a história dos bandeirantes em diversos locais e tempos brasileiros, eu tive que, antes mesmo de chegar a Porto Feliz, confrontar uma cidade que reserva em sua narrativa seus momentos de glória ao movimento das monções com os bandeirantes como figuras heroicas.

Esse aspecto levou meu olhar sobre o trabalho de campo para um lugar diferente. Afinal esse novo elemento havia surgido dentro da análise sobre a paisagem de Porto Feliz, inclusive intimamente correlacionado a uma das paisagens que eu pretendia visitar das ilustrações de Florence: o porto do qual eles saíram rumo a Cuiabá, que era o mesmo utilizado pelos bandeirantes para fazerem a mesma rota, e que não ironicamente hoje se encontra dentro de um parque municipal, chamado Parque das Monções. Em meio a toda essa informação a respeito de uma memória construída a partir do encobrimento de uma

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Wg34UtQxM1g> vídeo das projeções que foram realizadas sobre o monumento, como forma de intervenção.

das maiores missões genocidas no Estado de São Paulo que contribuiu para a diminuição da sua população originária, o ponto positivo era que eu já sabia onde estava a paisagem central do meu trabalho: dentro do tal parque.

No dia 16 foi estabelecido o roteiro do campo, seus objetivos e parte da metodologia com relação a reprodução das imagens de Hercules Florence, e a sua busca.

15.10.2024 – 17.10.2024:

O Primeiro Dia – Pirapora de Bom Jesus e do Mau Tietê

A viagem toda foi feita de carro e uma das minhas tentativas ao definir a rota era tentar ao máximo seguir o curso do Rio Tietê, afinal a Expedição de Langsdorff recorreu praticamente por toda a sua extensão por vias fluviais, tendo o Tietê como um dos seus principais rios.

Levamos um pouco mais de uma hora de São Paulo até Pirapora. Dourado dormiu durante quase todo o trajeto, enquanto eu conversava com a minha mãe sobre os objetivos do meu trabalho. Ela, desde o dia anterior, demonstrava curiosidade, beirando a preocupação, de como eu iria encontrar exatamente os locais em que Hercules Florence havia parado para fazer o desenho. Eu, que também encontrava certa ansiedade nisso, dizia a ela que a ‘tal da questão’ não era exatamente o todo essencial. De qualquer forma minha estratégia central estaria em encontrar referências físicas nas imagens do artista, tais como igrejas, construções, o rio, o relevo, e as suas relações com os planos nas imagens, mas sem me prender apenas às suas materialidades, podendo utilizar também suas representações simbólicas, que foi o que aconteceu parcialmente no caso da imagem em Pirapora.

(Estudo prévio da imagem, para reproduzir a paisagem e seus elementos)



A imagem de Pirapora de Bom Jesus no relato de Hercules Florence quase não se correlaciona com o texto. Eu imaginei que possivelmente fora uma parada rápida para eles, pois não há relato escrito dizendo que dormiram por lá, mas ao mesmo tempo a imagem é feita do ponto de vista de alguém em uma das margens que não estava navegando.



Desde o princípio, com relação a essa imagem, eu sabia a dificuldade de conseguir reproduzi-la, afinal passados dois séculos desde a expedição original construções como as que aparecem na foto geralmente não perduram por tanto tempo, ou sofrem muitas modificações. Considerei o exercício dessa primeira imagem como um teste e que me daria

por satisfeita por encontrar uma imagem a partir de uma das margens do rio olhando para a oposta e avistando uma casinha.

Pirapora não é uma cidade grande, composta por dois morros separados pelo rio que acompanha todo o seu curto comprimento. Dada essa descrição não seria difícil encontrar a paisagem que procurava, e foi o que realmente aconteceu. Ao chegarmos lá, a Pirapora de Hercules Florence se fez completamente irreconhecível. Por conta disso eu me dei o espaço para criação, para a paródia. Na releitura dessa primeira paisagem e desse espaço criativo algumas possibilidades surgiram:

Trazer a ideia de comparar as formas de residência na beira do rio, da época da expedição com as atuais:



Favelização a beira rio



Casas a beira rio

A princípio minha intenção seria esboçar o desenho no local escolhido para realizar a releitura, entretanto um elemento nos atrapalhou durante toda a viagem para que fosse possível perdurar mais nas paisagens a serem retratadas ao vivo: o cheiro do rio.

Certamente em 1825 essas condições de poluição do rio Tietê eram completamente diferentes, e possivelmente os participantes da expedição de Langsdorff nem poderiam sonhar com o destino do rio, assim como eu, que cresci em São Paulo desde 1998, nem conseguiria imaginar o Tietê diferente de como ele se apresentou nessa viagem, com seus meandros e curvas conservados e inserido em uma paisagem de mata ciliar. Mas apesar da paisagem mais “natural”, Pirapora é uma das primeiras cidades que recebe o rio após o seu percurso por São Paulo e toda a sua contaminação pela metrópole, por isso suas cores e cheiros causam um cenário desolador.

A primeira surpresa do trabalho de campo, talvez causada pela inocência, fora essa. Eu não esperava esse personagem do cheiro do rio presente por todo o percurso que iria percorrer. Um cheiro completamente diferente, que nunca havia sentido, mesmo sendo uma moradora da Zona Sul de São Paulo e que desde sempre utiliza a linha Esmeralda da CPTM que acompanha o rio Pinheiros por quase toda a sua extensão dentro da capital. Essa característica também chamou a atenção de Dourado, que por ser de Brasília/Goiás, nunca se deparou com um rio tão poluído quantos os de São Paulo.

Por conta desse incômodo, resolvi tirar algumas fotos das paisagens que seriam retratadas e dar continuidade à exploração. Entender o que mais de Pirapora poderíamos encontrar que agregaria para a construção de sua paisagem.

Algo que havia me chamado a atenção desde o princípio fora o nome da cidade: Pirapora (um nome de origem indígena) de Bom Jesus (origem portuguesa e cristã). Qual seria o seu significado? Os próximos passos iriam responder a essa pergunta.

Como a maior parte das cidades do Estado de São Paulo, a presença religiosa e católica se entranhava em sua organização administrativa, ao considerar um povoado como vila ou como freguesia. Sobre isso iria depender de qual setor eclesiástico organizava aquele território.

