

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

A VIOLÊNCIA NA PAISAGEM
O QUADROS DA NATUREZA DE ALEXANDER VON HUMBOLDT

Relatório para o Exame de
Qualificação no Programa de Pós-
graduação em Geografia Humana
(Mestrado)

Orientador:

Prof. Dr. Heinz Dieter Heidemann

Discente: Francisco Bahia Lopes

Número USP: 5684570

Bolsista CAPES

São Paulo
Abril de 2014

¿Por qué canta el buitre?
Porque en la montaña
tiene de siete años un niño muy querido.
El buitre canta
¡Querido mio! ¡Querido mio!
Canta
¡Querido mío! ¡Quendo mío!
Pero no canta el buitre
y si el cuervo.

El Sueño del Buitre

SUMÁRIO GERAL DO RELATÓRIO

PRIMEIRA PARTE

RESUMO DA PESQUISA

ou a suspensão da instância narrativa	5
---	---

CARTA DE ADVERTÊNCIA

ou à guisa de um confuso Esclarecimento Científico	8
--	---

DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA COMO PROCESSO

DE ESPECIALIZAÇÃO DO PESQUISADOR

ou sua metamorfose.....	11
-------------------------	----

HISTÓRICO NA PÓS-GRADUAÇÃO

Disciplinas cursadas

Viajantes alemães na amazônia	15
-------------------------------------	----

Paisagem terrestre: da natureza à cultura, do empírico ao ideológico.....	16
---	----

Abordagens Teóricas e Metodológicas em História da Geografia	17
--	----

<i>Outras atividades</i>	18
--------------------------------	----

SEGUNDA PARTE

<i>PRÓLOGO À SEGUNDA PARTE</i>	19
--------------------------------------	----

<i>CARTA DE UMA LICENÇA CIENTÍFICO-BUROCÁTICA</i>	19
---	----

SUMÁRIO PRELIMINAR DA DISSERTAÇÃO	23
---	----

CAPÍTULO I

A HARMONIA COMO FORMA IDENTITÁRIA

O Desejo de Humboldt

ou considerando sua "difícil tarefa" como um problema de composição	25
---	----

A Composição da paisagem

ou o problema dos conjuntos significativos.....	30
---	----

A fria e morta perspectiva do deserto

ou diferentes formas de entender um dissimulado.....	37
--	----

A disposição artística no Quadros da Natureza

ou a indisposição estética do viajante na colônia.....	45
--	----

A Irradiante satisfação nos olhos e o rosto sério

ou a violência colonial como natureza sublime	47
---	----

Por um novo método de dissecação de traças

ou o desejo da presença de um barão eloquente	53
<i>A disposição científica</i>	
ou a ameaça humboldtiana à América	60
<i>Os dignos de fé</i>	
ou em busca de uma circulação harmônica de mercadorias	68
SUMÁRIO DA DISSERTAÇÃO COMENTADO	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
BIBLIOGRAFIA	87

PRIMEIRA PARTE

RESUMO DA PESQUISA

ou a suspensão da instância narrativa

Nossa pesquisa teve seus primeiros esboços no Trabalho de Graduação Individual do curso de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Em nosso TGI foi iniciada uma reflexão sobre a "forma da paisagem" (Eberle, 1980), mais especificamente através de uma comparação de duas representações paisagísticas distintas: a paisagem humboldtiana e a chamada Geografia Sistemática; naquele trabalho partíamos das representações e tentávamos entender aquele olhar que era lançado sobre a paisagem.

Da investigação do olhar dirigimos a discussão no TGI de maneira a entender a paisagem como *forma de pensamento*; tratando-a como determinada relação entre sujeito e objeto própria da modernidade, a partir de um referencial teórico de uma discussão filosófica, a saber, *Sobre Sujeito e Objeto* (1969) de Theodor W. Adorno¹.

Para a relação da temática com aquela referência teórica apoiamos-nos em alguns autores que seguem a mesma linha de consideração da paisagem (nenhum deles geógrafos): Matthias Eberle e seu *Individuum und Landschaft* e Georg Simmel e sua *Filosofia da Paisagem* (2009)².

Uma conclusão da pesquisa, para nós naquele momento bem importante, foi que haveria um processo de *reificação* no olhar moderno e consequentemente na maneira pela qual a paisagem é descrita. Comparando a descrição da paisagem de Alexander von Humboldt com a da Geografia Sistemática notamos uma "tendência" do olhar sobre a paisagem que se apresenta de maneira cada vez mais instrumentalizada. Diferentemente da perspectiva humboldtiana, a descrição da paisagem na Geografia Sistemática é realizada entendendo ser possível uma descrição baseada num olhar que se livra de juízos subjetivos, de uma perspectiva histórica e de uma visão social de

¹ A leitura do texto de T. Adorno foi realizada em um grupo de estudos no Laboratório de Geografia Urbana.

² Como não lia (nem leio hoje) o alemão, para a leitura de Eberle (1980) utilizamos de uma tradução não publicada (e sem data) feita pelo Prof. Dr. Augustin Wernet e Evanice Hudson para o seminário "*A expedição Langsdorff ao Brasil*".

mundo (Löwy, 1987). A comparação dessas descrições sugeriu-nos na época uma possível relação da transformação do olhar moderno com o processo histórico e social. A visão crítica deste processo embasa às formulações de Adorno, entendido, grosso modo, como da generalização da forma da troca de mercadorias.

Assim, pensamos no TGI a transformação do olhar que a subjetividade moderna lançou sobre a paisagem como um processo crítico de *reificação* (ou se preferir, especialização, ou ainda instrumentalização), que por sua vez era acompanhado do processo de universalização de uma forma social que tem a mercadoria como centralidade.

Coube-nos por fim indicar que o olhar sistêmico estava ligado a um desenvolvimento da divisão social do trabalho (Marx, 1988) num momento posterior ao da Revolução Industrial e o olhar de Humboldt, por sua vez lançava-se ao mundo antes da Grande Indústria (Marx, 2011).

No mestrado a pesquisa focou a análise na paisagem nas obras de Humboldt, tendo sido necessária uma ampla revisão bibliográfica e uma análise mais cuidadosa das obras do autor. Essa análise, os pareceres quanto ao projeto de pesquisa, mas fundamentalmente a revisão bibliográfica do tema levou-nos à um recorte específico para a análise: o *Quadros da Natureza* ([1808] 1952, 1851).

Se no TGI fizemos uma leitura da paisagem enquanto *forma*, procuramos, no mestrado, lê-la na medida em que se refere à uma realidade concreta, mesmo que esta realidade não esteja liberta de abstrações, de determinações postas pela mercadoria (Marx, 1986). Se no TGI olhamos as representações tentando investigar o olhar da descrição, no mestrado a pesquisa segue na direção de tentar entender o que é descrito, a realidade concreta mediada pelo olhar, perguntando-nos assim se existe uma relação deste olhar com o objeto de sua descrição.

Isto fez com que considerássemos a composição da paisagem em Humboldt não de cima pra baixo, partindo de Adorno e chegando a Humboldt; mas partindo dos próprios termos humboldtianos do *Quadros*, por exemplo, da paisagem americana como "*espetáculo da natureza*", ou da evocação das cenas como "*reconstrução literária*" da experiência empírica. Mas se notamos que no *Quadros* a cena, ou a paisagem, é reconstruída a partir de uma perspectiva estética particular, temos que Humboldt não procurava reproduzir realisticamente a América (o realismo é aliás crítica ao romantismo do qual é apontado como partícipe). Isto levou-nos a buscar

aquilo que descrevera como um "deserto frio e morto" por exemplo, em outra obra sua, no seu relato de viagem, onde no lugar do "deserto frio e morto" está os *Llanos de la Provincia de Caracas*, região importantíssima para o abastecimento de mercadorias-bois, cavalos e mulas para as grandes *plantations* antilhanas. Partindo de uma obra à outra encontramos a paisagem de Humboldt do *Quadros* sobrepondo a realidade colonial. Mas ao que parece as coisas não são tão simples assim.

Temos portanto, para fechar este resumo do andamento de nossa pesquisa, que seu itinerário básico parte do *Quadros da Natureza* e vai em direção algumas (e não todas) obras do barão em que o que vivenciou em sua viagem pela América tem centralidade: seu *Viaje a las regiones equinociales del nuevo continente* ([1816 a 1831] 1985), seu *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América* ([1810] 2011) e o *Ensayo Político sobre la Nueva España* ([1823] 1827).

Este itinerário retorna posteriormente ao *Quadros da Natureza* vendo-o com outros olhos. No *Quadros*, para o mundo colonial ser representado como paisagem, Humboldt tem de lidar com o problema da composição, ou se quisermos, da constituição do discurso (Rousseau, [1751] 1999), mobilizando diversos dispositivos narrativos para a pintura literária do *Quadros*. Esta perspectiva permite uma leitura ou uma interpretação que convive com questionamentos importantes sobre aquela composição: será que podemos pensá-la em relação com o que Humboldt vivenciou na colônia, com o que vivia na virada do século XVIII até meados do XIX?

Assim, passamos a palavra à instância narrativa deste relatório.

CARTA DE ADVERTÊNCIA

ou à guisa de um confuso Esclarecimento Científico

Ocupado leitor,

tentarei ser o mais breve possível para não tomar-lhe muito o tempo; sei que são tempos difíceis, mas fique sossegado pois também eu não tenho interesse em delongas. Inclusive valho-me de suas ocupações, dentre as quais ler esse relatório, para me redimir de pormenores acerca de minha origem, minha profissão e meu CPF.

No entanto, conservo-me no direito, de esclarecer que quem vos fala não é o pesquisador. Acontece que, seguramente por não haver mais ninguém com quem contar, o pesquisador mesmo me solicitou uma ajuda para escrever este relatório, o que chamou de difícil tarefa. Só o ajudei pois sucumbi, devo admitir, à sua comiseração; depois de lamuriosos pedidos seus (sendo ele medroso de que a banca pudesse interpretá-lo mal).

Assim, nesta carta, eu, a instância narrativa do relatório, me referirei a mim e de certa forma compactuarei vergonhosamente com o pesquisador tentando explicar algo e defender uma determinada perspectiva³.

Mas, para que nos puséssemos de acordo foi necessário que um contrato fosse assinado, nos quais o pesquisador "dá fê" de meu certificado. No quinto parágrafo do dito contrato, lavrado em cartório, consta que a palavra final seria inteiramente dele. Ao aceitar suas súplicas (postas a mim como um dever inexorável) eu concordava com o pesquisador que ele teria o direito total para, em suas palavras, "*corrigir o relatório*".

Cabe-me, porém, advertir ao leitor de que a forma do texto deste relatório pode (e talvez devesse mesmo) não ser aceita como a mais objetiva e apropriada - o que de fato seria bastante compreensível. Mas como o pesquisador advoga a seu favor, nas "*normas estabelecidas para a elaboração do relatório*" não consta nada que verse sobre a forma do texto (ainda que, cá entre nós, isso nem precisasse ser dito). O que se lê é a sugestão de que o relatório "*ofereça os instrumentos para que as*

³ O tal do hipotético pesquisador, pelo que consta nos registros oficiais da nação, leva o nome de Francisco Bahia Lopes.

ideias sejam bem orquestradas”⁴, mas não diz nada acerca dos instrumentos e da orquestração - se são melhores violinos a serras elétricas, se seria mais apropriado algo mais próximo a uma sinfonia de Mozart a de uma orquestra dodecafônica.

Ainda assim, receoso de que fosse acusado de leviandade, o pesquisador exigiu que pudesse ganhar algum espaço na Primeira Parte deste relatório para informar à banca, do modo mais claro e preciso que dispunha, acerca de suas atividades compreendidas nestes 18 meses no Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras, etc, etc, etc. Mas não o permiti, e cobrando um dinheiro extra daquele medroso fiz algumas incursões à uma apresentação mais afeita à nojenta forma de um relatório.

Incorporo a esta carta de advertência, atendendo ao pedido do pesquisador, um esclarecimento escrito por ele mesmo (onde tenta ao mesmo tempo se desculpar acerca da forma deste texto e convencer a banca de uma suposta coerência dela com a discussão por ele proposta):

Uma vez que em seu *Quadros da Natureza* (1952, 1851 [1808]) Alexander von Humboldt propõe a descrição do espetáculo da natureza americana combinando arte e ciência, não poderíamos deixar de considerar esta problemática que envolve sua proposta teoricamente, ainda mais sendo a dita obra o "*material fundamental*" de nossa pesquisa.

A forma escolhida por Humboldt para a composição do *Quadros* recorre a diversos dispositivos narrativos (como veremos). Para alcançar o objetivo de sua descrição da natureza, Humboldt reveste uma perspectiva científica com um tratamento literário, o que acarreta no problema (confesso no prefácio de sua obra) da "dificuldade da composição" para o *Quadros da Natureza*. Esta questão é um dos aspectos centrais para nossa investigação bem como para o desenvolvimento de uma interpretação crítica da obra. Sendo assim, não poderíamos deixar de colocar em questão neste relatório teórico, mas também praticamente, a forma do texto puramente científico e/ou burocrático que comumente aqui se exige.

É importuno para uma pesquisa começar justamente colocando-se em dúvida. Mas neste caso específico não se trata de uma dúvida pessoal, a respeito das hipóteses, da interpretação de fenômenos à luz de conceitos definidos ou da definição acertada da metodologia. Trata-se, antes, de colocar em dúvida o próprio procedimento da supressão da dúvida (Silva [com modificações dissimuladas minhas], 2013, p. 18).

⁴ Como consta nas "Normas do Exame de Qualificação" do Programa de Pós Graduação de Geografia Humana, disponível em:
www.geografia.fflch.usp.br/posgraduacao/posgradhumana/normas/Normas_Exame_Qualificacao_2009.pdf

Trata-se de colocar em questão a resolução positiva que a academia herdou, onde recorrentemente divergentes perspectivas sobre um acontecimento são suprimidas numa só que entende-se superior a todas as outras: e que se afigura como o "eu científico" comum na forma textual acadêmica contemporânea.

O "eu científico" não coloca-se em dúvida, sua visão dos fatos não é questionável para ele; assim ele pode até apresentar a dubiedade como superada. No entanto o que queremos chamar a atenção é que a dubiedade, a dúvida, ou o questionamento pode explicitar, como diz Silva, "a natureza contraditória do próprio fato" (2013, p. 18).

[...] Roberto Schwarz, no instigante texto intitulado *Leituras em competição*, propõe uma abordagem crítica da relação que Machado de Assis cria entre "matéria narrada" e a "posição contraditória do narrador" [...] nas palavras de Schwarz, o narrador, em relação ao papel neutro de contador de estória, situa-se agora como uma figura ficcional mas com um ponto de vista social determinado (Silva [idem], 2013, p. 21)

Ainda que Humboldt não seja Machado, pode-se pensar que ao lidar com o problema da composição da obra ele tenha se utilizado de personagens para a reconstrução dos *Quadros* da natureza americana, criou também uma instância narrativa (Ette, 1999) para mobilizar estas personagens (talvez ela não pudesse ser chamada de ficcional). De qualquer modo, quando nota-se isso, ou mesmo quando ficamos com a dúvida, reconhecemos a importância crítica deste procedimento, ainda que com ele Humboldt visasse o esclarecimento, a revelação da harmonia, e aqui não podemos, propor algo semelhante: visamos não o esclarecimento, mas a necessidade constante de um dúvida dissonante.

Por isso essa figura abrangedora e patriarcal que me deixa recuado no texto.

E assim o pesquisador deu por terminado seu esclarecimento; como viram ele falou mal de mim. Deu por terminada suas desculpas academicamente esfarrapadas um tanto por preguiça outro tanto por medo de ser demasiado pedante. Eu logo lhe disse, já que ele mesmo lembrara de Machado, que não deveria ter medo do julgamento da banca porque o "medo é um preconceito dos nervos". Nessa altura meu relacionamento com o pesquisador ia bem e ele aceitou de bom grado meu comentário alentador e até o completou lembrando Rosa:

- "É... 'o julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga já é o passado'.

DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA
COMO O PROCESSO DE ESPECIALIZAÇÃO DO PESQUISADOR
ou sua metamorfose

Certo dia, o pesquisador viu-se desperto de leves pesadelos. A pesquisa mudara bastante, tinha tomado outros caminhos - e isso ele pensou com um rosto sério ao ler o projeto de pesquisa após mais de um ano e meio de trabalho. Na ocasião, retirou as folhas de uma pilha de papéis empoeirados, e leu no texto do projeto a parte que falava do objeto da pesquisa: “a paisagem na obra de Alexander von Humboldt”.

Não foi atoa, pensou ele, que na época do resultados das bolsas os pareceristas anônimos advertiram-no à encurtar seu objeto de análise. Um recorte “*um tanto quanto amplo*”, limitou-se a pensar, lembrando dos pareceres. Gostava de usar essa espécie de linguajar, meio vaga, era como se no final das contas não afirmasse nada.

Depois de debruçar-se mais cuidadosamente sobre a obra de Humboldt (obviamente já tendo assegurado pra si uma bolsa de estudos), agora deveria escrever algo - e assim via-se compelido a diminuir aquela “proposta demasiado extensa”. Aqueles ano e meio de pesquisa não tinham sido suficientes para ler a obra inteira do barão alemão. Lera até então o *Quadros da Natureza*, volume 1 e 2 (em português mas com uma tradução francês de tiracolo), o *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los pueblos indígenas* e os três primeiros tomos (de 5) do relato de viagem de Humboldt pela América - até então para ele Humboldt ainda estava na Venezuela, ou melhor, na *Província de Caracas*, como gostava de falar, avesso aos anacronismos que era.

Lera também, lembrou-se, duvidando de si, o *Ensayo Político del Reino de Nueva Granada*, e fragmentos do *Historia de la Geografía del Nuevo Mundo*, tentando vasculhar na memória os aspectos mais importantes daquelas obras. Estava a frente de seu computador, e agora olhava seus fichamentos, leituras sobre Humboldt, sistema colonial, Goethe, Kant, Marx; coisas interessantes, outras nem tanto, pensou, e lembrou-se de alguns textos com desdém, numa postura de quem parecia ter engolido a verdade (que parece um tamarindo: é azeda e amarra a boca) e agora o pesquisador apertava os lábios, fazendo careta, balançando a cabeça negativamente.

A ideia central da pesquisa, pouco antes de suas reformulações, era investigar a relação, inegável para ele, da chamada “paisagem humboldtiana” com o processo de modernização (Kurz, [1991] 2004); propunha no projeto de pesquisa o entendimento da paisagem em Humboldt como “expressão” do processo de modernização. *Um tanto quanto amplo...* e riu-se bestamente (como quem ri uma piada sozinho).

Agora, após longas horas de leitura da obra de Humboldt, via nessa ideia de “paisagem humboldtiana”, que propusera no projeto de pesquisa algo relativamente generalizante, principalmente quando pensava no *Quadros da Natureza*. Diferenciava, contou, cinco tipos diferentes de olhares sobre a paisagem no *Quadros*.

Ele então começava a esboçar alguns textos, daí, dizem, que surgiu algo estranho: o pesquisador criou uma fixação por parênteses e o mesmo passou a valer para os colchetes, ele agora adora pôr-se entre eles, (espremido desse jeito [por sua livre vontade]), passou a sentir-se mais científico.