Caminhando nos arredores da Igreja Matriz, encontramos em um muro pinturas que contavam a história a partir de imagens da cidade de Pirapora¹⁵, desde antes da aparição do Bom Jesus nas águas do rio que dera origem ao seu nome, desde a época em que era apenas Pirapora, pela quantidade de peixes que “pulavam” naquela parte dos mananciais do Tietê, possibilitando um local de pesca abundante, e por isso um local atrativo para se estabelecer.

¹⁵ Assinada como “ffelippo” e produzidas em 2019.



Tradução do Tupi: *Pira* – peixe e *Pora* – pula

As imagens relatando as relevâncias da história da cidade dizem muitas coisas sobre como Pirapora deseja contar e expor a sua história e encontrá-las enriqueceu o meu imagético a respeito da trajetória daquela paisagem. Logo que as vi, procurei pela imagem mais próxima ao momento histórico da expedição de Langsdorff para encontrar semelhanças com a imagem traçada por Hercules Florence. Encontrei uma que o título é “Pirapora Início do Século XIX”

Refleti depois o quanto não faria muito sentido buscar por essas semelhanças, afinal não se tratava de um artista da época, ou de uma fotografia, mas de uma pintura produzida em 2019 sem referências indicadas sobre como se pensou a paisagem daquele momento, talvez inclusive porque não é de extrema importância investigar como eram os locais retratados. No entanto, a força de comunicação daquelas imagens ao ilustrar as suas paisagens e acontecimentos, faz com que alguém sem um olhar reflexivo constitua as suas referências do passado de Pirapora, concebidas a partir dessas imagens. Parecido com o que acontece com as pinturas históricas de naturalistas e artistas.



Independentemente disso e considerando um vazio de referências imagéticas e históricas ao compor essas imagens, resolvi utilizar esse recurso para a composição da imagem de Pirapora para o meu trabalho. Os motivos se davam principalmente pelos murais serem produzidos em 2019 e dessas imagens representarem a forma e a narrativa de como a cidade decidia contar e expor a sua história atualmente.



Com o mural sobre a história e a origem e significado de Pirapora eu já estava satisfeita. Assim seguimos pela Estrada dos Romeiros acompanhando o Rio Tietê em direção a Itu, onde almoçaríamos e passaríamos a noite.

A Estrada dos Romeiros

“Sou Caipira Pirapora, Senhora de Aparecida”

Romaria, Renato Teixeira

Para acompanhar ao máximo o Rio Tietê de Pirapora do Bom Jesus até Itu, a Estrada dos Romeiros é o melhor trajeto, por tangenciar em alguns momentos as suas margens. Mais para a frente descobri que era uma estrada utilizada para pagar promessas, pelos romeiros.

Ao longo do seu percurso foram tiradas muitas fotos do rio, a mata ciliar e as famosas espumas em suas superfícies. Desse trajeto nasceu a releitura da segunda imagem de Hercule Florence:



Com relação a essa imagem a dificuldade era reconhecer o local, sem referências marcantes, sejam humanas ou naturais no cenário, além do nome da imagem ser bem vago espacialmente. Apesar da empolgação em encontrar o exato lugar para visualizar as mudanças e semelhanças e com isso se questionar sobre as ocorrências no espaço que levaram as transformações dessa paisagem nos últimos 200 anos, concluí que não seria possível durante esse trabalho de campo encontrar esse local. Minha estratégia de releitura deveria seguir para outro caminho.

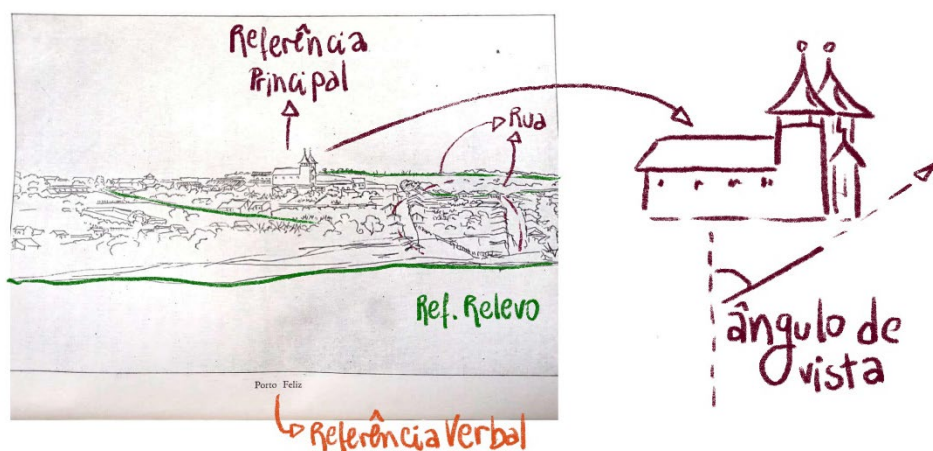
Dessa imagem, por se tratar de muitos registros ao longo de um caminho, meus questionamentos foram: como se ilustra com caminho e aquilo que está ali? Como é pintar o movimento constante sobre o que se está pintando? Como representamos o cheiro?



O Segundo Dia: Porto Feliz – Tietê Terra Indígena

Amanhecemos e partimos para Porto Feliz.

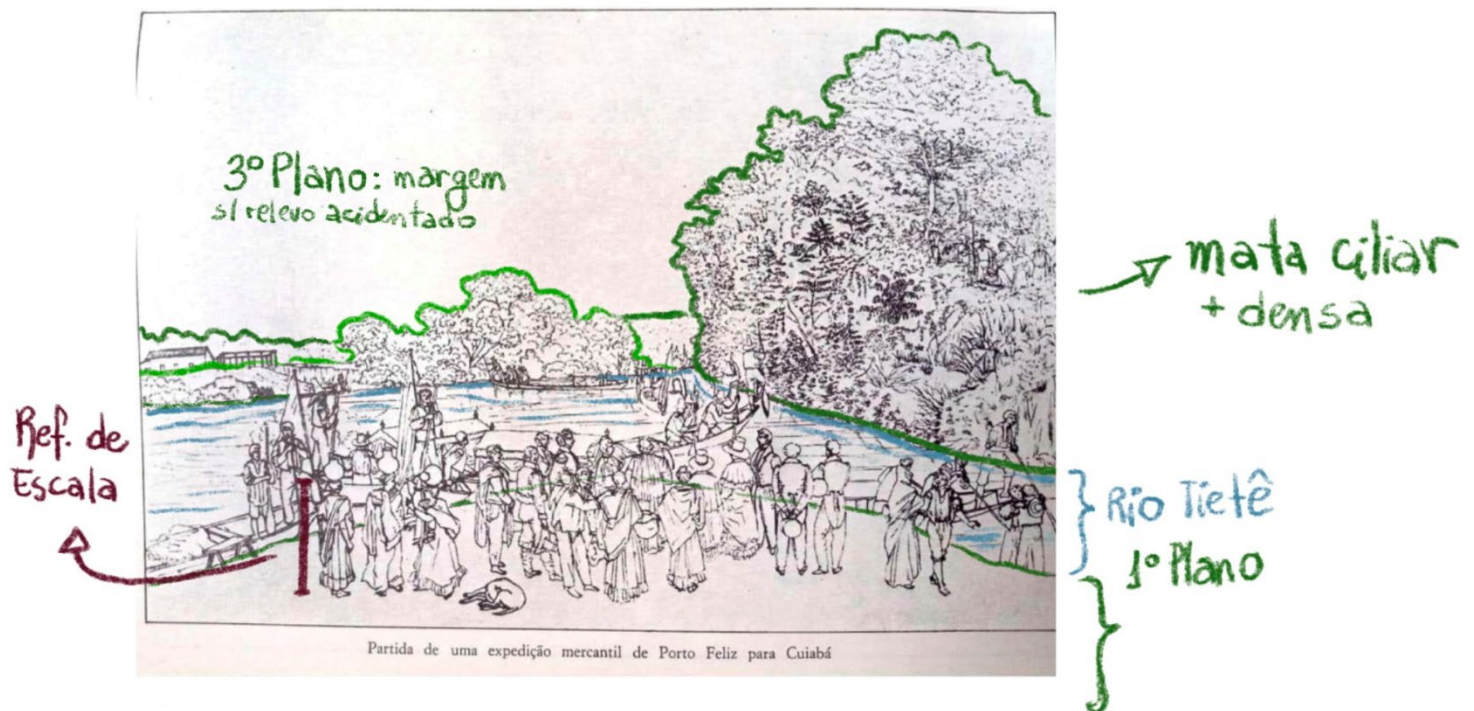
A primeira imagem de Porto Feliz tinha como referência:



Um olhar meio de "cima" de um morro na mesma altura da igreja.

Assim como as outras, a dúvida de que iria conseguir avistar a imagem do mesmo local era presente. No entanto, com essa ilustração não tivemos problemas, assim que chegamos na cidade, em direção ao Parque das Monções, avistamos a igreja em um ângulo bem parecido ao de Hercules Florence. Esse foi um momento extremamente empolgante, afinal eu estava realizando a vontade essencial que iniciara a minha ideia desse Trabalho. Naquela época os objetivos que circundavam a vontade de localizar uma pintura história no presente não eram completamente diferentes, com o tempo, na medida em que eu ia formando o trabalho, que entrei em contato com o Naturalismo, modifiquei completamente a minha ideia central. Mesmo assim, esse momento se mostrara bem importante como impulso, e por isso também decidi realizar o desenho da paisagem como ele mesmo se mostrava para mim.

Atravessamos a cidade para continuarmos nosso trajeto até o Parque das Monções, e ir ao encontro das imagens do tal porto no Tietê do qual a Expedição Langsdorff partira para Cuiabá. A imagem mais relevante para o meu trabalho, referente à imagem abaixo do relato de Florence:



Assim que chegamos no parque, o próprio estacionamento era o porto, por isso, assim como a primeira imagem de Porto Feliz não foi difícil encontrá-la. Por isso, meus objetivos ali estariam em encontrar vestígios da parte da história mal contada, para tal também não encontrei dificuldade, já que antes de realizar essa viagem eu já tinha um contexto da postura da cidade com relação ao processo de genocídio

(material e simbólico) indígena a partir dos movimentos das monções e seus participantes: os bandeirantes.



Outro dia, assistindo um vídeo do Thiago Torres, conhecido como Chavoso da USP, “Funk e a Política”¹⁶, escutei a seguinte frase:

perseguição aos povos negros, marginalizados e indígenas que são reprimidos desde o dia que os portugueses pisaram o pé maldito deles em 1500 aqui. Eles vêm destruindo as culturas indígenas e negras e quando eles não conseguem destruir eles tentam se apropriar delas

(Thiago, 2024, min 0:56).

Essa frase, escutada após a minha viagem, descreveu aquilo que eu consegui capturar nessa passagem por Porto Feliz, a partir de um olhar crítico sobre o movimento bandeirante, por ela explicar aquilo que eu encontrei e não encontrei nos objetos de memória da cidade, começando pela primeira parada, depois do estacionamento, dentro do Parque das Monções.

Logo que estacionamos fui conversar com dois funcionários que estavam na entrada da área arborizada do Parque. Perguntei se aquele era o local do porto. Um deles, um pouco mais falador, me confirmou a suposição e quis colocar alguns pontos a mais. Sua fala orgulhosa deixou em mim a reflexão de como as próprias pessoas são canais de reprodução de uma memória, e que isso constitui a própria identidade delas dentro da sua comunidade, tornando a decisão por qual memória será construída como um ato extremamente responsável pelo que será estabelecido como elementos da noção de um povo.

Isso se fez claro na primeira indicação “turística” que ele fez para nós dentro do parque: o barco “batelão”, “embarcação utilizada pelas expedições monçoeiras, fabricada de um tronco só de Peroba Rosa ou Ximbiúva (nome indígena)” (texto informativo ao lado do batelão exposto dentro do Parque das Monções). Também citado por Hercules Florence em seu relato:

O guia, um ajudante do piloto, um proeiro e sete remadores compunham a tripulação da embarcação do cônsul, a qual designarei pelo nome *Perova*, corrupção da palavra índia *iperova*, como chamam à árvore cujo tronco serviria para a sua construção. O ajudante do guia, um do piloto, um proeiro e seis remadores formavam a equipagem do segundo barco chamado *Chimbó*, modificação do legítimo vocábulo indígena *Chimboúva*.

O piloto, um proeiro e quatro remadores iam no batelão.

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=L_uBwNkijLI

(Florence, 1825, p. 25).

Perova ou *Iperova* é uma das variações de nomenclatura da árvore de *Peroba*, material de construção do Batelão, como colocado no texto informativo.

No trecho do artista naturalista fica demonstrada as diversas relações de nomenclaturas indígenas com o batelão, tanto do nome do seu material, quanto o seu próprio nome, *Chimboúva*, que para além de ser apenas uma questão de tradução do vocábulo indígena para o português, se trata daquilo citado pelo Chavoso como um apagamento simbólica de uma cultura pela apropriação de um material ou técnica de uma cultura.