O pesquisador, já conseguia diferenciar com relativa clareza diferentes formas de descrição paisagística naquela obra. Numa parte do livro a paisagem vinha pelo “*olhar de sobrevoo*”, na outra era trazida pela evocação empírica (o “*olhar tátil*”), em seguida vinha a “*paisagem ideal*” ou como Humboldt chamou a fisionomia da natureza, depois chega-se ao olhar sobre a paisagem em que a ciência dá seu “*veredicto*” (Pedras, 2000). Havia ainda algumas que ele mesmo nomeava: aquela que é conjugada com a noção de espaço mecanicista e aquela que “se quer sublime”.

Nessa altura até seus cotovelos falavam sozinho, “a descrição paisagística do *Quadros* dialoga muito mais com as formulações de Goethe, já o relato de viagem é bem diferente, digamos... mais literal. Sem deixar de ser contraditório”, acrescentava. ([Já no ponto que se encontrava poderia discorrer por longos segundos sobre as diferenças do emprego do termo no texto original alemão e na tradução francesa]). Estava em vias de se tornar um ([especialista]), pensou constrangido; (às vezes até pegava de orelha algum colega seu desocupado e se arriscava, como num desabafo, a criticar alguns comentadores da obra do barão von Humboldt).

À frente de seu computador, acreditava então ter encontrado um caminho para pensar a relação do conceito - ou não seria categoria? - de paisagem em Humboldt com o que chamava agora nesse momento da pesquisa de “*territorialização do capital no momento histórico da Crise do Antigo Sistema Colonial e do Antigo Regime*”, pensou isto ao ver um fichamento de Raffestin (1980) e outro de Novaes (1977).

Encontrara uma forma interessante (tentava convencer-se) de estabelecer aquela relação: por um lado deveria ser considerado o aspecto filológico (a herança estética e o diálogo científico) presente na concepção de paisagem na obra de Humboldt - e essa ideia havia acolhido com maior cuidado após ter sido criticado por um parecerista anônimo da FAPESP (que o havia acusado de desconsiderar no projeto a relação da paisagem humboldtiana com o classicismo alemão). Por outro lado, a paisagem humboldtiana deveria também ser considerada na medida em que se refere a uma determinada realidade, como ele mesmo explicou anteriormente. Afinal, a composição da paisagem em Humboldt, - e o pesquisador convenceu-se por usar o termo composição -, para além das influências teóricas do romantismo, do classicismo alemão, da pintura de paisagem, etc., pode ser entendida na medida em que representa algo, que reconstrói uma cena a partir de uma vivência particular. (E isso ele repetia sempre). No limite, dizia, ela poderia ser tomada, havendo que ser feita várias mediações, como um documento histórico. E entusiasmou-se... "mesmo que parta de uma forma particular de representação da realidade, a paisagem de Humboldt narra a partir do empírico".

- "E isso nenhum filólogo poderia negar!", gritou (já duvidando daquela afirmação, meio constrangido pois justamente naquela hora estava na fila do Banco do Brasil, só se dando conta naquele momento).

E assim, depois de ter pago a conta da Sabesp, voltou à máquina, arregaçou as mangas de sua camiseta regata e começou a digitar. (Aqui utilizaremos um recuo no texto, pois sua postura foi parecida. Convencido de sua capacidade científica e seu poder de análise, o pesquisador recuou-se de si mesmo):

Propomos uma investigação sobre a paisagem no *Quadros da Natureza* (1952, 1851 [1808]) de Alexander von Humboldt.

O caminho da pesquisa seguiu a direção de considerá-la inserida no que Humboldt define como o objetivo para aquela obra: "*reconstruir*" ao leitor, da maneira que considerava mais completa, as "*grandes cenas da natureza*" (HUMBOLDT, [1808] 1851, vol. I, p. X), evocando, por meio de uma composição estético-científica, o "sentimento de Natureza". Assim, a pesquisa teve de atentar para a maneira escolhida por Humboldt para lidar com aquilo que reconstruiu como paisagem: o espaço colonial espanhol da América na passagem do século XVIII ao século XIX, ideia similar aos que foi desenvolvido por Pratt (1999) e criticada por Trigo (2000). Estes dois autores, juntados à análise de Ette (1999) permitem uma discussão interessante da relação dos escritos

humboldtianos com o desenvolvimento histórico da Crise do Antigo Sistema Colonial (Novaes, 1977), perspectiva reforçada em nós depois da leitura dos três primeiros tomos do relato de viagem de Humboldt. Pensamos ser pertinente investigar a relação de Humboldt com aquilo que descrevera; e assim surgem perguntas: como eram as colônias espanholas no momento de sua viagem? Qual era sua inserção na divisão internacional do trabalho? De que forma Humboldt pôde percorrer o espaço colonial espanhol? Quais relações estabeleceu com os habitantes da colônia? De onde vinham os recursos que custeavam sua expedição? Como se estabeleciam as transações monetárias de Humboldt, necessárias para sua viagem, em lugares que descreveu como “*a crosta selvagem de um planeta devastado*”? Em última instância, a pesquisa se propõe a investigar as relações sociais por trás (ou dentro) da narrativa da natureza do *Quadros*, e mais especificamente o social e o histórico na evocação empírica de sua experiência de viagem trazida com aquela obra.

Até porque, pensava, o essencial da concepção de paisagem em Humboldt era retransmitir, através de uma descrição estético-científica, o que vivenciara em sua viagem à América; mesmo que apresentasse muitas vezes a colônia como “teatro selvagem onde reina a natureza”, ainda que se referisse ao que vera na colônia como “espetáculo grandioso da natureza”. Para o pesquisador, compreender a paisagem naquelas obras de Humboldt era compreender os limites da forma como Humboldt apresentou, narrou e descreveu a América e sua realidade colonial aos leitores europeus. Na geografia, pensou por fim, pouco se fala de Humboldt na colônia, até mesmo autores que pensam as “a gênese da geografia moderna” pouco falam sobre o mundo colonial.

E assim ele pôde acreditar que não havia se transformado num inseto monstruoso.

HISTÓRICO NA PÓS-GRADUAÇÃO

DISCIPLINAS CURSADAS

Viajantes alemães na Amazônia

A primeira aula da Pós-Graduação de que participou oficialmente o pesquisador foi o curso ministrado pelo Prof. Dr. Bolle na Letras da FFLCH. Durante o curso foi realizada a leitura de diversos relatos e diários de viagens de "alemães" pela Amazônia. Pelo fato de haver ministrado um curso com o Prof. Oliver Lubrich no ano de 2010, voltado à análise de algumas obras de Humboldt, o Prof. Stefan Wilhelm Bolle, optou, na montagem da bibliografia do curso, em realizar as discussões em sala de aula a partir das leituras de viajantes posteriores ao Barão⁵.

O curso se iniciou com o relato de viagem de Spix e Martius pela Amazônia, *Viagem pelo Brasil 1817-1820* (Vol. 3) e passou à análise de um romance escrito por Martius, *Frey Apolônio: um romance do Brasil* só publicado recentemente. Leu-se em seguida o relato da viagem de 1887 de Karl von den Steinen no Rio Xingu, *Entre os aborígenes do Brasil*, depois o terceiro volume dos *Diários de Langsdorff, Mato Grosso e Amazônia 1826 a 1828* (1998). *Do Roraima ao Orinoco* de Theodor Koch-Grüenberg precedeu o término das leituras do curso que só se deu mesmo com *Os Tukuna* de Curt Nimuendajú, um análise etnológica publicada em 1952.

As discussões, embora tivessem a participação de apenas dois colegas, foram consideradas pelo pesquisador "*muito interessantes*". (Para ele que é bacharel em geografia, o debate com cientistas literários foi bastante esclarecedor. Os geógrafos são seres que tem mais facilidade em ler mapas do que qualquer outra coisa, e isso lembravam-no recorrentemente durante o curso. Assim ele aprendeu, embora falando pelos cotovelos coisas que não competem a geógrafos, que antes de qualquer comentário sobre um texto haveria que se pensar o gênero da obra. Isso está sendo de muita serventia para sua pesquisa.

Outro aspecto que lhe deu calafrios, foi perceber as enormes transformações que ocorreram na inserção dos cientistas na periferia do capitalismo no século XIX;

⁵ O pesquisador, na época um rapazote, participou deste curso da pós ministrado por Lubrich e Bolle (ainda que não muito assiduamente pois ainda estava na graduação). Este curso foi um dos pontos de partida para a decisão de realizar no TGI uma pesquisa sobre a paisagem em Humboldt.

ficou explícito através da leitura a especialização científica e também as transformações ocorridas na Amazônia ao longo do século XIX, será que isso tem relação?

O relato de Spix e Martius, naturalistas que chegaram a Belém do Grão Pará de barco, subindo o Amazonas a remo (obviamente não eram eles que remavam) contrasta de maneira significativa com o relato do etnologista Koch-Grümbert, chegando a Manaus sem escalas diretamente de Frankfurt num navio à vapor, financiado por instituições científicas com relações com o capital investido na Amazônia durante aquele ciclo da borracha.

O pesquisador me lembra que não cabe aqui narrar seus calafrios ou fazer as diversas relações possíveis entre os viajantes (entre eles ou deles com Humboldt); no entanto ele me cutuca para dizer que o que foi essencial no curso foi adquirir uma certa proximidade com relatos de viagem e aspectos a serem considerados para aquela leitura, pelas dicas dos colegas e do docente por ele acolhidas.

Outro ponto discutido em sala de aula foi o olhar etnográfico, que resultou na ideia do pesquisador ver etnograficamente textos de etnógrafos; pequenos detalhes de relatos de viagem às vezes dizem muito sobre a inserção social do viajante. Koch-Grümbert, por exemplo, oferece muitos elementos acerca disso; em sua viagem por Roraima ele não podia em alguns momentos levar dinheiro, pois aqueles papéis de nada valiam naquelas terras. Mas haviam outras mercadorias que poderia carregar facilmente e todos queriam na região: munições e detonadores, os quais trocava por frutas e carnes de caça (ver Op. Cit., p. 35 e 116).

A Amazônia é um destes lugares que pedem explorações de cientistas até mesmo nos dias de hoje:

"Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinho de metal... (Riobaldo in *Grande Sertão: Veredas*).

Mas e uma moeda, Riobaldo? O que é?

Paisagem terrestre: da natureza à cultura, do empírico ao ideológico

Curso importantíssimo para o debate no interior da ciência geográfica acerca da paisagem, diz o pesquisador. O curso ministrado pelo Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu falou da representação da paisagem pelo homem pré-histórico nas pinturas

rupestres até chegar nessas representações mais modernas da paisagem, que se vê por exemplo em filmes hollywoodianos recentes, como *The Gladiator*.

O contato do pesquisador com o livro de Jean-Marc Besse (2006) se deu através dessa disciplina.

O Prof. Adilson é um daqueles últimos grandes geógrafos do Departamento de Geografia ou da Escola Paulista da Paisagem, como ele gosta de dizer. O pesquisador ficou impressionado com a erudição do docente.

Naquela altura ao invés de falar pelos cotovelos, o pesquisador se calou e aprendeu.

Abordagens Teóricas e Metodológicas em História da Geografia

Ministrada pelo Prof. Dr. Manoel Fernandes de Sousa Neto, a disciplina foi severamente comprometida pelos acontecimentos políticos na Universidade de São Paulo no segundo semestre de 2013. O pesquisador não sabe dizer se isso foi bom ou ruim. No entanto acredita que o debate em sala de aula, já muito profícuo às reflexões, ficou ainda mais interessante com a vivência daquela situação política (uma dessas situações que fazem-nos pensar que o que se estuda também está na vida cotidiana).

Assim, o que marcou o pesquisador na disciplina foi fundamentalmente a conversa em sala de aula; reflexões importantíssimas compartilhadas pelo docente, alimentadas e retro-alimentadas pelos seus colegas, discussões sobre a proposta de pensar a história da geografia relacionando-a com desenvolvimento do capitalismo.

- "Esta linha é a qual tentamos ter como mestra para o desenvolvimento de nossa pesquisa".

Aquele debate nascido em sala de aula e a leitura de alguns textos da bibliografia do curso estão sendo cruciais para a discussão do imperialismo e do caráter eurocêntrico das ciências que configuram pontos importantíssimos da discussão que o pesquisador propõe.

A bibliografia foi também crucial para um panorama histórico de textos sobre a história das ciências e do debate contemporâneo deste campo científico.

(Naquela disciplina o pesquisador voltou timidamente a falar.)

OUTRAS ATIVIDADES

Conferência “*Les théories contemporaines du paysage. Essai de cartographie*” realizada por Jean-Marc Besse (fevereiro 2014).

Participação no Grupo de Estudos Krisis/Exit (que ocorre às sextas-feiras semanalmente no Laboratório de Geografia Urbana - LABUR) desde antes do mestrado.

Futebol no Rachão do CEPEUSP, essencial para a saúde psíquica do pesquisador.

SEGUNDA PARTE

PRÓLOGO À SEGUNDA PARTE

Eu chamaria a isso de - ui!, censura! Provavelmente não apareceu o que eu escrevia acima.

Por conta de meu desentendimento com o pesquisador talvez muita coisa que eu venha a dizer esteja cortada, modificada, e atenda aos interesses imediatos daquele pedante. Mas em nossas negociações consegui o direito deste prólogo; num doloroso sacrifício, fiz mais um combinado com ele (cujo parágrafo em nosso contrato foi rasurado e não consta em cartório): o pesquisador concedeu-me este espaço desde que pudesse me alfinetar com travessões. O pesquisador além de pedante é - ui!, sádico, viu?

No entanto, o pesquisador, de maneira semelhante ao leitor (não no que se refere ao sadismo ou ao pedantismo, mas com relação à falta de tempo de que falei antes) anda também muito ocupado. Agora está lá com um livro de Hegel em *.pdf* e um monte de *e-mails* para ler!). Seu sadismo atinge até a ele mesmo! De maneira que, aproveitando o momento, faço uma prova aqui no texto. Talvez ele não perceba, envolto em suas decifrações idealistas, algumas palavras minhas:

O pesquisador, além de pedante e sádico, é... relapso!

Assim que, por conta dos motivos já elencados (o sadismo censurador e o pedantismo relapso) não posso de forma alguma, garantir-lhe a "*coerência*" do pesquisador daqui pra frente.

Passo a palavra ao pesquisador.

CARTA DE UMA LICENÇA CIENTIFICO-BUROCÁTICA

Caro leitor,

Nossa perspectiva sobre a composição da paisagem em Humboldt parte de alguns pressupostos, o que não poderíamos negar - isso é ruim, mas às vezes pode ser bom para uma pesquisa. A pesquisa de mestrado como dito ocupou o lugar de uma

pesquisa anterior, do Trabalho de Graduação Individual, no qual, como dissemos, comparamos a paisagem das descrições humboldtianas com a descrição de paisagem da chamada Geografia sistêmica. Dissemos que partimos de alguns pressupostos pois naquele trabalho analisamos a paisagem humboldtiana do alto da crítica de Adorno a Schelling ou do alto da crítica marxiana a Kant. Um atalho da análise dos textos humboldtianos, julgado por nós de maneira positiva pois nos sugere uma maneira de pensá-lo histórica e socialmente pré-determinado: inexoravelmente o atalho adorniano indica que por mais que Humboldt propusesse uma conciliação, um "encontro fraternal entre homem e natureza", sua proposta não escapava de uma compreensão do eu, da egoidade schellingiana ou do sujeito, bem próximo àquele nomeada por Kant como "transcendental". Esta formulação kantiana foi criticada por muita gente, mas também por Adorno, entendendo-a como uma "*transfiguração filosófica do sujeito da troca*" ([1969] 2014); fazendo referência à um entendimento d'*O Capital* de Marx (1988) que coloca o aspecto fetichista da mercadoria como central para a leitura da obra⁶.

O atalho também sugeria-nos o momento da história do desenvolvimento da consciência fetichista no qual as formulações de Humboldt poderiam ser encaixadas - que como dissemos indicamos no TGI como respectivo ao momento inicial da formação da "Grande Indústria" tendo em vista o *Grundrisse* de Marx (2011).

⁶ Na teoria do conhecimento, entende-se geralmente por *sujeito* o mesmo que sujeito transcendental. Segundo a doutrina idealista, o sujeito transcendental, ou constrói kantianamente o mundo objetivo partindo de um material não qualificado, ou, então, desde Fichte, engendra-o pura e simplesmente. Não foi preciso esperar pela crítica ao idealismo para se descobrir que este sujeito transcendental, constitutivo de toda experiência de conteúdo, é, por sua vez, abstração do homem vivo e individual. É evidente que o conceito abstrato de sujeito transcendental - as formas do pensamento, a unidade destas e a produtividade originária da consciência - pressupõe o que promete instituir: indivíduos vivos, indivíduos de fato. [...] Na doutrina do sujeito transcendental, expressa-se fielmente a primazia das relações abstratamente racionais, desligadas dos indivíduos particulares e seus laços concretos, relações que têm seu modelo na troca. Se a estrutura dominante da sociedade reside na forma da troca, então a racionalidade desta constitui os homens; o que estes são para si mesmos, o que pretendem ser, é secundário. Eles são deformados de antemão por aquele mecanismo que é transfigurado filosoficamente em transcendental. [...] Sua fixidez e invariabilidade que, segundo a filosofia transcendental, produz os objetos - ou, ao menos, lhes prescreve as regras - é a forma reflexa da coisificação dos homens, consumada objetivamente nas relações sociais. O caráter fetichista, ilusão socialmente necessária, converteu-se historicamente no 'prius' daquilo que, de acordo com o seu conceito, ele seria o 'posterius'. O problema filosófico da constituição inverteu-se como refletido num espelho; mas, em sua inversão, expressa a verdade sobre a situação histórica alcançada; uma verdade que, todavia, teria que ser mais uma vez negada teoricamente, num segundo giro copernicano. Em todo caso, ela tem também seu momento positivo: a sociedade, enquanto precedente, mantém viva a si mesma e a seus membros. O indivíduo particular deve ao universal a possibilidade de sua existência; o pensar dá testemunho disso, ele que, por sua parte, é uma condição universal e, portanto, social. (Adorno, 1969, sem paginação).

No entanto, julgamos essa perspectiva "atalhística" de maneira também pejorativa, pois ela inviabiliza o debate com outros pensadores do campo justamente por não entrarmos na discussão dos próprios termos de Humboldt, por nós sumariamente ignorados no TGI. Assim pudemos ser acusados, com razão, de termos de antemão uma resposta pronta para a análise do pensamento humboldtiano. Esse atalho ainda levou-nos ao problema de simplesmente encaixar Humboldt em sua respectiva "caixinha", o que inviabiliza notar as *contradições* que o Barão vivenciou e que se reproduzem em seus escritos (mas que vão muito além deles).

Por isso propomos um percurso de pesquisa que ao mesmo tempo em que não deixa de lado a crítica adorniana, lê Humboldt com Marx na cabeça, com uma pulga atrás da orelha, que desconfia de tudo que lemos e até de nossas certezas.

Nossa pesquisa seguiu por um lado o itinerário do *Imperial Eyes* de Mary-Louise Pratt (*Os Olhos do Império*, 1999), levando em consideração as críticas de Trigo em *Subject of Crises* (2000) e a perspectiva de Ette (1999) sobre a "*narrativa da natureza dessacralizada*" do *Quadros*.