A passagem pelo batelão foi, para mim, um símbolo de que o processo de genocídio também passa pelo apagamento daquilo que constitui um povo e sua forma de viver para além dos corpos de seus indivíduos, para além da morte física do seu povo, mas a morte como apagamento a partir da apropriação de seus objetos e técnicas. Essa ferramenta de navegação hoje é lembrada e repercutida pelos cidadãos de Porto Feliz, assim como colocou o homem que indicou para mim o ponto turístico, como batelão e como barco utilizado pelos bandeirantes nas Monções, as expedições responsáveis pelo principal processo de genocídio indígena no território de São Paulo, até Cuiabá.

Depois dessa passagem eu começava a compreender o que eu poderia encontrar de produção de memória visual e verbal guardada nas paisagens de Porto Feliz.

Passeamos pelo parque, tiramos algumas fotos e fizemos algumas colheitas de folhas diversas de suas árvores. O cheiro do Tietê, apesar de estar mais ameno do que em Pirapora e ao longo da Estrada dos Romeiros ainda era presente, o que dificultou a nossa estadia prolongada no parque assim com a realização de desenhos de observação durante o passeio. Apesar disso, a beleza da mata e



o momento de caminhada foram importantes para o início do processo de criação daquela paisagem, que eu considero a mais central do meu trabalho.

Seguimos o outro conselho do funcionário do parque e partimos para a biblioteca municipal da cidade, localizada numa construção da antiga estação ferroviária de Porto Feliz, bem arejada.

Lá, a partir do acervo a respeito da cidade e do Rio Tietê, descobrimos que o Parque das Monções fora fundado em 1920, em homenagem à essas expedições e que sua área de floresta era formada por um processo de reflorestamento daquela época. Algumas fotos do dia de inauguração nos apresentaram as mudanças de vegetação.



Foi lá na biblioteca que também descobrimos que antes da cidade se chamar Porto Feliz, atendia pelo nome indígena Araritaguaba, o nome foi dado pelos índios guaianazes que habitavam a região, devido à grande quantidade de araras que bicavam um paredão salitroso na região. O nome atual da cidade originou-se por conta das embarcações que dali partiram e foram vitoriosas – para os bandeirantes – por se tratar de uma parte do rio muito boa para a navegação. Da biblioteca partimos para um local de almoço.

Museu do Rio Tietê – o que se decide contar sobre Porto Feliz

O Museu do Rio Tietê, localizado em uma Casa de Cultura da cidade com uma exposição permanente sobre o rio e a sua história com Porto Feliz. Antes de realizar o trabalho de campo, como foi dito anteriormente, eu me aventurei pelo conteúdo online da cidade, entrei em grupos de Facebook dos saudosos moradores e nativos, busquei por eventos culturais e encontrei o museu e sua exposição. Dentro do Museu parte da minha intenção era encontrar registros da Expedição de Langsdorff, e como era decidido contar essa história.

O museu era organizado em quatro salas. A primeira delas em homenagem ao Rio Tietê, contendo cartas cartográficas históricas, poemas e algumas de suas principais expedições e aventuras. A segunda era designada aos homens, aos homens que compunham a história da paisagem que é o rio. Ali se encontrava um exemplar do

batelão/ximboúva, algumas reproduções de pinturas históricas e uma dedicatória à Expedição de Langsdorff.

Curiosamente e contradizendo a minha pretensão em reproduzir Hercules Florence como algo inovador, as duas pinturas a respeito do porto e presentes na segunda sala partiam de uma ideia semelhante à minha por se inspirarem no artista da expedição. Nesse momento eu compreendi a importância visual na construção de um espaço com peso histórico que Hercules Florence teve e assim parte daquilo que eu vinha buscando em como o movimento Naturalista influenciou na concepção de território, povo e natureza que concebemos e reproduzimos até hoje, a partir dos seus relatos visuais – assim como os escritos. Afinal duas das principais pinturas a respeito da história Porto Feliz se baseavam na ilustração realizada por Hercules Florence.

Eu me questiono se o próprio naturalista saberia da importância que teria a sua paisagem pintada enquanto a realizava. Não temos como saber seus objetivos em registrar aquele momento, nem, tão pouco, das suas abstrações, erros ou intenções, mas algo nesse registro era válido o suficiente para ser utilizado tempos depois como inspiração principal de obras artísticas históricas e que construíram a paisagem de Porto Feliz.

Os registros iconográficos de paisagens, o relato do cotidiano da viagem e a descrição de tipos humanos em esboços feitos por Hercule Florence e Adrien Aimé Taunay serviram de base para que o historiador Afonso de Escagnolle Taunay, enquanto diretor do Museu Paulista (o Museu do Ipiranga) contratasse artistas para elaborar a série de pinturas a óleo referentes ao imaginário da navegação do rio Tietê.

(texto do acervo do Museu do Rio Tietê, em Porto Feliz, 2024)

A relevância da Expedição para a cidade e para o Rio Tietê também se mostrou em sua dedicatória dentro da segunda sala. Na qual em meio a objetos utilizados por eles durante a viagem, coloca-se a importância da expedição para o mapeamento do curso fluvial do rio, bem como de seus povos e sua natureza, para uma área do Brasil quase desconhecidos para o Império brasileiro.

A terceira sala já se estranhava pelo seu nome, também por ele e pelo contexto da cidade, já sabíamos o que poderia ser encontrado: “Os Indígenas”. De início, meu primeiro questionamento foi: por que não estão na segunda sala “Os homens”? A resposta seria dada nas seguintes leituras daquela sala.

É indispensável o reconhecimento da presença indígena nas margens do Tietê desde muito antes da chegada do colonizador, o próprio museu declara isso em seu acervo verbal:

O etnólogo Curt Unkel Nimuendaju assinalou no seu mapa étno-histórico a existência de cerca de 1400 povos indígenas que correspondia ao Brasil do descobrimento. Eram povos de grandes

famílias linguísticas – tupi-guarani, jê, karib, aruák, xirianá, tucano etc. – com diversidade geográfica e de organização social.

(texto do acervo do Museu do Rio Tietê, em Porto Feliz, 2024)

Mas em uma cidade que estabelece a sua gloriosa memória em nome das monções e às margens de um território indígena, como contar essa história sem perpassar pelo genocídio? Como contar o pulo histórico que foi dado de um momento que só havia eles, para um momento de quase extinção das diversas etnias que tinham no rio o seu território e a sua forma de existir?

O principal autor escolhido para compor o texto dessa sala, Egon Schaden (1913 – 1991) antropólogo brasileiro filho de imigrante alemão, conseguiu contar essa história sem colocar em evidência esse episódio de violência étnica, mas transformando-o quase como um desenvolvimento social cheio de naturalidade.

Desde a fundação dos primeiros núcleos portugueses à beira-mar até os princípios do século corrente travou-se árdua e tenaz competição ecológica entre os primitivos donos do território e as levadas sucessivas de povoadores e imigrantes que, no decorrer de três séculos e meio, vieram ocupar légua por légua, em ritmo crescente o chão indígena – ora cruzando-se como silvícola, ora combatendo-o pelas armas, ora subtraindo-lhe simplesmente, pelo fato da ocupação, as mais elementares condições de existência. **E na segunda década deste século os naturais da terra, na medida em que, não foram absorvidos biologicamente pelos ádvenas, haviam praticamente deixado de existir, para ceder o lugar a estes.**

(Schaden, 1954)

Apesar de relatar episódios de violência e admitir de forma amena a ocupação de territórios indígenas, todo esse processo é naturalizado com o último trecho do parágrafo, que retira a culpa da quase extinção indígena dos ditos “povoadores e imigrantes”, quase como fosse um processo que viria a acontecer de qualquer jeito.

Em outro trecho do texto exposto na mesma sala do museu a visão do colonizador com relação aos indígenas se faz presente, ressaltando a missão civilizatória do branco nos territórios brasileiros em promover e defender os interesses do desenvolvimento da sociedade e por isso a ocupação desses territórios.

[o indígena] Quer como figura de relevo no cenário do desbravamento e da conquista, quer como vítima indefesa no movimento expansivo da civilização, vemos o gentio participar de todas as fases da formação étnica social da corta, do Planalto de Piratininga e do interior longínquo. Ora no papel de aliado e colaborador, ora arredio ou rebelde a contrariar os interesses duma sociedade dinâmica em procura de novos campos de ação,

está presente na história de São Paulo, desde os primeiros dias até a atualidade.

(Schaden, 1954)

Ainda sobre esse trecho, cabe destacar a construção dos povos originários como continuação da paisagem natural, e por isso, tal como a natureza, passíveis de serem dominados e utilizados dentro do plano extrativista do colonizar.

Em um museu sobre o Rio Tietê, outrora chamado por Anhemby, construir o imaginário sobre os seus povos originários, pelo olhar daquele que o destruiu e apenas como ferramenta ou obstáculo da missão civilizatória do colonizador, é um ato criminoso frente ao processo de séculos de genocídio desses povos. A memória produzida e repercutida desses povos dentro da cidade de Porto Feliz só enfatiza o apagamento histórico deles e suas histórias que constituem seu território.

Ainda depois dessa sala havia uma outra nomeada como “O Lugar”, que dedicava homenagem ao Parque das Monções, um pouco sobre a história da cidade e contava também a respeito do Teatro da Memória, um espetáculo teatral, que ocorre até hoje no porto e se pretende refazer uma partida de uma monção. Esse teatro acontece anualmente e é mais um elemento cultural que homenageia a figura bandeirante. No texto sobre esse evento “Semana das Monções”, fica claro também o uso da iconografia sobre Porto Feliz e as monções presente no Museu Paulista, a mesma iconografia produzida a partir do trabalho de Hercule Florence, citada anteriormente.

De lá seguimos uma recomendação de ir à Igreja da cidade, já existente na época em que a expedição passou por Porto Feliz. Geralmente nos murais das igrejas católicas há registros de momentos históricos relevantes para aquela igreja ou cidade. Até porque em países como o Brasil que tiveram o catolicismo entranhado em seu processo de formação, as organizações administrativas de um povoado se relacionam com as organizações eclesásticas do mesmo local. Por tanto, a história e desenvolvimento de uma instituição religiosa é também o desenvolvimento da vila, freguesia ou cidade.

A igreja matriz de Porto Feliz não ficou diferente disso, nela havia grandiosas pinturas em azulejo contando visualmente o trajeto da cidade desde os tempos em que ali se chamava pelo seu nome indígena somente. As imagens se debruçavam para a memória das monções, não diferentemente do restante da cidade.

A paisagem não encontrada

Ainda faltava uma última imagem de Porto Feliz. Uma que era possível observar o rio e a Igreja Matriz. Referenciando-se a partir da igreja tentamos buscar a paisagem em um ângulo semelhante ao de observação de Hercules Florence, porém não obtivemos sucesso.

Independente disso, eu já tinha me dado como satisfeita a partir de todo o material que havia coletado. O trabalho agora seria a partir do relato e das minhas observações refazer as paisagens de Hercule Florence a partir de um olhar que não serve ao colonizador e o seu projeto civilizatório. Desenvolver uma iconografia que torna presente aquilo que foi ocultado de nossas paisagens e da imagem que temos do Brasil¹⁷ como território. Compreender quais são os elementos e personagens que compõe esses espaços e como eles os compõem sem estarem fundamentados em um plano colonizador, dentro da missão civilizatória branca e europeia e fora dos limites da ciência positivista sobre a paisagem, o território, a natureza e seus agentes: pintar *paisagens decoloniais*.

¹⁷ Mais especificamente de Pirapora e de Porto Feliz

capítulo III

Paisagens Decoloniais

Paisagens Decoloniais

*E hoje em dia nenhum Rabino Agnóstico
Ou Yabalarixá conseguem mudar
Esse acidente geográfico
Porque as depressões criam planícies
E os ocidentes acontecem
Agora eu sou um jornalista
E a todo momento os brasileiros não conhecem a guerra
E nem precisam conhecer*

Ocidentes acontecem, Edgar, 2019

Longe de ser um acidente, o Ocidente é um personagem muito bem definido e que existe por motivos bem concretos. No entanto, assim como coloca a música, a pertinência em dizer “ocidentes acontecem” passa pelo caso de dar a esse fenômeno uma temporalidade e uma espacialidade – que o próprio termo já carrega em si – por significar que se ele começou ele pode também ser finalizado, e mais do que isso, que antes dele vieram uma infinidade de outras coisas dentro de todas as possibilidades traçadas pelo passado.