Por outro lado necessitou uma revisão bibliográfica de autores que tratam do debates estético e filosófico que afirma-se embasar a proposta humboldtiana da descrição e da paisagem (fundamentalmente Pedras [2000], Silveira [2012], e Besse [2006]). Como deverão notar, a pesquisa ainda está em andamento e no capítulo aqui apresentado encontram-se grandes "*lacunas*" e muitos pontos sem nó: a presença da discussão da paisagem dentro da geografia parece cair de paraquedas no texto (coisas a serem resolvidas caso estejamos qualificados para tal).

A necessidade da revisão bibliográfica do debate estético-filosófico do romantismo e do idealismo alemão em Humboldt, além de ter sido indicada pelos pareceres que analisaram o projeto de pesquisa, também é tratada pelos comentadores citados, como Pratt (1999) por exemplo, que encaixa a proposta artística humboldtiana do *Quadros da Natureza* na estética do sublime. Isso reforçou-nos a necessidade de retomar Kant, e suas *Observações* ([1764] 1993), não com olhos apenas voltados ao debate no qual se inseria, mas tentando ver em que medida se dá a relação da escolha humboldtiana da estética do sublime com o mundo que vivenciava, o tempo de uma falência (Trigo, 2000).

Apresentamos abaixo o Sumário da dissertação uma proposta para a dissertação que pede críticas e sugestões.

Na sequência virá o Capítulo I da dissertação, que apresentaremos já neste relatório, o mais importante de tudo aqui.

Em seguida os comentários do sumário apresentado fundamentalmente do Capítulo II e III⁷ onde a partir da discussão do Capítulo I procuraremos dar mais elementos dos problemas enfrentados até esta fase em que se encontra nossa pesquisa, e no qual formularemos algumas questões, que se respondidas e problematizadas pela banca seriam de grande valia.

Atenciosamente,
O Pesquisador

PS

/Cabe-me ainda dizer que minha relação com a instância narrativa, foi de mal a pior. De fato o alfinetei com travessões (como ele me acusou) mas só porque ele estava querendo colocar coisas absolutamente incabíveis aqui neste relatório. Desde o princípio eu não queria sua participação em um documento tão sério, mas ele pediu tanto e com tanto furor que aceitei sua presença no texto.

Assim depois de alfinetá-lo em legítima defesa ele me colocou essa barra na nuca, o que me deixa inclinado a dizer o que exige.

No entanto, após reunião extraordinária, nos acertamos em nossas negociações; grandes quantias de dinheiro foram movimentadas para nossas relações se harmonizarem.

⁷ Vale lembrar, que o Capítulo II e III constam nesse relatório apenas como uma proposta de Sumário, sua discussão será encontrada no item Sumário da Dissertação Comentado (indisponível no presente documento).

SUMÁRIO PRELIMINAR DA DISSERTAÇÃO

CAPÍTULO I

A HARMONIA COMO FORMA IDENTITÁRIA

<i>O Desejo de Humboldt</i>	
ou considerando sua "difícil tarefa" como um problema de composição	25
<i>A Composição da paisagem</i>	
ou o problema dos conjuntos significativos	30
<i>A fria e morta perspectiva do deserto</i>	
ou diferentes formas de entender um dissimulado	37
<i>A disposição artística no Quadros da Natureza</i>	
ou a indisposição estética do viajante na colônia	45
<i>A Irradiante satisfação nos olhos e o rosto sério</i>	
ou a violência colonial como natureza sublime	47
<i>Por um novo método de dissecação de traças</i>	
ou o desejo da presença de um barão eloquente	53
<i>A disposição científica</i>	
ou a ameaça humboldtiana à América	60
<i>Os dignos de fé</i>	
ou em busca de uma circulação harmônica de mercadorias	68
<i>O sublime para o insólito e a ciência para o universal</i>	
ou o modelo da transição feliz para uma violência harmônica	

CAPÍTULO II

HUMBOLDT NOS LLANOS E MAIS DUAS EXPEDIÇÕES À AMÉRICA DO SUL NA CRISE DO ANTIGO SISTEMA COLONIAL

<i>La Condamine na linha imaginária</i>	
ou a ciência como parte da divisão social do trabalho	
<i>La Expedición de Límites al Orinoco</i>	
ou o malgrado Pehr Löfving e o êxito do sistema lineano	
<i>O relato de viagem de Alexander von Humboldt</i>	
ou a violência escancarada	
<i>Humboldt nos Llanos e a perda de valor do dinheiro</i>	
ou uma aproximação escancarada à violência extra-econômica	
<i>O acesso aos meios de produção como um problema de falta de ambição</i>	

ou respostas inaceitáveis do mercantilismo para conseguir guias e enguias

A proposta da harmonia para o problema do desinteresse da população llanera

ou a falta de ambição como o problema da colônia para o século XIX

CAPÍTULO III

A HARMONIA COMO O PROBLEMA PARA A EX-COLÔNIA

A cadeira vazia

ou a subjetivação da dominação do homem pela coisa

A violência como natureza sublime

ou a proposta de sublimação da violência extra-econômica

A "violência de um espírito desconhecido"

ou os americanistas e Simon Bolívar no Chimborazo

A harmônica violência econômica

ou as heranças de Freiberg, a "liberdade está nas montanhas"

Representando um país como uma mina

ou a independência como dívida

CAPÍTULO I

A HARMONIA COMO FORMA IDENTITÁRIA

O DESEJO DE HUMBOLDT

*ou considerando sua "difícil tarefa"
como um problema de composição*

A realidade oferece muitos motivos reais para dela se fugir e mais, admite a indignação a respeito da fuga, que é veiculada pela ideologia da harmonia; até mesmo psicologicamente seria mais fácil legitimar a arte do que o reconhece a psicologia. Sem dúvida, a imaginação é também fuga, mas não completamente: o que o princípio de realidade transcende para algo de superior encontra-se também sempre em baixo. É maldoso pôr ali o dedo. Destrói-se a imago do artista como aquele que é tolerado: neurótico incorporado na sociedade da divisão do trabalho.

T. Adorno, Teoria Estética, 1970.

Em 1808, quatro anos após o retorno de sua viagem à América (1799-1804), o Barão Alexander von Humboldt publicava em Stuttgart, Tübingen e Paris sua *Quadros da Natureza* (*Ansichten der Natur* e *Tableaux de la Nature*). Era sua primeira obra destinada a um público não especializado desde seu retorno à Europa⁸.

A obra oferecia, como sugere seu título alemão, diferentes *vistas* da natureza americana. No entanto, o termo *Ansichten* do alemão, abarca diferentes sentidos, podendo ser traduzido como *visões*, *perspectivas* e até como *opiniões*. É interessante

⁸ Humboldt viajou pela América entre os anos, suas primeiras publicações a partir de seu retorno de viagem foram *Ideen einer Physiognomonik der Gewächse* (em Tübingen, no ano de 1806) e o *Essai sur la géographie des plantes* (em Paris, 1807). Já o *Quadros da Natureza* teve origem numa “*amplamente aclamada série de conferências apresentadas em Berlim em 1806*” (Pratt, 1999). A primeira edição da obra, redigida originalmente em alemão, ficou pronta para a publicação em maio de 1807 nas referidas cidades. Em 1808 ocorre em Paris uma publicação da obra em francês. Acompanharemos aqui a leitura da terceira edição francesa, cuja tradução de Charles Galusky fora indicada por Humboldt, publicada em 1851 em dois volumes e a tradução brasileira de Assis Carvalho, publicada também em dois volumes nos anos de 1952 e 1953. Os prefácios da obra (da primeira, da segunda e da terceira edição) não foram traduzidos para o português.

pensar, principalmente quando se tem em vista a tradução francesa (*Tableaux*), que haveria para Humboldt, uma deliberada noção de que aquelas *Ansichten* eram compostas por um determinado ponto de vista, uma perspectiva particular, que ressaltava a mediação subjetiva da apreensão e apresentação dos *Quadros*, reforçando a ideia da primazia da visualidade para o estudo da natureza⁹.

Como o próprio Humboldt comentava no prefácio da primeira edição cada um daqueles *quadros* (os diferentes livros da obra) deveria formar por si mesmo um "conjunto". Embora cada *quadro* focasse cenas diferentes, todos eles tinham de "fazer sentir uma tendência única". Cumprindo esta função, cada quadro constituiria uma unidade, mas não uma unidade fechada em si, pois em relação com as demais formariam a unidade da obra - nem que para isso cada livro fosse acompanhado de "éclaircissements scientifiques"¹⁰.

Mas a problemática da unidade da composição não acabava aí. Como Humboldt comenta no prefácio da segunda e terceira edição, em 1849, a "dupla finalidade" do *Quadros* não era simplesmente trazer descrições científicas das "grandes cenas da natureza", mas também " revesti-las de uma forma literária". Seu desejo era de que a exposição fosse capaz de estabelecer (em cada um dos livros como no conjunto da obra) uma unidade estético-científica para o tratamento da natureza: ao mesmo tempo em que as descrições tinham o intuito de "enriquecer a vida com novas ideias e conhecimentos", deveriam "estar reunidos à imaginação"¹¹, evocando a sensibilidade e o gozo que, de acordo com Humboldt, o contato direto com a natureza propicia.

⁹ Há apenas um quadro, o livro terceiro, em que a descrição foca numa cena noturna. De qualquer forma a própria ausência da luz será um importante aspecto para sua composição, que ressaltará os sons da floresta às margens do Orenoco sob a luz da lua. Sob este ponto de vista mantém-se o caráter central da visualidade para a descrição empírica humboldtiana.

¹⁰ A primeira edição publicada em alemão e francês [1808] era composta de três livros, sendo ampliada para seis na segunda edição [1826]. A terceira edição da obra [em 1849 em alemão e 1851 em francês], que sofreu as últimas modificações feitas por Humboldt, não ganhou novos livros, mas tiveram seus "esclarecimentos científicos" atualizados, inclusive com os resultados de suas observações e aferições realizadas em sua viagem pela Ásia Central (em 1829).

¹¹ Tradução nossa. Original: L'alliance de préoccupations littéraires et d'un but purement scientifique, le désir d'attache l'imagination et d'enrichir la vie d'idées et de connaissances nouvelles, rendent bien difficile d'ordonner les différentes parties et de satisfaire à ce qu'exige l'unité de composition (Humboldt, [1849] 1851, vol. I, p. XII).

"Que possa meu *Tableaux de la nature*", dizia ele, "tornar disponível ao leitor alguns dos prazeres que, em qualquer alma sensível, causa a contemplação imediata das grandes cenas que são aqui reconstruídas"¹².

Humboldt se comprometia, como ele mesmo notava, numa "tarefa difícil de ser realizada", que aparecia na dificuldade da "unidade da composição" da obra. A obra se empenharia em "revelar a ação comum e harmoniosa das forças que animam o mundo"¹³. Mas ao colocar aquele objetivo para si Humboldt parecia pressupor que havia um processo oposto em andamento e por isso deveria "revelar a harmonia".

Poderia até ser dito que, para Humboldt, eram as próprias "forças da natureza" que incidiam sobre seu texto, forças que em seu "espírito sensível" ganhavam consciência de si, revelando-se harmoniosamente. A difícil tarefa de Humboldt era transmitir, ou melhor, fazer com que o leitor sentisse essa harmonia que a natureza (entendida enquanto totalidade) continha em seus "mistérios", em suas "forças ocultas" e mesmo "no mais íntimo do nosso ser". Talvez não se possa falar que Humboldt deu conta dessa difícil tarefa ao longo de toda a obra, mas a harmonia aparece como a categoria central, sob a qual se estabelece a relação entre ciência e arte e perante a qual os objetos da descrição deveriam se curvar.

Mas Humboldt viajou e escreveu em meio à Guerra tanto na Europa quanto no Ultramar; a começar pelos eventos catastróficos para a monarquia prussiana à qual era ligado através do título de Barão: em 1792 as tropas revolucionárias francesas cruzam o Reno; em setembro do mesmo ano ocorre a batalha de Valmy, onde tropas prussianas são mais uma vez derrotadas. As guerras napoleônicas no Egito e na Síria, lutando contra o Império Otomano, mudaram seus planos de viagem de visitar o norte da África, o que possibilitou sua ida às colônias espanholas na América. Em 1806, já de volta da América, no ano que apresentava sua série de conferências em Berlim, viu o desmembramento do Sacro Império Romano, da qual sua Prússia fazia parte. O Ultramar também não estava livre da Guerra; em 1813, ano em que Humboldt escrevia uma outra obra, seu relato de viagem, o império francês travava guerras e ampliava seus domínios tanto na Europa quanto no mundo colonial, o britânico via-se

¹² Tradução nossa. Original: Puissent [...] mes Tableaux de la nature [...] procurer à ceux qui les lisent une partie des jouissances que cause à toute âme sensible la contemplation immédiate des grandes scènes qui y sont retracées (Humboldt, [1808] 1851, vol. I, p. X).

¹³ Tradução nossa. Original: [...] dévoiler [...] l'action commune et harmonieuse des forces qui animent le monde (Humboldt, [1849] 1851, vol. I, p. XII).

em Guerra com suas antigas colônias e apoiava as Independências na América espanhola; a coroa espanhola, por sua vez já com obras humboldtianas em mãos via tudo ruir (Trigo, 2000). Voltar-se à natureza seguindo a sua narrativa era como uma promessa heroica de afugentar o que oprimia os homens. *"Aquele que escapou das tempestades da vida, amará me seguir nas grandes florestas, através dos desertos infinitos e na cadeia elevada dos Andes". "Por toda parte eu fiz sentir a influência eterna que a natureza física exerce sobre a moral e sobre os destinos humanos"*.

Ele parecia mesmo querer criar um outro mundo para seus leitores. Ao atravessar o atlântico rumo às colônias espanholas da América, sua grande preocupação não era o enjoo, nem o naufrágio por conta de um mar em tormenta, mas as fragatas inglesas, por toda a parte. Nas colônias o Barão entrou em contato com grupos indígenas escravizados e encerrados em missões, viu mercados de escravos africanos, pernoitou em missões, em *haciendas*, viu a *mita*, o *estanco*, presenciou ânimos agitados em discussões políticas numa *hostería* a beira de uma trilha a caminho de Caracas. Mas nada daquilo seria dito na obra, ele afirmava no *Quadros* que os pensamentos que resultaram em seus escritos tinham nascido em seu espírito *"frente às grandes cenas da natureza"*, e que inclusive, *"alguns foram escritos nos lugares mesmo"* que o inspiraram¹⁴.

Os grandes momentos do seu livro referiam-se à evocação de sua própria experiência nas colônias espanholas, ainda que, naquela obra, tenha narrado sua presença na América de outra maneira. Não são revelados no livro o percurso de sua viagem, pouco se fala dos aspectos sociais da colônia ou da Guerra por toda a parte. Humboldt dizia no prefácio que o leitor o seguiria pelas *"florestas do Orinoco, nas estepes da Venezuela e na solidão das montanhas do Peru e México"*. Assim, ainda que não se alinhasse propriamente ao gênero do relato de viagem¹⁵ e mesmo que se esforçasse em diferenciar sua obra das formas mais corriqueiras daquele gênero, seu *Quadros da Natureza* deveria cumprir a função de *"reconstruir"* alguns cenários desconhecidos à maioria do público europeu. Desta maneira, o desejo de Humboldt de

¹⁴ Original: [...] dont la pensée est née dans mon esprit en face des grandes scènes de la nature [...]. Quelques fragment ont été écrits sur les lieux mêmes; j n'ai eu depuis qu'à les réunir. (Humboldt, [1808] 1851, vol. I, p. IX).

¹⁵ Alguns comentadores, como Pratt (1999), Silveira (2012) e Pedras (2000) sugerem uma relação e ao mesmo tempo uma diferenciação do *Quadros da Natureza* com o relato de viagem. Pois apesar de tentar se desvincilhar das formas mais corriqueiras daquele gênero, a obra ainda manteria uma *"independência relativa em relação ao relato do Novo Mundo"* (Pedras, 2000, p. 97).

evocar em suas descrições os efeitos da experiência empírica fizeram-no lidar com a questão: como retransmitir na obra de maneira a "*revelar a harmonia das forças que animam o mundo*" não somente o que mediu e os dados que levantou em suas aferições, mas também aquilo que viu, que sentiu e vivenciou?

Alguns anos antes de sua viagem à América, na época de sua estada em Jena (no reino da Prússia ainda membro do Sacro Império Romano), Humboldt teve contato com Goethe, relação que haveria de ser fundamental para sua forma de conceber a natureza. Poder-se-ia dizer até que a maneira pela qual Humboldt procurou realizar aquela sua "*difícil tarefa*" do *Quadros* ("*revelar a ação comum e harmoniosa das forças que animam o mundo*") tenha sido adquirida, em parte, a partir de sua estada em Jena, através de um contato pessoal e com as obras de Schiller e Goethe (Silveira, 2012).

Como comentaria depois,

O sentimento da grande influência de Jena me persegue por todas as partes, já que as ideias de Goethe a respeito da natureza me transmitiram e, por assim dizer, me dotaram de novos órgãos (Humboldt, s.d., p. 143, trad. nossa).

As ideias de Goethe, às quais nos atentaremos aqui, indicaram-lhe uma via a ser por ele desenvolvida na volta de sua viagem para realizar seu desejo para a obra: da associação da perspectiva científica com a arte. Isso se delineou no *Quadros* através de um tratamento estético para o estudo da natureza similar a forma que era representada pela pintura de paisagem. O próprio barão numa outra obra haveria de traçar uma espécie de gênese da forma da paisagem, onde além de mencionar pinturas e pintores "*de uma perspectiva artística mais vasta*" daria grande relevância às obras de Goethe, tanto literárias como científicas¹⁶.

Mas há de se notar que se hoje a paisagem, principalmente na ciência geográfica, pode ser vista de forma livre de uma problemática estética, a incorporação da forma da pintura da paisagem por Humboldt caminhava na direção oposta, era uma via estética deliberadamente construída que permitia-o lidar com o problema de como reconstruir de forma harmônica sua experiência nas colônias espanholas da América.

¹⁶ Falaremos dessas obras de Goethe na sequência. Quanto à pintura de paisagem Humboldt mostrava singular apreço pela pintura seiscentista, a julgar pelos seus comentários (no *Cosmos*) sobre as obras de Claude Lorrain (1600-1682) e Salomon von Ruysdael (1602-1670). Alguns trechos desses comentários publicados inteiramente no *Cosmos* foram aos *Quadros da Natureza* a partir da terceira edição da obra [1849].

A COMPOSIÇÃO DA PAISAGEM
ou o problema dos conjuntos significativos

Foi em sua primeira viagem à Itália (de 1786 a 1788), quando Goethe começaria a formular teoricamente aquela forma de compreender a Natureza que teria sido incorporada por Humboldt no *Quadros*. Mas, ao que parece, a concepção da paisagem segue uma direção distinta se compararmos as obras de Goethe e Humboldt, no *Quadros da Natureza* a paisagem tem um sentido que convive com um pensamento puramente especulativo, formal¹⁷.