Os estudos *decoloniais*, *pós-coloniais* ou *descoloniais*¹⁸, para além de outros, se debruçam e se interessam nessas narrativas outras que não aquela contada oficialmente. É uma área de investigação bem ampla que abrange quaisquer que sejam as áreas do conhecimento tocadas, concebidas, determinadas, invadidas, classificadas, apropriadas ou negadas pelo olhar do colonizador. Por se tratar de uma temática ampla são diversas as terminologias que tangenciam definições para esse estudo, com as suas divergências entre si

O ponto de coincidência é a problematização da colonialidade em suas diferentes formas, ligadas a uma série de premissas epistêmicas compartilhadas.

(Quintero, Figueira e Eilizade, 2019, p. 5)

Não cabe a esse trabalho a diferenciação dos termos, até porque

Essas diferenças entre os estudos subalternos, o pós-colonialismo e a decolonialidade não acarretam necessariamente um empecilho à sua articulação, pois o uso conjunto dessas

¹⁸ Não são colocados como sinônimos, e apesar de suas diferenças em definição, todos possuem um ponto de coincidência que caminha no mesmo sentido para esse trabalho.

aproximações, longe de criar obstáculos a análise da colonialidade, em alguns casos a potencializa, graças à presença e integração de outros instrumentos analíticos e de tradições críticas que podem auxiliar na compreensão de suas dinâmicas.

(Quintero, Figueira e Elizade, 2019, p. 4)

Inclusive as diversidades de terminologias devem-se por se tratar de um assunto que atinge o mundo globalmente e de diferentes formas, afinal a colonização europeia, em sua diversidade, atingiu todos os continentes e definiu a história e a geografia do mundo até a atualidade. A urgência em produzir conhecimentos sobre essas muitas formas de dominação ocasionadas pela colonização, para seu entendimento e busca por alternativas, é de âmbito mundial e investiga as outras narrativas da história do mundo desde o início da invasão no território americano.

A categoria colonialidade do poder, proposta por Quijano para nomear o padrão de dominação global que se constitui como a face oculta da modernidade, é a noção central que entrelaça as operações epistêmicas anteriores. Noção que permite nomear a matriz de poder própria da modernidade, que impregna desde sua fundação cada uma das áreas da existência social humana.

(Quintero, Figueira e Elizade, 2019, p. 5)

Essa produção de conhecimentos centralizados na postura crítica a colonialidade do poder de Quijano possui algumas centralidades no mundo, mas que de uma maneira geral são autores que surgem de um momento pós-estruturalismo e buscam muitas vezes em suas próprias narrativas ancestrais apagadas ou apropriadas pelo colonizador desobediências epistemológicas e estéticas (Mignolo, 2018) das formas hegemônicas de produção de conhecimentos, relacionamentos, sociedades, cultura entre muitos outros.

Imersa a decolonialidade e ao movimento do naturalismo, a questão que se levanta para este último capítulo do meu trabalho é por que eu encontrei as respostas para uma postura crítica com relação ao movimento naturalista dentro da produção decolonial? Por que de alguma forma essa base epistemológica de decolonialidade atendeu às minhas angústias com relação às paisagens pintadas e descritas por eles?

Para além do mais evidente para essa resposta, de ser um movimento de interesse europeu de carácter colonizador em terras

colonizadas, creio que foi a partir do contato com produções artísticas contemporâneas e decoloniais em sua essência que foi surgindo a minha reflexão a respeito dessas paisagens e que a partir dessa reflexão parte das respostas foram aparecendo entrando em contato com o que se diz como arte decolonial, de desobediência epistemológica e estética.

Um desses contatos foi a partir do artista e curador Fred Wilson (1954) de raízes ancestrais em terras caribenhas e africanas, mas nativo dos Estados Unidos. Conheci a sua obra pela bibliografia *Museu no Horizonte Colonial da Modernidade Garimpendo o Museu* (1992) de Fred Wilson (Mignolo, 2018) que debate a questão sobre a colonialidade dentro de instituições de conhecimento como o museu e a universidade e como desobedecer às epistemologias fundadoras dessas instituições e seus saberes acumulados.

No texto Mignolo apresenta uma instalação artística de Fred Wilson, *Mining the Museum* como uma forma exemplar de proposta decolonial:

Quando Fred Wilson fez uma instalação na Sociedade Histórica de Maryland em 1992, ele abalou o mundo dos museus. Copatrocinado pela Sociedade Histórica e pelo Museu Contemporâneo, *Mining the Museum* não envolveu obras de arte feitas pelo artista; em vez disso, envolveu a reinstalação de itens da coleção da sociedade histórica de modo que fossem reconsiderados por nós.

(Mignolo, 2018, p. 313)

Segue abaixo o trecho do texto que descreve as instalações:

Cabinetmaking (Marcenaria), ele exibiu um conjunto de quatro cadeiras antigas maravilhosas, provavelmente do século XIX, pertencentes a ricas famílias de Baltimore. As cadeiras foram arranjadas de modo que poderíamos imaginar uma audição de piano durante uma noite de primavera. [...] para o entretenimento dos convidados, Fred Wilson colocou um tronco de açoite, um presente do Conselho Prisional da Cidade de Baltimore para a Sociedade Histórica de Baltimore.

[...]

Metalwork (Trabalhos com Metal) 1793-1880. Nesta vitrine, ele colocou copos e jarros de prata ornamentado foram colocados ao lado de um par de grilhões de ferro para escravos.

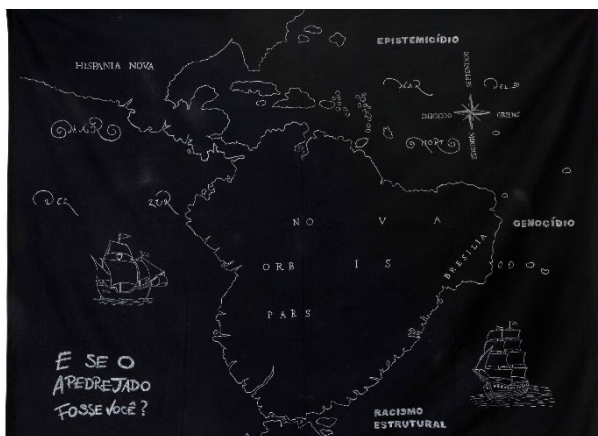
[...]

Modes of Transport (Modos de Transporte), 1770-1910. Caminhando na sala, olhando para os detalhes, você provavelmente tremeria (como eu) quando de repente percebesse que o carrinho de bebê carregava uma máscara em tecido do Ku Klux Klan.

(Mignolo, 2018, p. 313 e 314)

Sem recorrer a auxílios técnicos das artes visuais, apenas pelo aproveitamento de objetos históricos o artista compôs três cenários coloniais não apenas expondo a narrativa do colonizador, como somos acostumados geralmente em ambientes de museus, mas também outros elementos e personagens que estavam impostos e constituíam àquela sociedade, como pessoas escravizadas, a violência física e o racismo. Mas que dentro de narrativas hegemônicas tornam-se muitas vezes ocultados, amenizados ou relativizados.

Outro exemplo, agora nacional é o artista visual paulista Jaime Lauriano (1985) que denuncia por meio de suas obras as lógicas coloniais de violência ocultas na história do colonizador, mas que estão entranhadas nela e edificam suas formas de dominação. Em algumas delas Jaime explora cartografias e pinturas históricas para demonstrar as invasões, algumas delas muito difundidas em conteúdos didáticos e que compõe a história e a geografia brasileira.



E se o apedrejado fosse você? (2015)
Exposição Aqui é o Fim do Mundo (2023)
Museu de Arte do Rio

Independência e Morte (2019):

Ao invés de exaltar os ‘heróis da independência’, como faz a obra de Américo¹⁹, eu crio/ficciono uma terra arrasada”, explica o artista. Desta forma, ele faz menções imagéticas que criticam crimes ambientais, como o rompimento de barragens, as queimadas na Amazônia e o desmatamento, além de outros “crimes oriundos de um pensamento colonial/extrativista”

(MAM, 2022)



¹⁹ Obra “Independência ou Morte” (1888) de Pedro Américo (1843 – 1905)

Muitos são os artistas contemporâneos que evocam essas desobediências, procurando tornar evidentes as perversidades consequentes da *colonialidade do poder* (Quijano, 2005). Vale também comentar no caso da América do Sul, para além de narrativas de afrodescendentes entre outras racialidades, os movimentos de indígenas artistas contemporâneos com extrema relevância e protagonismo na produção artística e intelectual decolonial.

A partir dessas influências, do contato com a produção verbal e visual de Hercule Florence durante a Expedição de Langsdorff, assim como o meu breve trabalho de campo fui desenvolvendo uma releitura crítica das paisagens de Hercule Florence.

Reflexão verbal sobre as imagens, como elas se criaram?

A linguagem visual é completa em si mesma para construção de narrativas, sem necessariamente recorrer à verbalidade para ser compreendida ou dizer o que quer dizer. Por isso não me proponho explicar, mas contar como foram sendo criadas cada uma dessas imagens.

No início do trabalho de campo eu tinha sete imagens de Florence para realizar a releitura. No entanto, ao final uma delas não pude encontrar e uni três delas em uma, por se tratar do mesmo local. Assim, vou discorrer sobre quatro paisagens, assim como discorri com elas em imagens.

***Primeira Imagem:* Pirapora do Bom Jesus (e do mau Tietê)**

Um lugar que recontou a sua própria paisagem e ali eu encontrei muitas formas de moradia do outro lado do rio. Resolvi que o retrato seria reproduzir uma montagem dessas imagens. Afinal a paisagem se desdobrava em algumas facetas e o mecanismo da leitura pela fotografia se fez interessante.

Fotografias escolhidas para realizar a releitura:



Segunda Imagem: Tietê, a estrada que fluiu para Itu

Personagem tão importante da expedição de Langsdorff e mais ainda para as paisagens pelas quais passei. Assim como Hercule Florence fui tocada pela paisagem do rio, e sua mata ciliar. Minha questão aqui, que era parte do meu roteiro do trabalho de campo, era compreender como passar, a partir da arte da paisagem, a noção de caminhar. A noção de que o personagem era o rio, mas ele mudava o tempo todo. Como dar temporalidade linear para uma pintura.

Para isso recorri à história em quadrinhos: ao sequenciamento de imagens narrativas e ao texto verbal.

Outro personagem acompanhante e inevitável do rio, era o seu cheiro. Por conta da força da sua presença era imprescindível o seu retrato na história em quadrinhos. Esse retrato também foi uma forma de me contrapor aos cenários de natureza exuberante e intocável retratada nos relatos de naturalistas a respeito da paisagem brasileira.

A Estrada que
fluiu para Itu.

2024



Terceira Imagem: Chegada em Porto Feliz

Nessa imagem me daria por satisfeita refazendo nos mínimos detalhes a versão atual da ilustração de Hercules Florence. Por se tratar de uma evidência, assim como quem diz que realmente percorreu os mesmos passos da expedição. E pelo interessante dessa comparação vir das mudanças dessa paisagem duzentos anos depois. Olhar para tudo aquilo que veio a ser Porto Feliz em paisagem com o seu orgulhoso passado. Por isso, recorri também a fotografia, que traduz muito esse paralelo.



Quarta Imagem: Era dali que eles partiam

Nessa quarta imagem creio que consegui explorar mais diretamente aquilo que coloco como paisagens decoloniais. Num sentido de conseguir expor o que está subliminar e implícito na imagem, porém não é dito, ou mesmo é ocultado.

O meu viés em realizar a releitura seria em evidenciar todos aqueles personagens que estavam na paisagem de Hercule Florence. Trazer para o positivo, dar nomes aos sujeitos que compunham o cenário de Porto Feliz, que compunham a realidade das monções. Essa colagem seria uma resposta a minha passagem pela cidade que conta a história tão mal contada, e escolhe os heróis do genocídio indígena do nosso país.

Para além disso, na questão plástica busquei compor a colagem com folhas coletadas no próprio Parque das Monções, uma tentativa de pintar a paisagem com ela mesma e dar protagonismo à natureza. Para que ela também materialmente fale por si própria. O uso de folhas secas traz também uma reflexão sobre a paisagem paradisíaca e intocável das obras naturalistas, a partir do fato que as folhas ali coladas estão destinadas a desintegração, reiterando o fato da natureza ser algo imperfeito e efêmero, material e destruível.



Título: *Era dali que eles partiam*, 2024

Tule, folhas secas, acrílica sobre papel cartão, linha de costura e de bordado.



Uma direção decolonial

reflexão final

A colonização foi (e ainda é) um processo de invasão e violência, apagamento e apropriação. As conquistas territoriais, assim como as glórias europeias e norte americanas não se estabeleceriam como vitoriosas e cheias de acúmulos de conhecimento e riquezas caso não tivessem realizado todos esses processos de violência por todo território global. Porém, apesar da violência em suas diversas formas, ser uma personagem principal, não é assim que se escolheu contar a história em instituições de saber, em museus, na literatura e nas artes das paisagens.