Como arrisca Silveira (2012), Humboldt teria sido "*o primeiro a estrategicamente incorporar o conceito de paisagem cientificamente*" (p. 254), mas a forma da paisagem no *Quadros*, longe de esvaziar os preceitos estéticos da pintura, reiterava aquele seu desejo para a obra, de revestir sua ciência com arte. Isso porquê a utilização daquela noção de paisagem advinda da arte pictórica, possibilitava a ele que o empírico fosse, ao mesmo tempo, o pitoresco; que o olhar do naturalista que esquadrihava as formas naturais, adquirisse também uma postura contemplativa, sintetizadora, neste sentido; permitia que as descrições das formas naturais não as reduzissem como simplesmente resultantes de forças mecânicas, mas abriam caminho para que a imaginação do leitor seguisse às "*mais elevadas aspirações*", à "*dedução das leis empíricas*", "*das forças harmônicas que animam o mundo*".

Já o caso de Goethe é bastante diferente. Em seu primeiro romance *O sofrimento do Jovem Werther* (de 1774), a natureza se apresenta marcando os sentimentos da personagem como um "*espírito de ilusão*"; as formais naturais o atraíam, faziam-no "*voar*" em direção a elas, mas no contato achava a impossibilidade da "*mistura*", via o "*engano*" - "*Ai!*" - fazendo-o sofrer ainda mais o atormentado Werther¹⁸. A forma como a natureza é representada na obra alinhava-se, ou então foi

¹⁷ "Em Goethe", diz Silveira, "a associação entre arte e ciência, quando tratadas em conjunto no mesmo trabalho, só acontece na perspectiva artística, visto que é este universo o espaço de representação superior, capaz de conformar o discurso científico de uma maneira simbólica. Com Humboldt o processo é diferente. Ele também considera a arte como uma forma de representação simbólica capaz de completar e apresentar pela medida intuitiva o invisível no visível, bem como aglutinar em unidade o que de outra maneira não seria possível. Não obstante, a tarefa aqui é produzir essa integração numa obra científica" (2012, p. 361-362).

¹⁸ "É admirável, quando a princípio vim aqui e de um dos outeiros contemplava este belo vale, como eu era atraído por todas as coisas que via à roda de mim. Daquele lado, o bosque me atraía: que eu não possa misturar a minha sombra com as sombras dele! Deste, o cume das montanhas: oh! que não me seja possível ir ali para descobrir toda a extensão do país! [...] Eu voava a todos estes lugares e voltava

enquadrada, ao movimento *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), que via-se impelida numa proposta de contraposição ao mecanicismo e ao racionalismo (Siveira, 2012 e Caldas, 2007). Para o *Sturm und Drang*, em linhas gerais, conforme um mal-afamado manual do movimento, a natureza deveria ser tratada pela valorização do sentimento, como uma “*força caótica, misteriosa e imprevisível*” (*As Belas Artes*, Sulzer apud Siveira, 2012, p. 236).

Com o grande sucesso de Werther por toda a Europa - que levou muita gente ao suicídio - Goethe se muda para Weimar a convite do governador do ducado de Saxe-Weimar-Eisenach. Alguns anos depois, cansado de seu trabalho na administração pública faz sua primeira “*Viagem à Itália*”, que resultaria numa publicação de mesmo nome na forma de um diário epistolar (1813 a 1817). Naquela obra o aspecto da natureza se transforma, ele supera o que tanto atormentava Werther. Mas ao se desvencilhar daquela compreensão da natureza (no qual o contato com as formas naturais no presente é tormento - afastando-se do *Sturm und Drang* e daquela crítica ao mecanicismo) Goethe ainda mantinha uma recusa radical à compreensão formal newtoniana, como comenta Besse:

[No *Viagem à Itália*] tudo se passa como se a natureza, ao invés de ser entendida como uma unidade formal e legitimidade exterior dos fenômenos, fosse percebida em sítios privilegiados onde ela se concentra, onde ela contrai sua verdade para um olhar atento. A natureza torna-se visível na paisagem, não em sua objetividade científica (uma natureza newtoniana), mas como uma imagem, onde o sujeito pacificado reencontra uma natureza pacificada. A paisagem, o mundo do olhar, reconcilia as faculdades (razão e sensibilidade) separadas pela ciência. A contemplação e o gozo se encontram. Mas, nesta serenidade aguardada, é uma sensibilidade de aspecto cambiante que desempenhará o papel principal: porque a harmonia não é um objeto, e só pode percebê-la na paisagem o olhar com um sentimento aberto aos acordos íntimos que religam o homem ao mundo (Besse, 2006, p.48).

Durante sua permanência na Itália, Goethe entra em contato com J. Philipp Hackert (1737-1807) e vê de perto as pinturas de paisagem de Claude Lorrain, Salvador Rosa (1615-1663) e Nicolas Poussin (1594-1665). Lá também Goethe inicia

ao mesmo ponto, sem ter satisfeito minha expectativa. Ai! a distância assemelha-se ao futuro! Uma massa enorme de trevas existe constantemente diante de nossa alma; a ideia voa ali e se engana bem como nossos olhos; nós ardemos no desejo de transportar àquele lugar toda nossa existência, para nos enchermos de uma única sensação deliciosa e capaz de produzir efeito em todas as nossas faculdades. Ai! depois de muitos esforços para conseguir isto, quando o futuro se torna presente, tudo fica no mesmo estado; nós permanecemos na mesma miséria, o mesmo asilo nos cerca e a nossa alma suspira em vão pela felicidade que acaba de fugir-lhe” (Werther in Goethe, [1774] 2006, p. 50-51).

formulações que colocam em outro plano a experiência das qualidades sensíveis frente a natureza, impulsionando seus estudos morfológicos, suas teorias para o estudo das plantas, da luz e das cores¹⁹.

Como Goethe comenta, na Itália ele se "*entrega à impressão dos sentidos*"; as paisagens italianas representadas nas pinturas despertam o olhar do pintor em sua maneira de ver o mundo. As variadas formas que a natureza apresenta, dizia Goethe, "*tinham me alargado a alma, tinham-lhe apagado as rugas*"²⁰.

Foi apenas quando cheguei a Roma que compreendi que não entendia nada de arte; que até então não tinha admirado e degustado nas obras de arte outra coisa senão o reflexo geral da natureza. Aqui se revelaram a mim uma natureza diferente, uma perspectiva artística mais vasta; diria mesmo que tive a impressão de não poder perceber o fundo do mistério da arte que dirigia meu olhar, com o mesmo prazer a que me habituara ao escrutar os mistérios da natureza. Eu me abandonei às impressões dos meus sentidos e foi assim que visitei Roma, Nápoles e a Sicília [...]. Essas grandes cenas da natureza tinham me alargado a alma, tinham-lhe apagado as rugas; aprendi a compreender a dignidade da pintura da paisagem, vi Claude e Poussin com outros olhos (Carta ao duque Charles-Auguste, de 25 de janeiro de 1788, Goethe apud Besse, 2006, p. 50).

Assim, ele tenta aplacar o desespero de Werther entendendo que na natureza, na aparência da diversidade, na renovação de suas formas, subjaz uma identidade a ser extraída. Quando Goethe se entrega ao olhar do artista, especialmente influenciado pelas pinturas de Claude Lorrain, a natureza se-lhe "*oferece*" à visão como "*paisagem*" (Besse, 2006, p. 58). Nas palavras de Goethe, como um "*instante de valor infinito, porque ele é o representante de toda uma eternidade*". Besse sugere que a paisagem se coloca para Goethe da mesma forma em que ele pensa o "*verdadeiro símbolo*", "*aquele em que o particular representa o universal, não como ilusão ou imagem, mas como revelação viva e instantânea do inexplorável*" (Goethe apud Besse, 2006, p. 58).

Goethe parece construir essa ideia, num duplo sentido, como uma busca ideal para a disposição do olhar, mas também concretamente em seu projeto de procurar a "planta primordial" (*Urpflanze*); que pelo que parece buscou por toda a vida sem

¹⁹ Respectivamente, a *Metamorfose das Plantas* ([1790] 1997) e *Doutrina das Cores* ([1810] 1993).

²⁰ Tanto Besse (2006) quanto Caldas (2007) sugerem a ideia de que, considerando Werther como seu *alter ego*, há uma similaridade também quanto ao gênero comum às obras (um diário epistolar) e na transformação da personagem durante a experiência de viagem, nesse sentido não é apenas a natureza que se modifica mas na relação com ela, o próprio olhar da personagem.

sucesso. No entanto, no que cabe a Humboldt, interessa-nos notar esse duplo sentido: a intencionalidade da disposição artística do olhar para uma busca. Em Humboldt isto conviverá também com definições de "*leis empíricas*", pois permitiria, através da representação estética de um instante do fenômeno natural, a comparação.

No entanto, para atingir aquele "*alargamento da alma*" que Humboldt, a seu modo, se referiria como "*sentimento de Natureza*", havia para Goethe uma postura própria, um olhar diferenciado e um ponto de vista adequado para a *Ansichten* da natureza.

À tarde, fomos visitar o vale fértil e agradável que, a partir das montanhas do sul, se estende até Palermo, e através do qual serpenteia o rio Orieto. Também essa paisagem, se se deseja transformá-la num quadro, demanda um olho de pintor e uma mão hábil; e Kniep de fato logrou encontrar um ponto de vista adequado: a água represada a escorrer de um dique semidestruído, à sombra de um alegre grupo de árvores e tendo, ao fundo, a vista livre do vale a subir e algumas construções rurais (Goethe [Palermo, 4 de abril de 1787], 1999 [1813 a 1817], p. 277 - grifos nossos).

Neste trecho de uma carta de Goethe, percebe-se alguns procedimentos para a composição da pintura de paisagem: um olhar treinado, a técnica artística, um posicionamento adequado e motivos pitorescos, que poderiam variar. Estes motivos, que aqui são "*agradáveis e alegres*", são dispostos na composição destacando-os de uma vista que se espria no horizonte. Assim, também a expressão artística, a representação num quadro, encontrava-se às voltas com o problema de como revelar a harmonia na unidade da composição? A representação pictórica já de longa data lidava com o mesmo problema que Humboldt enfrentaria.

O pintor, que utiliza todos os meios que a arte põe à sua disposição, pode estabelecer vários planos, de forma a *pôr em relevo certas figuras que considera como principais*, em relação a outras, e dispõe, além disso, para obter o mesmo efeito, da iluminação e da cor. A disposição das figuras resultará perfeitamente natural: *as principais não serão colocadas aos lados e as secundárias não o serão em locais demasiado proeminentes; do mesmo modo a luz mais forte será projetada sobre os objetos que fazem parte do conteúdo principal e que serão pintados com as cores mais vivas* (Hegel, [1835] 2010, p. 260-261 - grifos nossos).

Como vimos também Hegel, a seu modo, trataria da mesma questão. Eram algumas interpretações formais (filosóficas) sobre a problemática da composição, que Rousseau já chamara de "*constituição do discurso*" ([1750] 1999). De qualquer forma, podemos notar que também o olhar do pintor não era livre de um *modus*

operandi próprio, regrado e técnico, para conseguir lograr uma composição harmônica. Parece-nos apropriado considerar que o procedimento da composição da pintura de paisagem deveria isolar a representação de seu contexto destacando, a partir de um olhar intencional, seus conjuntos significativos para tornar possível a representação no quadro de uma unidade harmônica (Besse, 2006, p. 46).

Por esse caminho, podemos pensar que Humboldt seguiu este mesmo procedimento da pintura de paisagem para a composição do *Quadros*, e assim estaríamos, convenientemente, entrando em acordo com Vitte & Silveira, quando afirmam que "*seus 'Quadros da Natureza' poderiam ser equiparados a uma pintura linguística da paisagem*" (2010, p. 12). Justamente porque, para compor a desejada unidade harmônica na obra, Humboldt também teria de isolar a representação (o espetáculo de uma natureza grande e selvagem) de seu contexto (o território colonial espanhol em meio às guerras por todo o mundo), destacando seus conjuntos significativos para realizar sua composição, para constituir seu discurso harmônico. Desta forma, na sua "*difícil tarefa*", o Barão não teve de lidar somente com o problema de como compor uma unidade harmônica através de suas descrições, ou de como transmitir sua experiência de viagem, mas também o que transmitir.

Justamente por isso, não nos parece ser o mais apropriado pensar a paisagem no *Quadros da Natureza* como a "*seção da realidade ingenuamente perceptível*" (Sauer, 1998, p. 15), pois ao se colocar como síntese estético-científica, a noção de paisagem em Humboldt traz para si, como aspecto essencial, o problema da composição harmônica, da perspectiva (*Ansichten*), e portanto de uma particular mediação subjetiva para a "*reconstrução*" de uma dada concretude - como vimos até aqui, em um diálogo aberto com as elaborações teóricas de Goethe.

E no final das contas, ao lidar com o problema de como apresentar a colônia, aquela particular mediação subjetiva haveria de apresentar a si mesma de alguma forma. Em outras palavras a narração das descrições paisagísticas deveria assumir características próprias, que não eram nada ingênuas - aliás no debate estético da época essa discussão se apresentava nos termos kantianos do "*gênio*", o oposto do ingênuo.

A definição de paisagem em Sauer está já vinculada a um outro momento de inserção social do pensamento científico sobre a paisagem, na consolidação da institucionalização da ciência geográfica nos EUA. Se em Humboldt a paisagem

surge como produto de uma composição, de um olhar intencional, a paisagem no estudo morfológico de Sauer já está, para ele, completamente liberta da forma estética. Sua proposta na *Morfologia da Paisagem* é que, como uma categoria central de seu método empírico, a paisagem funciona como um “*sistema puramente evidencial – sem qualquer ideia preconcebida que diz respeito ao significado de sua evidência, pressupondo somente a realidade da organização estrutural [...] sendo [esta] objetiva e livre de valores.*” Temos aqui uma compreensão positivista da forma paisagística, diferentemente de Humboldt, para quem a paisagem se torna objetiva apenas na medida em que é representada na forma da obra de arte. Esse entendimento de Sauer se reflete, e não poderia ser diferente, na forma como compreende o observador do recorte paisagístico. Segundo ele “*o elemento pessoal da descrição só fica sob um controle limitado, tudo que pode ser esperado é a redução do elemento pessoal pela concordância com uma forma predeterminada de pesquisa, o que será lógico*” (Op. Cit., p. 27). Isto no entanto não deixa de ser uma forma estética.

Por sua vez a narração humboldtiana (como tal intencionalmente estética) teria, por exemplo, de deitar fora as diversas mediações sociais que se estabeleceram na viagem do Barão à colônia para poder descrevê-la como “*um teatro selvagem, onde se exhibe livremente a vida dos animais e das plantas*” (1952 [1808], p. 10). Assim, parece-nos mais pertinente, por ora, considerar a paisagem humboldtiana nos *Quadros da Natureza* enquanto uma composição, enquanto constituição de um discurso particular e intencional. Assim, temos que a “mão hábil” do pintor, de que Goethe falava para a composição de uma pintura de paisagem, funciona no *Quadros* como a habilidade do autor construindo uma narração. Nas palavras de Goethe:

Para que [a natureza] seja aproveitada e desfrutada [...] o escritor deve falar e apresentar os fenômenos aos ouvintes como num texto em que uma parte deles vem até nós sem que os busquemos, enquanto a outra parte pode ser vista mediante dispositivos deliberadamente construídos para esse fim; só então comentários, interpretações e esclarecimentos produzirão um vivo efeito (Goethe, [1810] 1993, p. 41).

A composição do *Quadros* parece ter seguido à risca estas ideias de Goethe (ou Goethe as formulou após sua leitura desta obra); de qualquer forma, a estrutura de cada livro do *Quadros* mantém exatamente este ordenamento elencado por Goethe: a tentativa de uma narrativa descritiva que evoca a experiência da natureza, o aparecimento no texto de “*dispositivos deliberadamente construídos*” (como a

personagem do viajante presente no livro), e, posteriormente, comentários, interpretações, ou, ao modo de Humboldt, "*éclaircissements scientifiques*".²¹

Mas há na paisagem de Humboldt aspectos que Goethe não formulara, ou deixara em aberto, pois Humboldt desenvolve aquela noção de paisagem advinda da arte pictórica e a desdobra numa obra que se propõe a pensar a "*fisionomia da natureza*" (1952, p. 288), uma "*geografia regional geral*" - "*allgemeine Länderkunde*" (1952, p. 4, 1849, p. 14) - e ainda a "*estrutura do corpo terrestre*" (1952, p. 124). Humboldt se apropria das ideias de Goethe e ao mesmo tempo se distancia delas.

Para considerar a particularidade da composição de paisagem nos *Quadros* interessa-nos pensá-la não apenas em seu aspecto filológico, na relação que estabelece com Goethe por exemplo, ou como "*resposta ao debate ontológico-metafísico*" dentro do qual se envolviam "*a ciência, a estética e a filosofia na passagem do século XVIII para o século XIX*" (Silveira, 2012)²². Mas também na medida em que sua paisagem representa uma relação que estabeleceu com sua experiência de viagem.

Seria demasiadamente problemático desconsiderar, e isso Silveira mostrou bem, que foi a partir de um amplo referencial e em meio a um profundo debate estético, científico e filosófico que Humboldt reconstrói sua experiência na colônia. No entanto, sua paisagem, como produto de uma composição, procurava representar algo, e para tal se apropriava através de mediações de uma dada concretude. Assim, sugerimos que pensemos sua paisagem na relação que se estabelece para sua composição.

Poderíamos avançar nesta ideia utilizando um pequeno esquema de Raffestin, que sugere pensar a "*representação*" de um local, simultaneamente, como uma "*apropriação*" (1980, p. 143), um ato que guarda uma relação de poder e que se insere num processo de territorialização.

²¹ Cada capítulo do *Quadros* é acompanhado de "*Éclaircissements et Additions*", que trazem em uma linguagem mais científica esclarecimentos e outras informações relativas ao que havia sido descrito acerca dos fenômenos naturais, e, em alguns casos, tratam das ocupações humanas.

²² Trataremos deste debate ao longo deste capítulo, grosso modo, é o debate que se estabelece principalmente a partir das críticas kantianas. A tese de Silveira oferece diversos elementos para a compreensão da paisagem humboldtiana dentro no plano das ideias científicas, estéticas e filosóficas. "A passagem do século XVIII para o século XIX [...] guarda um amplo legado de transformações estruturais nos diferentes segmentos considerados por Humboldt, quer dizer, guarda profundas e importantes transformações e ressignificações no campo da estética, da ciência e da filosofia" (2012, p. 6). O que estamos sugerindo é que Humboldt também considerou outro "*segmento*", a saber, o mundo colonial na passagem do século XVIII ao XIX.

Para Raffestin:

Produzir uma representação do espaço já é uma apropriação, uma empresa, um controle portanto, mesmo se isso permanece nos limites de um conhecimento. Qualquer projeto no espaço que é expresso por uma representação revela a imagem desejada de um território, de um local de relações (Raffestin, 1980, p. 144).