E as obras de arte estão todas lá, mas há ainda tudo aquilo que não está sendo dito que se relaciona com o mundo real.

(Wilson (Mignolo), 2018, p. 318)

Nossa concepção de território, de Brasil e suas paisagens são consequência desse processo de violência. A geografia construída em cima dessas paisagens de exuberante natureza tem em si implícita a colonialidade do poder e reproduz paisagens que não contém em si fatos essenciais para compreendermos o país em que vivemos, como a escravidão e o genocídio indígena. Paisagens essas compostas pelo e para o colonizador, sem oferecer a chance de outras subjetividades contarem e descreverem as suas próprias paisagens.

O início do caminho para a *decolonização*, para Mignolo,

é precisamente **desvendar** e **depois desfazer** a retórica da modernidade assimilada como o “suposto” escondendo a lógica da colonialidade, do jeito que ela é.

(Mignolo, 2018, p.319)

antes, sobre o “suposto” que ele coloca:

O “supostamente” é, como tenho argumentado aqui e em outros lugares, a retórica da modernidade, a retórica do progresso, do bem-estar, da salvação, da democracia, do belo e do sublime. É uma fé que permite argumentos como “avançar” e esconder a realidade de “ser deixado para trás e fora”. Por trás do “suposto”, há a lógica da colonialidade, “a maneira como ela é” (o silêncio, a recusa, a racialização como estrutura de supremacia-subalternidade, exploração e opressão em todos os níveis).

(Mignolo, 2018, p. 319)

O autor discorre sobre como essas formas de dominação estão entranhadas no cerne do funcionamento da sociedade, porém de forma

ocultada. O desvendar torna-se, por tanto, colocar à vista toda a lógica da violência e exploração causadas nesses cenários coloniais, ou que repercutem até hoje. Nesse sentido as paisagens decoloniais vão para um lugar de denúncia, que nada mais é do que descrever a paisagem sob o olhar dos outros.

Assim, *era daqui que eles partiam*, trata-se de uma colagem que coloca um ponto de vista (fictício) de uma população indígena que sofre com o movimento das monções, que proporcionava o seu genocídio. É desenhar de outra forma que não uma “embarcação comercial rumo a Cuiabá”, assim como foi colocado por Hercule Florence.

Parte do movimento decolonial na arte é realizar essa denúncia, e a geografia se torna uma ferramenta importante nesse processo. Afinal, ela me ensinou a olhar para o mundo criticamente, compreender as suas paisagens para além do que é visto, mas a partir do que está se vendo, desvendando seus objetos, seus personagens, que compõe aquele espaço. Mergulhei nas paisagens de Porto Feliz e vi o encobrimento de uma parte de sua história.

Trazer o “‘Outro’ lado” para a conversa significa em meu argumento engajar à opção descolonial. A opção descolonial não é proposta como uma proposta totalitária que substitua imediatamente tudo o que está sendo feito. A opção descolonial é uma opção e, como tal, torna evidente que não existe uma maneira correta ou natural de definir o que os museus²⁰ devem fazer. Os museus devem oferecer espaços para muitos tipos de atividade interpretativa (dialogando ou contestando uns aos outros). A opção descolonial desloca o “espetáculo” e a “performance” das exposições e instalações do museu e traz para o primeiro plano o que o “espetáculo” e a “performance” escondem: a colonialidade, ou seja, o lado mais sombrio da modernidade, dos quais os museus são uma instituição fundamental.

(Mignolo, 2018, p. 323)

A tentativa desse trabalho em redesenhar as paisagens de Hercule Florence, na expedição de Langsdorff está na reflexão de driblar as narrativas eurocêntricas oficiais que descrevem e ditam o território brasileiro. É uma tentativa de olhar novamente para os nossos espaços e compreender o que está entranhado neles, quais são as violências que o edificam e buscar por outras subjetividades e olhares que também

²⁰ No lugar de museu pode ser compreendido qualquer instituição ou área do conhecimento, tal qual a geografia ou as artes visuais.

compõe o nosso espaço e podem produzir outras formas de territorialidade.

Fim

(com promessas de continuação)

Referências

Pavón-Cuéllar, D. (2022). Além da Psicologia Indígena – Concepções Mesoamericanas da Subjetividade. Editora Perspectiva S/A.

Keller, S. B. (2008). A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX-Tradução: Pablo Diener. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (Qualis A2)*, 15(25).

Vídeo Funk e Política (Chavoso da USP):

https://www.youtube.com/watch?v=L_uBwNkijLI&t=135s

Freitas, I. A. D. (2004). A geografia dos naturalistas-geógrafos no século das luzes. *Terra Brasilis. Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, (6).

Luvizotto, R. (2012). *Os diários de Langsdorff: prelúdios paisagísticos* (Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo).

Momesso, S. (2012). Os retratos do Paraíso: a desconstrução do mito epopéico: uma análise da expedição Langsdorff através do discurso iconográfico de Hercule Florence.

Florence, H. (1977). Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas, 1825 a 1829, com gravuras do autor. (*No Title*).

Quintero, P., Figueira, P., & Elizalde, P. C. (2019). Uma breve história dos estudos decoloniais. *São Paulo: MASP Afterall*.

Mignolo, W. (2018). Museus no horizonte colonial da modernidade: Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 7(13), 309-324.

Schwarcz, L. K. M. (2003). A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. *Revista USP*, (58), 6-29.

Lauriano, Jaime: *E se você fosse o apedrejado?* e *Independência e Morte* em: <https://nararoesler.art/artists/jaime-lauriano/>

https://www.instagram.com/mamsaopaulo/p/CiOmc5VO3uk/?img_index=3

www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/as_moncoes.html

<https://www.premiopipa.com/2021/08/pipa-de-perto-o-artista-fala-na-colecao-do-instituto-com-jaime-lauriano/>

Vídeo da intervenção artística “Vozes contra o racismo” (Denilson Baniwa): (<https://www.youtube.com/watch?v=Wg34UtQxM1g>

Américo, Pedro. Independência ou Morte”, (1888).

Ocidentes Acontecem, Vox Populi – Vol. 1. Edgar e Nômade Orquestra. São Paulo. **Red Bull Music Studios**, 2019. (5:43, minutos)