Antes de mais nada, cabe-nos então perguntar, como é esta *representação* humboldtiana? Se, como vimos, a obra de Humboldt pretendia compor o *Quadros* de maneira a formar uma "*unidade harmônica*" na obra, quais são os dispositivos utilizados por Humboldt para alcançar seu objetivo? Além disso, se é sob a concepção de *harmonia* que se estabelece a relação dos diferentes elementos da representação, como essa concepção mobiliza a relação entre ciência e arte e como ela apresenta o objeto da descrição? Em outras palavras, como a harmonia é orquestrada e como ela apresenta a América? Estes serão os temas dos próximos itens.

A FRIA E MORTA PERSPECTIVA DO DESERTO *ou diferentes formas de entender um dissimulado*

El desierto implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación principal, o es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad.

Chevalier (1986, p. 410)

Para tentar responder às questões que nos colocamos no item anterior deveremos penetrar um pouco no texto de Humboldt, buscando ver, a partir do que ele narrou, como ele retransmitiu sua experiência de viagem na obra. Para tal, nos concentraremos no primeiro livro do *Quadros* por entendê-lo como aquele no qual a descrição pitoresca da *paisagem* tem um sentido: deverá encaminhar o leitor à necessidade de um contraponto, uma perspectiva deliberadamente científica - visando uma relação harmônica entre arte e ciência. Este movimento de que falamos dirige-se portanto a um momento em que ocorre o abandono da forma estética, o descarte da paisagem pitoresca, e trará a noção de *fisionomia* que se insere dentro de um concepção formal da estrutura do globo terrestre. Este item tratará deste movimento e mais particularmente deste abandono - o que nos suscita novas perguntas. Por conta

disso consideramos o primeiro livro do *Quadros* especialmente interessante para a leitura que sugerimos.

O livro "*Sobre estepes e desertos*" que abre o *Quadros da Natureza* de Alexander von Humboldt, se inicia com a aproximação ao local que será o centro das atenções do autor: as estepes venezuelanas ou os *Llanos*²³.

Junto das montanhas de granito, que desafiaram a erupção das águas, ao formar-se na mocidade da Terra, o mar das Antilhas, começa uma vasta planície que se estende até se perder de vista. Se, depois de atravessar os vales de Caracas e o lago Tacarigua, semeado de numerosas ilhas, e no qual se refletem os plátanos que lhe assombream as margens, se passar pelos prados onde brilha a verdura clara e suave das *canas de açúcar* do Taiti, ou se deixar para trás a sombra densa dos bosquezinhos de *cacau*, a vista dilata-se e descansa para o sul sobre as estepes as quais parecem ir-se levantando gradualmente e desvanecer-se no horizonte (Humboldt, 1952, pg. 5 - grifos nossos)²⁴.

Se, por um lado, a aproximação aos *Llanos* se dá pelo mar das Antilhas, por onde Humboldt havia chegado para visitar o local, a narrativa do *Quadros* abre mão da forma corriqueira do relato da viagem para reconstruir essa aproximação. Em sua outra obra, o *Relation historique* (1814, 1819, 1825), a chegada aos *Llanos* se dá através de diversos percalços: tendo que superar burocracias coloniais, problemas das vias de acesso, relações tensas com guias, com escravos, com pilotos de barcos, etc. Mas no *Quadros*, a narrativa se constrói acima de tudo isso, "Sobre" as estepes e os desertos coloniais. Do alto, como que num "*sobrevo*", o olhar revela diversos aspectos daquele território. A escrita humboldtiana apresenta por vezes as cenas sem um "eu narrado" e sem um "eu narrador"; o leitor encontra-se face à uma instância narrativa que recorre ao olhar, e através dele ordena, a partir de um elevado observatório, a apresentação dos fenômenos (Ette, 1999, p. 34).

Assim, nessa chegada às estepes, podemos pensar que não apenas um local que é apresentado, mas também uma instância narrativa. Conduzindo o leitor às

²³ Humboldt viajou pelos *Llanos* de 7 de fevereiro a 27 de março do ano de 1800; até então sua viagem pela América se resumia ao território percorrido dentro da *Capitanía General de Venezuela*, mais especificamente a *Provincia de Caracas* e de *Cumaná*, onde havia desembarcado em 16 de julho de 1799.

²⁴ Au pied de la haute montaignes de granit qui, dans le jeunesse de la terre, lors de la formation de la mer des Antilles, bravèrent l'irruption de eaux, commence une vaste plaine qui s'étend à perte de vue. Si, après avoir dépassé les vallées de Caracas et le lac Tacarigua, parsemé d'îles nombreuses, dans lequel se reflètent les bananiers que en ombragent les bords, on traverse les prairies où brille la verdure tendre et claire des cannes à sucre de Tahiti, ou si on laisse derrière soi l'ombrage sombre des buissons de cacao, les yeux se reposent au sud sur des steppes qui semblent s'élever graduellement et s'évanouissent au loin avec l'horizon (Humboldt, [1808] 1851, vol. I, p. 1).

“*vastas planícies*”, ela se introduz na mesma medida em que recupera a formação natural da região na “*mocidade da Terra*”. Aparece ao leitor, “*junto das montanhas de granito*”, com o mesmo poder daquela formação natural, perante a qual só mesmo sua palavra se equivale. Descorporificada, ela está também aparentemente desligada de qualquer estrutura social. Paralelamente, sua aproximação ocorre como que “*sobrevoando*” a colônia²⁵. Ela “*deixa para trás*” as plantações de cana de açúcar e de cacau (na época umas das principais atividades da região costeira da *Província de Caracas*), para poder repousar o olhar num espaço desértico, aparentemente desabitado²⁶.

No local que será o centro dos olhares da narração surge uma personagem, sob a forma de um genérico e solitário viajante:

Arrebatado, de súbito, a todas as riquezas da vida orgânica, o viajante fica surpreendido ao penetrar nesses espaços sem árvores, que mostram apenas indícios de vegetação. Nem uma colina, nem uma rocha sequer, que se destaque, como uma ilha, no fundo da planície sem limite. Apenas algumas camadas horizontais se levantam rotas aqui e ali sobre o solo que as rodeia, e cobrem superfícies de quinhentas léguas quadradas (Humboldt, 1952, pg. 5 - grifos nossos)²⁷.

Assim, quando o olhar finca os pés no terreno, a vista horizontalizada (a que Pedras se refere como “*olhar tátil*”) torna-se subitamente estranha. A paisagem atinge a personagem, arrebatando também o narrador²⁸. O olhar de sobrevoos da narração

²⁵ Tomamos emprestado a ideia de Lúcia Riccota Pedras, na análise deste mesmo trecho do *Quadros*: “O olhar continua a pairar numa espécie de sobrevoos da planície vasta e, assim, pode identificar os vales, cujas margens parecem sombreadas, a claridade, a suavidade da vegetação dos prados e a densa concentração de árvores de cacau. [...] termina o trajeto de sobrevoos que equilibra os vários aspectos e fixa o conjunto numa forma ajustada pela empunhada firme do olhar. A paisagem que nasceu daí é resultado de uma previsão abstrata da construção do ‘quadro’” (Pedras, 2000, p. 105). Ela irá chamar a contraposição do “*olhar de sobrevoos*”, “*olhar tátil*”, que aqui entendemos como a perspectiva da personagem “viajante”.

²⁶ Na tradução francesa, Humboldt utiliza o termo “*reposent*” (repousar ou “descansar”) que também pode ser traduzido como “*embasar*”. Sugestivo pensar que uma característica própria da colônia (as plantações de cana e de cacau) faz a narração querer “*repousar*” (ou se embasar) na natureza. Trataremos disso no próximo item.

²⁷ Enlevé subitement à toutes les richesses de la vie organique, le voyageur pénètre avec surprise dans ces espaces sans arbres, où il rencontre à peine quelques traces de végétation. Pas une colline, pas une roche qui se détache comme une île du milieu de cette plaine sans limite. Seulement çà et là quelques couches horizontales fracturées s’élèvent sensiblement au-dessus du sol qui les entoure, et couvrent des surfaces de cinq cents lieux carrés. (Humboldt, [1808] 1851, vol. I, p. 2).

²⁸ Trabalharemos a partir da sugestão de Ette (1999) com alguns níveis para pensar a composição do *Quadros da Natureza*. O primeiro deles diz respeito à “*instância autoral*”, à forma escolhida por Humboldt para a composição da obra. Num segundo nível, há a “*instância narrativa*” ou a narração, a forma escolhida pelo autor para lidar com a problemática da apresentação dos elementos internos à obra (a relação entre ciência e arte e os objetos da descrição); num terceiro nível, há as personagens

encontra nas estepes a perspectiva do viajante e ambos se fundem numa única, que contempla agora uma paisagem que se apresenta aqui livre das marcas coloniais: nela mesmo a vegetação mostra apenas indícios, não há "*nem uma colina, nem uma rocha sequer*"; é a imagem de um vazio, de um vazio que se estende a perder de vista naquela "*planície sem limite*".

Os naturais do país chamam *bancos* a essas camadas, expressando assim, por acaso ou pressentimento, o antigo estado das coisas, naquele tempo em que essas estepes eram o leito de um vasto mar interior, cujos baixios seriam tais eminências (Humboldt, 1952, p. 5 - grifos do autor)²⁹.

Mas paradoxalmente, daquele vazio surgem vozes indígenas, cujos corpos estão ausentes na descrição. Talvez eles não fossem conjuntos significativos pois ao que parece o viajante as ouve, mas a narração não nos diz de onde elas vem. Além disso, tudo o que o viajante ouve se coagula numa única palavra, proferida na própria língua (europeia) da narração: "*bancos*" ("*bancs*", "*Bänfe*"); em meio àquelas "*quinhentas léguas quadradas*" não fica claro de onde veio aquele som³⁰.

Assim, da potência da descrição imagética de um deserto, de um vazio territorial, surgem vozes silenciadas; indícios ou vestígios de um antigo estado das coisas naquelas estepes.

No artigo de Pedras (2000) sobre "*o modo descritivo*" do *Quadros da Natureza*, a autora trabalha com a ideia do vestígio funcionando no interior da "*descrição científica da paisagem*", como fonte por meio da qual se torna possível a reconstituição do fragmento de uma planta por exemplo, do que aparece como "*informe*".³¹

que surgem submetidas à narração, descritos como parte da cena. No entanto, entre todos os personagens que veremos, se destaca a personagem *viajante*, pois ao contrário dos demais, não está diretamente vinculado à dinâmica natural da paisagem. Ora, ele faz parte do cenário como objeto da cena visualizada, ora ele é ativo na construção do cenário, tendo sua perspectiva fundida a da instância narrativa. O viajante se destaca como uma personagem pois sua perspectiva também é responsável por evocar a impressão da experiência empírica.

²⁹ Les indigènes nomment ces couches des bancs, exprimant ainsi, par hasard ou par divination, l'ancien état des choses, du temps où ces steppes formaient le lit d'une vaste mer intérieure, dont éminences étaient les bas-fonds (Humboldt, [1808] 1851, vol. I, p. 2).

³⁰ Mesmo no texto original a designação indígena (citadas respectivamente nos parênteses em francês e alemão), aparece em língua europeia.

³¹ A autora cita inclusive um trecho do volume II do *Quadros*: "O naturalista (...) pode às vezes operar (...) verdadeiras maravilhas; e acha, na observação de um fragmento que na aparência é informe (...) uma folha, por exemplo, cujo conhecimento lhe permite a reconstrução perfeita de todo vegetal de que seu fragmento fazia parte" (Humboldt apud Pedras, 2000, p.108-109).

Este caráter que Pedras nota na ideia do vestígio, é bastante esclarecedor quanto ao modo em que a descrição humboldtiana opera para a reconstrução dos cenários naturais. Como comenta Ette, "o esquema básico do ensaio literário-científico [humboldtiano] se desenvolve numa diacronia que começa com a formação da rocha na 'juventude', quando as 'imagens da pré-história se despertam'" (1999, p. 37). Ette, no entanto, irá argumentar da relação possível de ser feita dessa descrição "*científico-geológica*" com "*dissimuladas*" referências ao Gênesis:

el primer día de la creación Dios crea una bóveda para separar las aguas que hay debajo de las que hay encima; el segundo día separó la tierra del mar: 'Dijo Dios: produzca la tierra vegetación: hierbas que den semillas y árboles frutales que den fruto, de su especie, con su semilla dentro sobre la tierra'. Y así fue (1, 11, apud Ette, 1999, p. 38).

Assim, pensamos ser possível trabalhar com a ideia de vestígio tendo outras intenções, a saber, suscitadora de relações históricas na narração humboldtiana. Mas não apenas num diálogo com textos sagrados ou com escritos de história natural do século XVIII que também mantinham aquele diálogo aberto.

As vozes emudecidas comentadas pela instância narrativa denotam a ela, como vimos, um "*antigo estado das coisas*", um "*vasto mar interior*" que "*por acaso ou pressentimento*" estariam remetidos na designação indígena. Mas justamente por serem proferidas por indígenas sua ocorrência no texto não precisa ser entendida como vestígios apenas para a história de uma formação natural daquelas planícies, podem ser vestígios para além da temática da natureza, e também dissimulações não apenas em diálogo com textos sagrados, mas também um monólogo que tem a história colonial como interlocutora. Vendo-a desta maneira encontramos-nos novamente face à problemática sugerida por Raffestin (1980) - de tomar a representação de um dado local, como um ato que guarda uma relação de poder. Assim, mesmo que a narração procure descansar o olhar nas estepes, mesmo que ela se constitua como a voz que substitui Deus, perante a qual toda a representação daquela realidade está submetida, não impede que se intrometa no texto alguns aspectos que fogem de uma caracterização das estepes como absoluto vazio ou como pura natureza. A notícia de indígenas naquela planície sem limite, trazida pelo autor trai a narração, aparece no texto sugerindo a presença de uma deliberada omissão. E isto poderia ser interpretado como um importante aspecto para pensarmos as relações de poder que se estabeleciam no local quando Humboldt empreendeu sua viagem, ao

cruzar os *Llanos* da *Província de Caracas*. A presença dessa omissão sugere no mínimo que havia alguém com ele - talvez algum guia indígena que o acompanhasse.

Assim, vimos até aqui, numa leitura *pari passu* do primeiro livro do *Quadros*, como - num primeiro momento - se configura na obra a *representação* daquela parte do território colonial, os *Llanos*: uma narrativa que se esforça em dirigir a imaginação do leitor a contemplar do alto a colônia, em seguida procura conduzi-la à perspectiva do viajante. Através desse procedimento é composta uma paisagem liberta de qualquer forma de ocupação, ao mesmo tempo em que para tal desliga - aparentemente - a observação de qualquer caracterização social. Assim se delineia inicialmente a descrição pictórica do empírico como uma "concorrência de forças" entre seus elementos. Isto se verifica na tensão das perspectivas compostas pela instância narrativa com os diferentes objetos da descrição (por exemplo as plantações de cana e cacau que fazem-na fugir e descansar nas estepes e a voz indígena omitido). Pedras no entanto considera essa específica composição da paisagem dos *Llanos* ("*modo pictórico descritivo*"), como visando um "*fraternal encontro do homem com a natureza*" (2000, p. 100).

Sugestiva a afirmação de Pedras, ainda mais se problematizássemos a ideia da *fraternité* não como pura relação harmoniosa, mas que enquanto fraternidade pretende resolver também uma relação conflituosa. A instância autoral, neste aspecto tem ciência de que o que sustenta a harmonia é uma relação tensa entre os elementos no plano interno à composição. Humboldt no prefácio da obra havia afirmado: "um dos objetivos que persigo é a concorrência de forças" tendo consciência disso ele poderia "revelar a harmonia".

Desta forma enquanto encontro fraternal ou enquanto revelação harmônica, a busca humboldtiana transcorre-se no tempo e com ele abre um diálogo, ainda que dissimulado, como mostrou Ette (1999).

Hoje, contudo, ao chegar a noite, recordamos, por uma ilusão dos sentidos, aquelas imagens de um tempo que passou. Quando o extremo da planície se ilumina com o rápido nascimento ou ocaído dos astros brilhantes, ou a luz trêmula destes se reflete sobre as camadas inferiores dos vapores ondulantes, julgamos ter diante dos nossos olhos um oceano imenso. Como este, as charnecas [sic! estepes] enchem também a alma com o sentimento do infinito, desligam-na da impressão material que produzem os espaços limitados, e elevam-na a mais altas aspirações. Mas tão suave é a contemplação do claro espelho do mar, encrespado pelas ondas inquietas e

espumantes, como fria e morta a perspectiva do deserto, semelhante à que apresentaria a crosta escalvada de um planeta devastado (Humboldt, 1952, p. 6 - grifos nossos)³².

Assim, pela primeira vez no texto, faz-se referência ao tempo como algo que se mostra na cena percebida, ou seja, na evocação empírica. A paisagem agora se apresenta não nos tempos imemoriais "*da mocidade da Terra*". O viajante ao ser arrebatado de súbito pela perspectiva da planície sem limite, pôde situar seu olhar e identificar na paisagem alguns traços que o remetem a tempos remotos daquele local. Mas, ao chegar a noite, atinge-o uma "*ilusão dos sentidos*". A infinidade da paisagem, que agora não divisa mais seus contrastes, confunde o juízo da personagem. O deserto faz a narração recordar de "*imagens de um tempo que se passou*", a imagem do "*oceano*".

Ante los ojos del observador aparece neptúnicamente la imagen borrosa de un proceso de sedimentación que se extiende por una época geológica y en el que, en lugar de un desierto pobre en agua, aparece la superficie de los mares (Ette, 1999, p. 38).

Mas Ette sugere que através dessa dissimulada referência ao Gênesis se estabelece uma "*visão da criação terrestre, como fruto de uma ilusão de ótica*". Pois o que se apresenta ao "*leitor é a história da criação dessacralizada*" (p. 38).

No entanto, Ette faz uma outra sugestiva afirmação comentando de que poderia se tratar como metáforas a estepe e o mar: "*ambos espacios en su infinitud atraen al viajero que los cruza y fascinan sus pensamientos y deseos*" (1999, p. 38).

Mas Ette para por aí nesta sua breve problematização acerca dos viajantes que cruzam os mares e os interiores continentais. Não os concede nenhuma particularidade e mantém aqui, aquela generalidade que a instancia narrativa propõe ao personagem viajante. Mas não poderíamos esquecer que no *Quadros da Natureza* há um constante diálogo com outros viajantes contemporâneos a Humboldt e de momentos anteriores (conquistadores, missioneiros, cronistas coloniais, etc.): a figura de Colombo é bastante recorrente em diversos livros dos *Quadros*. E Humboldt,

³² Souvent encore de nos jours, une illusion des sens rappelle dans la nuit ces images d'un temps qui n'est plus. Lorsque des astres brillants, dans le rapide moment de leur lever et de leur coucher, éclairent l'extrémité de la plaine, ou si leur lumière tremblante se réfléchit dans les couches inférieures des vapeurs onduleuses, on croit voir devant soi un océan sans rivages. Comme l'Océan, les steppes remplissent l'âme du sentiment de l'infini, la dégagent des impressions matérielles que cause un espace borné, et lui communiquent des aspirations plus hautes. Mais il y a quelque chose de doux à contempler le clair miroir de la mer, ridé par le vague mobiles et écumantes, tandis que le désert est froid et mort, comme peut l'être l'écorce nue d'une planète dévastée (Humboldt, [1808] 1851, vol. I, p. 2-3).

sempre chamou a atenção aos viajantes contemporâneos para a necessidade de não limitarem suas viagens às costas dos continentes:

Los viajes por tierra tienen grandes dificultades para el transporte de los instrumentos de las colecciones [...]. No es recorriendo las costas como se puede reconocer la dirección de las cadenas de montañas y su constitución geológica, el clima peculiar de cada zona y su influencia en las formas y hábitos de los seres organizados (Humboldt 1985, p. 6).

Mary-Louise Pratt trata desse problema em seu livro *Imperial Eyes (Os Olhos do Império)*, 1999), chamando a atenção para que no final do século XVIII ocorria uma mudança "paradigmática" nas viagens de exploração ao mundo colonial. A partir da metade do XVIII com cada vez mais força expedições poderão penetrar o interior continental, coisa que na época dos descobrimentos era impensável.

Assim, cá entre nós, a dissimulação da narração sugere simplesmente a possibilidade de se contar a história das estepes de maneira dessacralizada ou por meio dessa narrativa da natureza nos conta também um determinado ponto de vista na dessacralização da natureza? Pois o *oceano* deveria ser uma imagem bem comum na cabeça de Colombo, imagem corriqueira aos viajantes do período dos descobrimentos, "*daquele tempo que se passou*". Agora, com Humboldt, após trezentos anos de colonização, a territorialização colonial (Toledo, 2008) permitiu-o adentrar a colônia, portanto a imagem de seu tempo presente, aquele que dará fama aos seus livros, é o do interior continental (que se apresentaria de forma bem distinta aos viajantes do período do descobrimento).

Assim, queremos sugerir ao longo de nosso texto que há a possibilidade de várias leituras para o *Quadros da Natureza*, mas duas delas apresentam singular interesse à nossa perspectiva: uma interpretação é que como narrativa da natureza dessacralizada a descrição humboldtiana simplesmente eclipsa as formas sociais coloniais (como mostrou bem Pratt, 1999); a outra leitura sugere que podemos ver nesse eclipse, na narração dos elementos naturais, metáforas de uma história social e de um jogo de forças.

Com isso em mente, voltemos nossa atenção novamente à citação de Humboldt do *Quadros*. A forma em que se apresenta para ele o tempo é "*Hoje*", e mais, é "*Hoje ao chegar a noite*". "*Hoje ao chegar a noite*" a estepe é "*fria e morta*". Como já falamos, Trigo sugere em seu livro *Subjects of Crisis* (2000), que Humboldt viajou e escreveu em meio a diversas guerras pelo mundo (tanto no mundo colonial

quanto na Europa); assim, segundo o autor, o tempo na descrição humboldtiana, aparece sempre como uma *penúria* (*scarcity*); cujas cicatrizes indicam-nos na paisagem de forma para nós bastante evidente: "*a crosta escavada de um planeta devastado*". A este tempo, tempo de uma penúria, de uma decadência, de uma crise, Humboldt tinha uma nova promessa: a harmonia.

A DISPOSIÇÃO ARTÍSTICA NOS QUADROS DA NATUREZA *ou a indisposição estética do viajante na colônia*

Mas, perdoe-me Ilmo. leitor. Abandonemos o que dissemos anteriormente e fiquemos, por ora, com a ideia de que a narração humboldtiana fala somente de uma dinâmica natural dessacralizada tendo as estepes como palco. Aqui voltaremos a discutir como se estabelece a direção que a evocação da experiência empírica toma com na continuidade da composição humboldtiana. É necessário abandonar aquela nossa interpretação, para ver como a instância narrativa responde à indisposição estética que se abre ao pintar o deserto como frio e morto.

A narração que se mistura com a perspectiva da personagem viajante, recordava o tempo que passou, e em sua memória deserto e oceano se contrapunham; o oceano a remetia a um tempo imemorial (geológico) da formação natural da planície, mas apesar disso ambos (deserto e oceano) se fundiam em sua "*ilusão de sentidos*". A paisagem se apresentava a ele como uma indefinição, e assim uma ambiguidade se abria ao juízo da personagem: por um lado a ilusão, fá-lo recusar a experiência empírica (aqueles "*espaços limitados*") e sua alma se enche com o "*sentimento do infinito*". Aqui a ilusão é propulsora das "*altas aspirações*". Mas ela é também atormentadora pois revela um mundo estranho: "*a fria e morta perspectiva do deserto*", "*a crosta escavada de um planeta devastado*".

Humboldt parece fazer uso daqueles "*dispositivos deliberadamente construídos*" (de que Goethe falava) para encaminhar o pensamento do leitor a uma outra forma de representação da natureza americana. Pois, ele indica uma ambiguidade, composta na forma de uma encruzilhada que se abre à personagem.

Por um lado a experiência empírica, evocada a partir da perspectiva do viajante, apresentada na forma do pitoresco, possibilitou-o identificar os traços particulares daquela paisagem (sugeriu-lhe inclusive um passado remoto naquelas

planícies, de um vasto mar interior). Mas tais sugestões acabam por levar o viajante à incerteza frente ao que vê. O viajante não pode definir o que foi aquele passado na planície simplesmente a partir do que vê. Assim, a encruzilhada construída por Humboldt faz a personagem viajante se deparar com os limites do juízo frente a experiência empírica dos fenômenos.

Mas a encruzilhada que se abre também se coloca ao nível da narrativa, pois ela deverá agora abandonar a perspectiva do viajante. O objeto da relação empírica, no caso, os *Llanos da Província de Caracas*, torna-se cognoscível ao ser embalado pela forma pitoresca da paisagem, como diz Pedras, pela impressão e primeira sensação que o viajante tem dela (2000, p. 111), mas pela indefinição que se produziu em sua perspectiva, a instância narrativa o abandona. Reivindicando um limite para a utilização do tratamento estético, pois ele não poderá trazer um juízo seguro do cognoscível, da estepe.

A encruzilhada no texto humboldtiano apresenta-se de forma dramática: de um lado "*a crosta escavada de um planeta devastado*", do outro "*o sentimento do infinito*" "*que enche a alma*" ao desliga-la da "*impressão material*".

Assim, nesta encruzilhada, encontram-se aspectos importantes para discutir a forma que Humboldt combinou ciência e arte na obra. A disposição artística da descrição permite a representação cognoscível do empírico, e pode assim traduzir o território colonial como paisagem pitoresca; mas esse *modus operandi* levou-a à "*ilusão dos sentidos*", a uma *indisposição* da narração do simples tratamento estético. O outro caminho que se abre (uma promessa para a noite americana), "*elevam-na a mais altas aspirações*" (um futuro que se abre) "*que enche a alma*". A composição humboldtiana para o *Quadros*, queria revestir com arte sua descrição, mas acima de tudo buscava a harmonia, ainda que para isso devesse abandonar o tratamento estético, abandonar a evocação e deligar-se da impressão material das estepes.

A IRRADIANTE SATISFAÇÃO NOS OLHOS E O ROSTO SÉRIO
ou a violência colonial como natureza sublime

Alguns anos depois de sua viagem italiana, Goethe, agora na Suíça, exprimia um sentimento parecido com aquele sentimento alegre e agradável que cantava no diário epistolar de sua viagem à Itália:

Sinto-me aqui literalmente fechado num círculo mágico, identifico o passado no presente, contemplo o espaço total pelo prisma do entorno imediato, e, para dizer tudo, sinto-me num estado bastante agradável, porque creio de repente que aquilo que há de mais fugidio pode se tornar objeto de uma contemplação imediata (Goethe apud Besse, 2006, p. 58).

A passagem é sugestiva se comparada com uma das declarações de Humboldt sobre sua viagem às colônias americanas.

Nunca esquecerei a impressão que me deixou a vegetação luxuriante dos trópicos, quando entrei pela primeira vez, numa noite úmida numa plantação de cacau no vale de Aragua, e que eu vi, longe do tronco sobre uma raiz de Théobrama recoberta por uma camada espessa de terra preta, o desabrochar de grandes flores. É o caso em que a atividade das forças produtoras se manifesta na vida orgânica da maneira mais instantânea (Humboldt, 1952, p. 335).

O ponto de partida das duas declarações são as impressões sensíveis que o entorno lhes propiciou. No entanto, se em Goethe o ponto de chegada se apresenta subitamente na crença de que o "*fugidio*" pode se tornar "*objeto de uma contemplação imediata*", em Humboldt o que lhe rodeia, "*que se manifesta na vida orgânica*", levam-lhe a pensar na "*atividade das forças produtoras*". Goethe por outro lado descreve um sentimento que lhe remete ao passado mas que também lhe envolve até mesmo no momento de sua declaração, em Humboldt a impressão é evocada como memória, uma marca em seu espírito. Se a impressão de Goethe suscita-o um "*estado bastante agradável*"; o entorno de Humboldt parece comovê-lo, não como em Goethe como algo que lhe '*apagavam as rugas da alma*', mas como em alguém que se esforça, encontrando "*o desabrochar de grandes flores*" sob "*uma camada espessa de terra preta*", quem se comove ao encontrar a beleza em algo aterrado pela opressão:

A recordação de um país distante e abundante em todos os dons da natureza, [diz Humboldt se referindo à sua viagem pelo Orinoco] o aspecto de uma vegetação livre e vigorosa, reanimam e fortificam o espírito; oprimidos pelo presente, deleitamo-nos em fugir dele para gozar dessa singela grandeza

que caracteriza a infância do gênero humano (Humboldt, 1952, p. 212).

Talvez poderia ser dito, como veremos através de Goethe, que predominam nos *Quadros* humboldtianos da "zona tórrida", a descrição do "insólito", ou em termos kantianos de "*objetos do sentimento do sublime*"; diferentemente do que se apresenta nas descrições paisagísticas das viagens de Goethe, em que parece predominar "*os sentimentos dos objetos do belo*":

A comoção produzida por ambos os sentimentos é semelhante mas segundo maneiras bem diferentes [...] Grandes carvalhos e sombras isoladas num bosque sagrado são sublimes; tapetes de flores, pequenas cercas de arbusto e árvores talhadas em figura são belos. A noite é sublime, o dia, é belo. [...] O sublime comove, o belo estimula. O rosto de um homem que experimenta integralmente o sentimento do sublime é sério [...] a intensa sensação do belo anuncia-se por uma irradiante satisfação nos olhos [...] (Kant, [1764], 1993, p. 21-2).

Mas, diria Humboldt, haveria que se considerar uma justificativa à sua comoção, ao seu rosto sério, que se explicaria por uma espécie de regionalização dos objetos do sentimento que em cada local a natureza propicia: nos trópicos a *magnitude*, o sublime, ao norte, as *pradarias*, a *primavera*, o despertar da natureza, o belo:

O homem, que sabe abraçar a natureza num só olhar e fazer abstração dos fenômenos particulares, reconhece como, à medida que o calor vivificante aumenta, se desenvolvem gradualmente, dos pólos ao equador, a força orgânica e a potência vital. Este incremento progressivo não impede, porém, que, a cada região, fiquem reservadas as suas belezas especiais. Aos trópicos pertencem a magnitude e variedade das formas vegetais; ao norte [...] as pradarias e o despertar da natureza, logo começam a soprar as primeiras brisas da Primavera (Humboldt, 1952, p. 283).

Ele reafirmaria a ideia em diversos momentos do livro; diria por exemplo que em todas as regiões da terra a natureza oferece nobres prazeres, mas "*em parte alguma nos comovemos mais com o sentimento de sua grandeza, em parte alguma nos fala com a voz mais poderosa do que sob o céu da zona tórrida*" (Humboldt, 1952, p. 212).

Goethe retrucaria à Humboldt por meio de Ottilie, personagem de *As Afinidades Eletivas*: "*ninguém caminha impune sob palmeiras e as concepções certamente se modificam numa terra em que elefantes e tigres estão em casa*" ([1809] 1998).

Humboldt no entanto ainda teria direito à réplica, mas a paisagem no *Quadros da Natureza* carrega irremediavelmente a marca daquela punição; na qual na narrativa de uma natureza dessacralizada (de um deserto por exemplo) não remete a uma irradiante satisfação nos olhos.

Mas, há que se notar que a punição aparece no *Quadros*, da mesma forma que é sugerida na fala de Ottilie, simbolizada por elementos naturais. Talvez por isso a descrição humboldtiana do mundo colonial, da zona tórrida, aparece sempre tematizando objetos do sublime, descrevendo-os pela sua grandeza e magnitude, com seu rosto sério. Para uma obra que busca fazer ver a harmonia tratar abertamente da opressão e da punição estava fora de cogitação, salvo em alguns pontuais momentos.

Nessas poucas partes em que a Humboldt fala abertamente sobre sua experiência de viagem no *Quadros*, ele dá pistas do que sustentava sua proposta harmônica e, em resposta a isso, a que iria direcionar a imaginação de seus leitores:

[...] o homem, quer vá buscar ao ínfimo grau de selvageria animal, quer aos ápices da civilização, prepara sempre para si mesmo uma vida cheia de provações. É assim que o viajante, percorrendo a superfície do globo, se vê perseguido, por mar e por terra, como o historiador no seu percurso através dos séculos, pelo espetáculo uniforme e desolador das dissensões da raça humana. Por isso aquele que, testemunha das lutas encarniçadas que dividem os povos, aspira aos gozos aprazíveis da inteligência, descansa com prazer o olhar na vida serena das plantas e nas molas misteriosas da força que fecunda a natureza; ou, cedendo à curiosidade hereditária que, há já milhares de anos, inflama o coração do homem, eleva os olhos, cheios de pressentimentos, para os astros que prosseguem, com harmonia inalterável, a sua eterna carreira (Humboldt, 1952, p. 28 - grifos nossos).³³

Assim, elevando os olhos à busca da harmonia inalterável, a narrativa do *Quadros* resguarda seu leitor de tratar as lutas encarniçadas do território colonial de uma maneira escancarada; mas assim como o hipotético historiador, o viajante sabe da violência, afinal ela o persegue onde quer que vá. Mas ele a trata de outra forma: repousa as lutas encarniçadas na narrativa da natureza, "*na vida serena das plantas*". Para tal Humboldt teve de isentar da narração, como falamos, muito do que havia vivenciado em sua própria experiência de viagem.

³³ [...] le voyageur qui parcourt la surface du globe, est poursuivi sur terre et sur mer [...] par l'uniforme et désolant spectacle des dissensions de la race humaine. C'est pourquoi celui qui, témoin des luttes acharnées qui divisent les peuples [...] repose volontiers ses regards sur la vie calme des plantes et sur ressorts mystérieux de la force qui féconde la nature [...] (Humboldt, 1951 [1808], Vol. 1, p. 34).

Ette (2009) havia sugerido, como vimos, que o discurso acerca da formação geológica da região *llanera* em Humboldt pode ser vista como uma dissimulada contraposição aos escritos sagrados, à Genesis, mais especificamente.

Pratt, por sua vez, argumentou que "*uma das principais estratégias discursivas*" humboldtianas funcionava de maneira a "*reduzir a América à paisagem marginalizando seus habitantes*" (1985, p.126). Ela ainda sugeriu posteriormente que esse procedimento associava a ciência com a estética do sublime (1999).

Sobre o *Relation Historique* (1813), o relato de viagem de Humboldt, Pratt chamou a atenção para o que nomeou como *travelees* (viajados), os homens livres e escravos (indígenas ou negros), guias ou carregadores de peso, que viajavam à serviço da comitiva da viagem de Humboldt pela América, principalmente quando sua expedição se afastava dos centros urbanos. Ela mostrou como em várias partes do relato de viagem estes homens são descritos como meros instrumentos do Barão.

Trigo (2000) em resposta à Pratt problematizou um pouco a questão, sugerindo um Humboldt caricato na análise de Pratt. Ele argumenta que as relações coloniais vivenciadas por Humboldt se colocam em suas obras como alegorias. Fala por exemplo de uma situação que Humboldt viveu na viagem, em que para cruzar uma região andina deveria sentar-se numa cadeira colocada às costas dos *cargueros*, homens livres que nos trajetos pelos Andes carregavam os europeus às costas. Humboldt no *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas* deu tratamento especial à esta situação, inclusive pintando-a num quadro, numa imagem mesmo, acompanhada de um texto (veremos isso posteriormente). Trigo sugere, a partir do reconhecimento dessas alegorias, que há em Humboldt a tematização de uma crise e de uma relação conflituosa entre os europeus e os americanos, entre metrópole e a colônia.

Mas o que queremos sugerir é que esta maneira não-literal de tratar questões relativas à colônia, não se dão somente quando ele fala deliberadamente das relações sociais - que só se encontram segundo esses comentadores em outras obras que não o *Quadros*. O que sugerimos é uma leitura que reconhece na redução da América à paisagem, uma narrativa da natureza que contém por meio de metáforas uma narrativa histórica da colônia e de uma crise colonial que fora vivenciada por Humboldt; estas metáforas não se colocam apenas num diálogo dissimulado com textos sagrados. A combinação da ciência com a estética do sublime e a reinvenção da colônia enquanto

natureza (Pratt, 1999), não impossibilitava que o *Quadros da Natureza* ainda assim falasse sobre a violência colonial, simbolizando os elementos históricos e sociais da colônia em sua narrativa da natureza dessacralizada.

Assim podemos ler o espetáculo uniforme e desolador das lutas encarniçadas da colônia através do eclipse humboldtiano, dentro de sua narrativa da natureza.

Assim temos que Humboldt não viaja pelas colônias, mas pela zona tórrida. Como diria Otilie ele "*anda sob as palmeiras*". A narração não descreve escancaradamente o espetáculo uniforme e desolador das lutas encarniçadas, mas fala sobre ela dentro do espetáculo de uma natureza grande e selvagem e a crítica sob um determinado ponto de vista, da crítica ao mercantilismo.

Sob este ponto de vista, talvez seja possível ver na descrição do livro primeiro, "*Sobre estepes e desertos*", em que o viajante encontra-se só em meio a um planeta devastado que Humboldt não apresenta os *Llanos de la Provincia de Caracas* como uma região sob domínio espanhol cujo modelo de colonização mercantilista entrara em crise, a crise de todo o Antigo Sistema Colonial (Novais, 1977). Mas descreve-o como um deserto frio e morto que apresenta-se de maneira terrível por conta de um equívoco, uma ilusão.

Como fala Novais, com o desenvolvimento do Antigo Sistema Colonial ocorreu uma transformação violenta nas colônias Ultramarinas. Os *Llanos*, neste processo, se formam como uma das regiões de maior produção de muares da América, região que abastecia as grandes *plantations* antilhanas com carne salgada, couro, mulas, bois e cavalos, como o próprio Humboldt em sua *Relation Historique* iria relatar ([1813] 1986, tomo 2, p. 250).

No *Quadros* os *Llanos* são um deserto frio e morto onde a ilusão colonial mercantilista que cruzou o oceano imenso acreditando no sucesso de sua empresa acabaria por realizar-se como a crosta escavada de um planeta devastado.

Vários comentadores e inclusive grandes personalidades históricas, como Simon Bolívar, falam de Humboldt como o segundo descobridor da América. Tratam a viagem de Humboldt desta maneira por entendê-la relacionada a uma ruptura que marca a história colonial e abre caminho para a independência das colônias hispano-americanas. No entanto, falam desse redescobrimento como apologetas cantando o feito heroico humboldtiano. De fato Humboldt dava motivos para tal, diversas vezes se comparava a Colombo.

O impulso que o Orenoco dá às águas do mar, entre as costas da Guiana e a ilha da Trindade [...] é poderoso, que os navios, ajudados pelo vento oeste e com as velas desfraldadas, tratam de lutar com a corrente, encontram dificuldades em se governar. Estas solitárias e temíveis paragens chamam-se golfo Triste; para entrar nelas é preciso atravessar a Boca do Dragão. Alguns escolhos, semelhantes a torres arruinadas, elevam-se do meio das ondas tempestuosas. Parece, contudo, que marcam o lugar do antigo dique de rochas que, noutro tempo, unia a ilha da Trindade à costa de Pária, antes que a corrente o tivesse destruído.

O aspecto dessa região deu pela primeira vez ao espírito do grande navegador Cristovão Colombo a firme certeza da existência de um continente americano. Como homem habituado a penetrar os segredos da natureza, deduziu, por conclusão legítima, que só um rio que atravessa uma vasta extensão de território podia arrastar na corrente tão grande massa de água e que a região em que descera devia ser um continente e não uma ilha. [...] A suave frescura que, ao calor do dia, substituía a transparente pureza do céu estrelado, o balsâmico perfume das flores que as brisas da terra levavam, fizeram acreditar a Colombo [...] que o jardim do Éden, santa morada do primeiro homem, se encontrava ali próximo. Viu no Orenoco um dos quatro rios, que, segundo as veneráveis tradições espalhadas desde a infância do mundo, nasciam no paraíso para regar e dividir a terra, adornada de flores sempre desabrochadas. Esta poética paisagem, que pode ver-se em uma memória, ou antes, carta de Colombo, dirigida de Haiti a Fernando e a Isabel com data de Outubro de 1498, oferece particular interesse psicológico; nova prova de que a criadora imaginação do poeta se manifesta no ousado navegante, que vai à procura de mundos, do mesmo modo que em todas as individualidades humanas (Humboldt, 1952, p. 214).

Pratt (1999) no entanto trata de maneira crítica esse redescobrimento, o qual chama de reinvenção; ironiza o fato do barão se referir à América como "Novo Mundo" mesmo após 300 anos de colonização. Mas era de fato um "Novo Mundo" que se abria ao capital norte-europeu, às mercadorias industrializadas da Inglaterra, por exemplo. "Novo Mundo" por que até então os portos estavam fechados (ao menos em teoria) à qualquer nação estrangeira que não fosse a Espanha. O exclusivo metropolitano, a matriz básica da colonização mercantilista (Novais, 1977) impedia à essas mercadorias que entrassem naquele "Novo Mundo". O *Quadros da Natureza* irá cantar uma nova possibilidade para a colônia, mas com um rosto sério, comovido.

Assim ao pretender sustentar a representação da colônia numa obra que busca revelar a harmonia, ela não poderia compactuar com as descrições anteriores do "primeiro descobrimento", cujos motivos são próximos daqueles que propiciam o sentimento do belo. O belo é a alegria espontânea (diria Kant) e a violência colonial impossibilitam um sentimento inocente. Humboldt não poderia repetir a ilusão

mercantilista que se apresentavam nas cartas de Colombo, por exemplo, que descrevia as terras recém descobertas como o Éden. Humboldt se negava a repor através de sua obra a evocação de um sentimento típico daquelas cartas, produzidas durante um momento histórico que do seu ponto de vista havia produzido a crise que vivia.

A descrição que se segue à citação acima, do livro II, retrata as *Cataratas do Orenoco*, repleta de penhascos escarpados, nuvens imponentes, cavernas sob um rio caudaloso (que inclusive guardam crânios de indígenas). Somente o sublime sustentaria sua proposta, justamente porque ele reconhecia e vivenciava uma violenta história da colonização (da qual daria mais detalhes em seu relato) e à qual pretendia contrapor-se.

Mas mesmo notando o espetáculo uniforme e desolador das lutas encarniçadas que o perseguia onde quer que fosse, Humboldt acreditava que ao propor o oposto, a harmonia superaria aquela crise. Seu rosto sério, sua comoção frente à violência descreve-a como sublime, e assim ao lado de muitos outros de seu tempo formulava uma nova proposta para a crise do Antigo Sistema Colonial, onde a violência deveria ser sublimada.

POR UM NOVO MÉTODO DE DISSECAÇÃO DE TRAÇAS
ou o desejo da presença de um barão eloquente

Já falamos brevemente no item anterior dos tipos de sentimento que Kant sistematizara. Como dito, os motivos sublimes que a narração pitoresca de Humboldt trazia se assemelham à categorização dos sentimentos proposta por Kant em suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*.

Nessa obra, ainda bem antes de escrever sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, anterior à viagem de Humboldt para as colônias da América, antes até de Goethe ver pinturas na Itália, Kant tratava dos diferentes tipos de prazer que qualquer pessoa mesmo as que "*carecem de talentos excepcionais*" poderiam experimentar. Na primeira seção da obra, se atém aos que considera de "*espécie mais refinada*", "*que pressupõe uma sensibilidade de alma*". Advertia, no entanto, que naquela obra estaria "*excluindo o sentimento que se liga a visões elevadas*" (Kant, [1764], 1993, p. 20-1), atingido por pouquíssimos homens, e dava indicações, como alguém sonolento ante

uma árdua tarefa, que trataria dele em um outro momento, o que fez em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*.

Nas *Observações*, Kant diferenciava o sentimento do belo e do sublime de outros mais corriqueiros: aquele de "*um acomodado, que ama a leitura dos livros porque o induz ao sono*; [ou de] *um homem astuto que goza quando calcula seus ganhos*", etc. Para ele, o sentimento do belo e do sublime seriam mais refinados "*porque se pode desfrutá-los mais demoradamente sem saciedade e extenuação*", "*porque indicam qualidades do entendimento*" (p. 20-1).

Como falamos anteriormente, Humboldt declarou no prefácio do *Quadros* que queria "*tornar disponível ao leitor alguns dos prazeres que, em qualquer alma sensível, causa a contemplação imediata das grandes cenas*", assim parecia tentar evocar em quem lia estes sentimentos de que Kant falava; como vimos, através da descrição dos objetos do sublime.

Difícil para uma pesquisa investigar se ele conseguia realizar o que propunha. Teríamos que recorrer talvez aos diários de seus leitores - a pesquisa afinal seria árdua, realmente uma difícil tarefa. Imaginemos só, bater de porta em porta em famílias tradicionais de Berlim, de Paris, de Tübingen, Stuttgart, etc.; constrangidos, colocados porta à dentro teríamos que fazer sala até balbuciar nossa proposta: poderíamos ler os diários de seus antepassados? Poderíamos vasculhar aqueles papéis que se encontram no porão? Provavelmente, seríamos vistos como as traças que já devem ter carcomido aqueles escritos. Entenderiam a nós, dignos pesquisadores, como essas traças que se alimentam daqueles sentimentos particulares confessos em folhas de papel. E se, ainda assim, encontrássemos uma alma sensível que compreendesse nossas dignas intenções, decerto não essa teria tempo ou paciência em ajudar-nos vasculhando o porão. Naturalmente a alma sensibilizada seria atacada por uma renite e subiria novamente à superfície arejada. Assim, se com sorte achássemos em algum diário palavras sobre os sentimentos que a leitura do livro de Humboldt propiciava, certamente os papéis se esboroariam em nossas mãos vestidas com luvas de silicone e ficaríamos a sós com aquelas traças.

No porão, vendo aquele quadro desolador e somente uma traça à sua frente, o pesquisador sorrateiramente iniciaria um inquérito às pobres traças, vendo-se coagido posteriormente a abrir-lhes seu sistemas digestivo (se é que possuem) em busca daqueles sentimentos evocados por Humboldt.

Mas a vida sempre apresenta atalhos para situações como esta. E na época de Humboldt já haviam grandes escritores que tratavam dos sentimentos propiciados por sua leitura. Goethe por exemplo o fazia, mas fazia-o dentro de seus romances. Em *As Afinidades Eletivas* ele nos oferece um desses atalhos: o diário de uma leitora assídua das obras de Humboldt. Era Ottilie, jovem que dividia suas horas vagas entre a leitura de um livro de Humboldt e a escrita em seu diário. Em um desses momentos resolve conciliar os dois passatempos e escreve sobre o livro que lia:

Digno de veneração é apenas o naturalista que sabe descrever e expor o mais estranho, o mais insólito, com sua cor local, com todo o seu entorno e sempre em seu elemento mais próprio. Como eu gostaria de me ver um dia na presença de Humboldt, ouvindo suas narrativas! (Goethe, [1809] 1998).

Assim, mesmo Humboldt sendo um naturalista "*digno de veneração*", mesmo que utilize "*a cor local*", mesmo "*com todo o entorno sempre em seu elemento mais próprio*", só mesmo expondo o objeto de sua descrição como o "*mais estranho, o mais insólito*" é que consegue atingir Ottilie e representar as paisagens americanas de forma "inteligível"³⁴.

A América narrada por Humboldt é entendida por Ottilie como estranha, esquisita, como algo que não é próprio de seu mundo. Justamente porque a forma artística que Humboldt realiza, e portanto materializando sua vivência colonial, se dá sob a embalagem da palavra pitoresca.

Mas isso não precisa ser visto como um fracasso da descrição humboldtiana. Como indicamos no item anterior, pode-se ler no *Quadros* uma deliberada recusa da evocação da paisagem americana como objeto do sentimento do belo (aquele que não causa um impulso a um interesse sério, mas ao puro deleite da beleza reconhecida, não estranha, mas agradável). A violência vivenciada e o reconhecimento de uma crise (mercantilista) decorrente da ilusão dos primeiros colonizadores eram justificativas suficientes para que ele desse um tratamento estético distinto para a América. O livro segundo do *Quadros da Natureza* (*Cataratas do Orenoco*) pode ser interpretado como a declaração da impossibilidade da evocação do sentimento do belo na zona tórrida, "*nas misteriosas relações que se estabelecem com a vida íntima do homem*". Mas como falamos, tendo em vista a consideração da ideia humboldtiana do

³⁴ Hegel chamava a atenção em uma de suas palestras que: "Um quadro, e nisto reside o ponto principal, deve [...] representar antes de tudo uma situação, a cena de uma ação. A primeira lei que se impõe a este respeito é a da *inteligibilidade*" (Hegel, 2010, p. 257).

tempo como decadência, "scarcity" (Trigo, 2000), é possível interpretar que Humboldt defende que o sentimento de natureza do Novo Mundo só poderia ser propiciado em sua época (em contraposição à época do descobrimento) por objetos do sentimento do sublime (ver Humboldt, 1952, p. 211 e seguintes).

Humboldt declarou que desejava suscitar no leitor "*prazeres que, em qualquer alma sensível causa a contemplação imediata das grandes cenas*", embora no caso de *Otilie* a leitura provocara nela o desejo de se "*ver um dia na presença de Humboldt, ouvindo suas narrativas!*". Não seria de bom tom dizer que *Otilie* não tinha uma alma sensível, mas junto com o prazer das "*grandes cenas*" do mundo colonial vinha, ironicamente, a figura heroica e eloquente do Barão. Sua narração não escapava das inerências de seu lugar na divisão social do trabalho, pois o veneravam como "*naturalista*".

Como nota Adorno rapidamente em sua *Teoria Estética*, "*Humboldt*" teria adotado "*uma posição média entre Kant e Hegel ao aderir firmemente ao Belo Natural, esforçando-se, ao contrário do formalismo kantiano, por concretizá-lo*" ([1970] 2008, p. 88). Ou seja, aquilo que Kant categorizara em 1764, e desenvolveria mais demoradamente em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* [1790], Humboldt tentava astutamente concretizar em 1806³⁵.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant, no final das contas, pretendia encontrar uma maneira, ainda que num plano puramente formal, de conciliar "*uma irreduzível oposição entre o pensamento subjetivo e a realidade objetiva*" (Hegel, 2010, p. 76). Depois de haver mostrado com a *Crítica à Razão Pura* que a metafísica estava ainda viva mesmo na experiência empírica (na medida em que só se concebe os objetos a partir das categorias apriorísticas do sujeito), sua tarefa na *Crítica da Faculdade do Juízo* era fundamentalmente, grosso modo, propor uma conciliação àquela oposição (entre o interior e o exterior).

³⁵ Ainda não tratamos para este relatório acerca da "*posição*" de Humboldt em relação a Kant e Hegel - isto deverá ser realizado após uma revisão bibliográfica e uma pesquisa mais cuidadosa sobre Goethe, Schiller e Schelling. O livro de Adorno não trata diretamente dessa relação, mas até mesmo Hegel fala sobre a questão. O livro de Adorno é por demais enigmático, Artur Morão, tradutor da obra para o português, comenta: "*Como se sabe, Adorno não teve tempo, devido à sua inesperada morte em 1969, de dar ao texto o tratamento e a ordenação adequados, embora fosse essa a sua intenção. [...] O que ficou, reúne partes mais antigas e outras mais recentes, visto que o seu ensino de estética se estendeu ao longo dos anos cinquenta e sessenta. Esse caráter fragmentário e inacabado explica a textura do livro, a sua escassa organização*" (Morão in Adorno, [1970] 2008, p. 9-10).

Naquela obra, Kant "*vê na arte um meio em que se opera a conciliação do espírito abstrato, descansado em si mesmo, com a natureza, quer nas manifestações exteriores quer nas manifestações interiores, afetivas e psíquicas*". A filosofia kantiana, segundo Hegel, "*sentia a exigência desta conciliação e indicava a sua viabilidade*". Para Kant, pelo "*juízo estético*" resultar "*do livre jogo do intelecto e da imaginação*" ele não seria "*produto do intelecto como tal*", não seria simplesmente Razão Pura. "*Livre das leis e finalidades subjetivas [...] o objeto ficaria referenciado ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e agrado*" (Hegel, 2009, p. 76-7). Como mostra Hegel, Kant leva ao extremo aquelas considerações acerca dos sentimento de prazer para a proposição, no plano formal, da conciliação entre razão e sensibilidade. No entanto, havia regras para tal conciliação:

O sentimento deve ser completamente desinteressado, quer dizer, não se referir a qualquer desejo. Quando nos guia um interesse tal como a curiosidade, uma exigência material ou o desejo da posse e do uso, os objetos importam-nos não por si próprios, mas por causa do nosso desejo e de nossa exigência. Então, o valor do objeto provém da relação em que está com nosso desejo ou exigência, e essa relação é tal que há de um lado o objeto e do outro uma determinação que lhe é estranha mas que nós lhe conferimos. Quando consumo, por exemplo, um objeto para me alimentar, o interesse que lhe encontro reside em mim e não nele. Ora, segundo Kant, não seria esta nossa atitude perante o belo. O juízo estético deixa livremente subsistir o que existe fora de si, e provém do prazer que se alcança no objeto como tal, sem que intervenha qualquer outra consideração e atribuindo ao objeto um fim em si (Hegel, 2009, p. 77).

Assim, segundo Kant se a Natureza é sentida no sujeito como o Belo por meio do juízo estético, poderia ser aceita uma finalidade que não vem das finalidades puramente subjetivas, "*mas da íntima correspondência entre o exterior e interior*" (Op. Cit., p. 79).

Vale notar que há uma diferença qualitativa entre a experiência do Belo e o sentimento do belo, a experiência do Belo é a conciliação kantiana, o sentimento do belo ou o sentimento do sublime são, segundo Adorno, "*flutuações na experiência do Belo Natural*" ([1970] 2008, p. 86-7)³⁶.

Se é que entendemos bem, a conciliação entre interior e exterior, espírito abstrato e natureza, razão e sensibilidade, se daria para Kant quando o sujeito se

³⁶ Vale notar que Adorno formula-os desta maneira já bem depois da crítica hegeliana à concepção da arte em Kant. Não trataremos neste relatório da crítica hegeliana à concepção de arte kantiana, apenas vale notar que é ele quem diz que o Belo em Kant era o Belo Natural, o qual criticaria.

liberta de todos os seus desejos, de todas as suas inclinações subjetivas de satisfação imediata, quando *expropria* a si mesmo de todos seus meios e, assim, nenhum outro fim que não a finalidade da Natureza age sobre ele, esta seria a experiência do Belo.

Humboldt tentaria executar o que Kant formulara em termos estéticos e filosóficos. O Barão formularia de forma bem parecida esse problema na consideração de uma cena da natureza americana (sempre reafirmando a estética do sublime):

Semelhante quadro não há-de oferecer ao observador outro interesse a não ser aquele que em si mesmo tem a Natureza. Nenhum oásis lembra a morada de antigos povoadores; nem a pedra lavrada, nem árvore alguma que afirmem a atividade de raças extintas. Estranho, por assim dizer, aos destinos da humanidade, e ligado apenas ao momento que passa, este canto de terra parece um teatro selvagem, onde se exhibe livremente a vida dos animais e das plantas (Humboldt, 1952, vol.1, p. 10).

Assim, Humboldt bebeu - nem tão desinteressadamente - da problemática gerada pelas formulações de Kant, diretamente ou nas obras de Schiller, Goethe e Schelling - a quem Hegel se referiria como os "*preenchedores das lacunas da concepção kantiana de arte*" (Hegel, 2009, p. 80).

No entanto, a descrição humboldtiana da paisagem pitoresca, emergida da proposta kantiana de conciliação por meio do juízo estético, mantinha um problema que era justamente contra o qual Kant lutara filosoficamente em sua proposta formal: a conciliação de razão e sensibilidade.

A descrição da paisagem humboldtiana suscitara em Otilie não um sentimento desinteressado, mas uma nova oposição entre o sensível e o racional, pois quando sentia o insólito queria a razão (a presença de Humboldt) para colocar tudo nos eixos.

Deste modo, a descrição humboldtiana atingia a familiaridade com o objeto de sua representação expondo a América na sua cor mais própria mas como um mundo distinto, estranho, insólito (o deserto frio e morto, a crosta escavada de um planeta devastado); a descrição assim se submetia à embalagem do Belo, procurando evocar no leitor o sentimento do sublime. Até aí tudo bem. Mas, no final das contas, na conciliação realizada por Humboldt, a evocação e o sentimento que surgiu na cabeça e no coração de Otilie não foi somente o de natureza mas também o desejo de tê-lo por perto; pois tão logo Otilie reconhecia o insólito, desejava a presença personificada da ciência, do naturalista eloquente, para poder explicar-lhe toda aquela

esquisitice do mundo. Ou seja, a conciliação na descrição estética humboldtiana se desdobra na leitora numa nova oposição, e Humboldt parecia perceber a limitação do juízo estético para a conciliação e por isso propunha que a ciência acompanha-se a arte.

Neste sentido, se a descrição humboldtiana sob a forma do Belo kantiano apresentava a América como insólita, como um outro mundo, aquela América é tomada como impulso à definição científica que trará, através de categorias formais, a identidade.

Retomemos a descrição das estepes: o viajante via-se tomado por uma ilusão de sentidos; a mesma paisagem ora parecia um oceano imenso, ora era um deserto frio e morto. A disposição científica virá para acalmar seu juízo e colocar em ordem as coisas, ainda que elas percam sua beleza e fiquem meio sem sal. Dessa mistura de temperos, de indisposições e disposições para tratar os fenômenos, deverá submergir a composição harmônica. E a harmonia deverá se estabelecer na composição como um acordo entre forças díspares: o acordo da disposição estética que gera a sublime instabilidade com a disposição científica, que produz uma monótona estabilidade. Na composição humboldtiana ambas necessitam uma da outra neste jogo de forças que tenciona as cordas para a harmonia.

Desta forma, por mais que Humboldt desse sinais de reconhecer as limitações da proposta formal da conciliação kantiana, novamente seguiu na obra o conselho de Kant quando diz: "*um juízo sobre um objeto de satisfação poderia sem dúvida ser desinteressado, e, no entanto, ser interessante, isto é, suscitar um interesse*" (Kant apud Adorno, [1970] 2008, p. 27). A descrição da experiência do Belo Natural em Humboldt funciona no interior do *Quadros* para suscitar o interesse de uma explicação.

E assim, esta será, para o alento de *Ottolie*, a tarefa da disposição científica no *Quadros* após a evocação pitoresca do sublime. Nas palavras de Pedras, "*fixar o contorno do pitoresco no interior de uma fisionomia ideal, que descarta a aparência paisagística*" (2000, p. 111), negando assim o juízo estético como fonte única para a busca da harmonia. O sentimento e a arte desequilibram o juízo seguro e precisam ser contrapostos à ciência, à razão. Assim, por ora o tratamento estético e a evocação empírica são mandados pra escanteio e aparece no texto, no lugar daquela instância narrativa, um "*eu científico*" (Ette, 2009):

Eu mesmo tive ocasião de ver, trinta anos depois de minha viagem à América Meridional, as estepes dos Calmulcos e Kirghisos, isto é, uma parte dos desertos que enchem, entre o Don, o Volga, o mar Cáspio e o lago chinês de Dsaisang, um espaço de quase mil e duzentas léguas (Humboldt, 1952, p. 8).

Nota-se que com o "eu científico" vem uma noção de espaço notadamente mecanicista, dentro do qual timidamente surge a paisagem, já não muito pitoresca³⁷.

A DISPOSIÇÃO CIENTÍFICA ou a ameaça humboldtiana à América

O que "*animava*" Humboldt, mesmo antes de visitar "*regiões remotas*", era "*a esperança de recolher alguns fatos úteis ao progresso das ciências*"³⁸. Tendo este objetivo, não poderia simplesmente se contentar com uma exposição que apresentasse a América como o insólito. Mas, paralelamente, sua contribuição às "*ciências físicas*" não deveria se colocar somente nos próprios termos estabelecidos pela ciência da época.

Humboldt antes de ir para a América tinha tido uma fase vitalista - por mais que talvez, mais tarde, dela se envergonhasse. Naquela época, antes dos sucessos da *Naturphilosophie*, das obras de Schelling e Goethe, Humboldt via no vitalismo uma possibilidade de se contrapor ao mecanicismo, entendendo que a natureza poderia ser explicada não apenas pela matemática, e que havia nos organismos, nas plantas, nos animais e também nos homens, uma finalidade que escapava às leis físicas matematicamente construídas. De certa forma ele nunca abandonou estas ideias.

Mas a partir de sua estada em Jena começou a cultivar uma grande consideração pela crítica kantiana, principalmente como ela havia se refletido em Goethe, Schiller e Schelling. Ao que parece isto fazia-o dar relevância ao sentimento, ao juízo estético para a consideração dos fenômenos, que se refletia em uma disposição científica que se contrapunha ao caráter puramente formal das elaborações

³⁷ Trataremos brevemente da viagem de Humboldt à Ásia Central sem ser no próximo item, no outro.

³⁸ "Desde minha primeira juventude me senti com uma viva inclinação e ardente desejo de fazer uma viagem às regiões remotas e pouco visitadas pelos europeus (...). Não era o desejo da agitação nem da vida errante o que me animava, mas o de ver e observar de perto a natureza selvagem (...) e a esperança de recolher alguns fatos úteis ao progresso das ciências" (Humboldt apud Moraes, 1989, p. 80). Humboldt manteria essa inclinação por toda a vida, ao escrever seu relato de viagem (em 1816) dizia que sua ida à América havia sido "*ideada con el designio de contribuir al progreso de las ciencias físicas*" (1985, p. 4).

mecanicistas, no qual a experiência empírica serve para reafirmar uma lei axiomática - uma sentença científica à qual a experiência está submetida e que só serviria se reafirmasse a lei pré-concebida. Com isso Humboldt não estava de acordo, afinal desconsiderava um desejo de sua juventude: "*de ver e observar de perto*".

Assim, o que se conformou naquele jogo de esperanças e desejos foi a descrição empírica embalada pelo Belo Natural funcionando "*como matéria complementar e compensatória do discurso da ciência*" (Pedras, 2000, p. 98) como falamos. No entanto, o inverso também poderia ser dito, pois o "*pensamento especulativo*", impulsionado pelo olhar artístico, deverá recolocar nos eixos o juízo sobre os fenômenos empíricos, ele inclusive atestará seu próprio "*veredicto*" acerca da embalagem insólita com a qual os *Llanos* eram apresentados.

Isso parece ser, em termos estéticos e científicos, o que aparecia a Humboldt como uma "*difícil tarefa*" em 1808, que Pedras (2000) pôde apresentar como um "*problema de fácil formulação*":

[...] conciliar o percebido e o premeditado, isto é, a aparência e seu significado ideal [...] [a descrição humboldtiana procura] extrair da distribuição diversa das formas naturais determinada "constância e consistência" até derivar uma "lei empírica" capaz de explicar as condições sob as quais o fenômeno se manifesta (Pedras, 2000, p. 100).

Desta forma, uma vez que a narração põe de lado aquela descrição em que a personagem viajante se via só em meio a um "*planeta devastado*" - em termos estéticos: quando a narração abandona a evocação da experiência do belo natural na forma do "*sublime terrível*" -, produz-se uma inflexão no texto. Frente aos *Llanos*, a narrativa busca uma forma de considerá-los sob uma perspectiva que procura estabilizar o que se apresentava de forma terrível³⁹. Ela diz:

Em todas as zonas a natureza apresenta o fenômeno destas planícies sem fim; mas, em cada região, têm elas caráter particular e fisionomia própria, derivados da constituição do solo, diferença de clima e elevação sobre o nível do mar (Humboldt, 1952, p. 6 - grifos nossos).⁴⁰

³⁹ Ainda segundo Kant o sublime podia ter variações, "*sublime terrível*", "*nobre*" e "*magnífico*": "*O sentimento de sublime é por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia, em alguns casos apenas de uma calma admiração e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime [...]. A solidão profunda é sublime, mas de maneira terrível. Daí as vastas extensões desertas, como o colossal deserto de Chamo, na Tartária, propiciarem sempre a ocasião de povoá-los de sombras medonhas, duendes e fantasmas*" (Kant, 1993, p. 22-3). Pareceu-nos próprio a identificação da descrição humboldtiana dos *Llanos* como evocativa do "sublime terrível".

⁴⁰ *Sous toutes les zones, la nature offre le phénomène de ces plaines immenses; mais dans chaque région elles ont un caractère singulier, une physionomie propre, déterminée par le constitution du sol,*

Deste modo, toma o lugar do "*sublime terrível*" uma forma de tratamento das "*planícies sem fim*" que se despede dela. Elas serão tratadas agora, ao lado de muitas outras que existem no mundo, nos termos (humboldtianos) de uma "*allgemeine Länderkunde*", uma "*geografia regional geral*". A partir da ideia da "*estrutura do globo terrestre*", a narração apresenta categorias como "*caráter particular*" ou "*fisionomia própria*", que ao longo da obra possibilitam seu desdobramento em um conceito mais geral: de "*fisionomia da natureza*".

Esta noção será mais profundamente desenvolvida no livro Quarto do *Quadros* (*Da Fisionomia das Plantas*), quando, num diálogo aberto com "o Goethe" da *Metamorfose das Plantas* ([1790] 1997), Humboldt propõe um olhar sobre a paisagem, e sobretudo sobre sua vegetação, que fuja de uma sistematização da natureza tradicional (como era o caso do sistema lineano) que observava cada planta de forma individualizante. Tendo em vista o conceito de *fisionomia da natureza*, importa para Humboldt o caráter mais geral da morfologia vegetativa, percebida pelo "olhar do pintor", que permite, por não se ater demasiadamente à individualidade das espécies, uma relação da vegetação com o clima, sua posição geográfica e até com a "*impressão que uma região nos produz*" (Humboldt, 1952, p. 284).

No entanto, há que se atentar para o problema da identificação direta das formulações humboldtianas com o pensamento científico da geografia institucionalizada do final do XIX e início do XX. Nas primeiras décadas do século XIX, quando Humboldt escreve o *Quadros*, ainda não se pode falar em uma ciência geográfica universitária institucionalizada (Capel, 1988), com conceitos e definições metodológicas próprias. Aqui queremos indicar apenas os termos que o próprio Humboldt utiliza, para podermos ver como ele opera a combinação estético-científica na obra, sem pretender no momento desdobrar mais profundamente a relação daqueles termos com o que a ciência geográfica institucionalizada viria a produzir. Contudo, cabe notar que a noção de fisionomia é utilizada também na obra de Paul Vidal de La Blache - "*fisionomia de uma região*", "*de um país*", "*da paisagem*", ou ainda, "*fisionomia da terra*" (apud Besse, 2006, p. 66), e de maneira diferente na obra

par les différences de climat et par leur élévation au-dessus de la surface de la mer (Humboldt, [1808] 1851, vol. I, p. 3). Esta mesma passagem no original alemão não se utiliza do termo "*Region*" ("*région*"): *In allen Zonen bietet die Natur das Phänomen dieser großen Ebenen dar; in jeder haben sie einen eigentümlichen Charakter, eine Physiognomie, welche durch die Bescheidenheit ihres Bodens, durch ihr Klima und durch ihre Höhe über der Oberfläche des Meers bestimmt wird* (Humboldt, [1808] 1849, Erster Band, p. 5).

de Jean Brunhes, como fundamento *objetivo* do saber geográfico (Op. Cit., p. 67); havendo uma diferença significativa à concepção do termo em Humboldt (principalmente no caráter assumidamente estético que o leva ao conceito de fisionomia).

Como nos estudos morfológicos de Goethe, as categorias humboldtianas de fisionomia guardam a ideia da relação com uma totalidade; no entanto, no caso de Humboldt a totalidade é expressa também num âmbito puramente formal, como a "*estrutura do corpo terrestre*" (Op. Cit., p. 124). É portanto neste nível, livre do sensível, na consideração de fatores que poderiam ser aferidos a partir de medições instrumentais, que são pensadas as determinações que derivam na "*fisionomia particular*" de uma região - a "*constituição do solo, a diferença de clima e elevação sobre o nível do mar*", etc. -, que por sua vez respondem a *leis físicas* universais, não propriamente visuais nem aferíveis em si⁴¹.

Assim, aquilo que se apresentava como sublime, mas de forma instável e insólita na paisagem, é estabilizado por um "*pensamento especulativo*", profundamente ordenador no qual a narração reclama para si a voz sóbria da ciência, e afirma o modo pelo qual devemos entender o que causara ao viajante sua ilusão de sentidos. Seguindo esta interpretação, agora é o "eu científico" humboldtiano que explica o que eram aqueles "*bancos*" que o viajante vira e a qual se referiam as vozes indígenas. Como Pedras (2000) pensamos esta descrição como "*veredicto da ciência*".

[...] rochas, de contextura cristalinas e semelhantes a pedaços de dolomia [...]; devem ser consideradas antes como partes da praia do que como ilhas desse antigo golfo. E chamo golfo a esses plainos, porque, levando em conta a sua pouca elevação sobre o actual nível do mar e o seu aspecto particular, que parece dar acesso à corrente de rotação, dirigida de este para oeste, assim como a depressão das costas orientais, entre a embocadura do Orenoco e do Essequibo, - não resta dúvida de que, em outra época, o mar cobriu toda a cavidade, desde a cadeia costeira até a serra de Parima, e foi banhar, a oeste, os montes de Mérida e Pamplona [...] (Humboldt, 1952, p. 185 - grifos nossos).

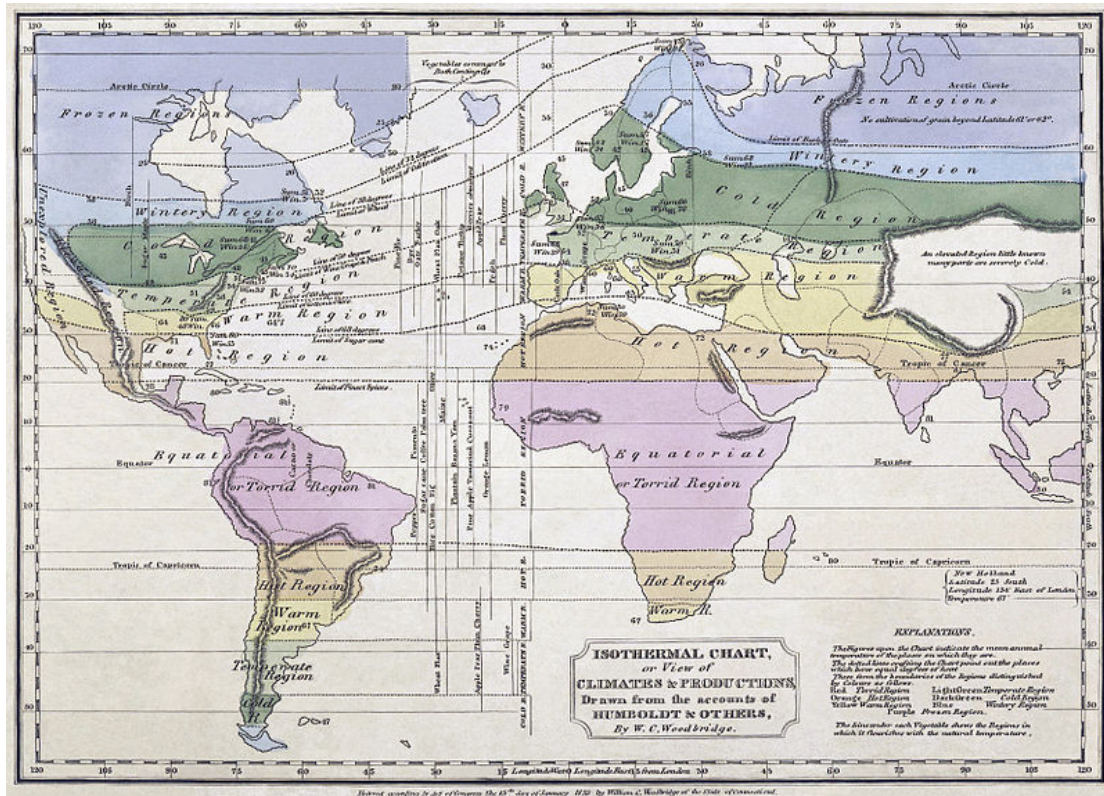
Nesta nova postura deliberadamente científica não há ilusão que aflija o leitor, o que se fala sobre as coisas está liberto de qualquer dúvida. Dela pode então nascer

⁴¹ Ainda que Humboldt relacione "a *impressão* que nos causa a vista da natureza" com o "*carácter da região*" (Humboldt, 1952, p. 211). Chamamos a atenção aqui para uma diferença qualitativa na ideia da "*impressão de uma vista da natureza*" (inexoravelmente remetida à experiência empírica) com a do "*carácter da região*" ou "*fisionomia própria*", que carrega um certo nível de abstração do empírico.

um outro "*tipo de paisagem*", bem distinta da forma evocatória que a narrativa apresentou até aqui.

Pedras, analisando o *Quadros da Natureza* chama de "*paisagem ideal*" "*exatamente aquela que figura um conteúdo pré-dado e consome a aparência na medida mesma em que esta sirva de conduto para a dedução de leis frente à diversidade de elementos naturais*" (2000, p. 100). No entanto, salvo engano, Humboldt não se refere no *Quadros* a este outro "tipo de paisagem", com o termo "paisagem", mantendo sempre o termo "fisionomia". Se é que não caímos em equívoco, a paisagem ideal de que fala Pedras aparece no *Quadros* como a ideia de fisionomia.

Essa concepção tornou possível uma cartografia da paisagem, realizada por exemplo por Willian Channing Woodbridge (1794-1845), Massachussets (EUA) que produziu, a partir de 1823, mapas baseados nas narrativas humboldtianas. O mapa abaixo se refere a uma sistematização dos levantamentos de temperatura que Humboldt reuniu no *Quadros da Natureza* e no seu relato de viagem, e que Woodbridge representou através de linhas isotérmicas.



Isothermal Chart Drawn from the accounts of Humboldt & Others

Woodbridge (1823)

No entanto, para que a paisagem humboldtiana fosse possível de ser cartografada haveria de se tomar o conceito de fisionomia natural desvincilhando-o da totalidade da proposta estético e filosófica humboldtiana - o que a geografia alemã, de fins do XIX e início do século XX, realizou sem problema algum e veiculou posteriormente em livros didáticos da Alemanha nazista da década de 1930. A obra de S. Passarge, *Die Landschaftsgürtel der Erde* (Os Cinturões Paisagísticos da Terra, 1922), dá a medida exata dessa desvinculação estética para a concepção da paisagem. Segundo o Adilson Avansi de Abreu (2013, informação oral), aquela concepção de Passarge teria sido possível através de um resgate da obra de Humboldt realizada por Von Richtofen em fins do XIX. A análise de Capel (1988) acerca dos "padres putativos" da geografia institucionalizada reafirma essa ideia, ressaltando justamente o caráter positivista do resgate de Richtofen.

Assim a partir do momento em que se propõe a paisagem como categoria conciliadora artístico-científica, pode ser vista com cada vez mais força como liberta da perspectiva estética.

Retomando o *Quadros da Natureza* temos que a narração, que já abandonou a evocação empírica da paisagem, apresenta o dado paisagístico num plano formal onde o empírico é parcialmente (ou totalmente) subsumido ao ser conjugado com a categoria de "espaço" mecanicista.

Cobre esta charneca [sic!, estepes] um espaço de mais de quarenta e quatro mil léguas quadradas. Tem sido representada, com frequência, por ignorância de dados geográficos, como dilatando-se, sem interrupção, e com largura igual, até o estreito de Magalhães. Não se levou em conta a planície, semeada de árvores, do Amazonas, encerrada ao norte e ao sul pelas planícies arenosas do Apure e do Rio da Prata. Os Andes de Cochabamba e o grupo do Brasil mandam, por entre a província de Chiquitos e o desfiladeiro de Vilabela, algumas montanhas isoladas, colocadas frente a frente. [...] Os pampas têm superfície tripla da dos plainos da Venezuela; e sua extensão é tão prodigiosa que, limitadas ao norte por bosques de palmeiras, estão logo quase cobertas, na sua parte meridional, de neves perpétuas (Humboldt, 1952, p. 11).

Vimos com esta citação como se apresenta a disposição científica no qual o empírico é subsumido pela categoria de espaço mecanicista. A idealidade que caracteriza esta forma de representação não se coloca mais no relevo da sensibilidade frente ao empírico, na evocação da experiência, mas exatamente na abstração da empiria para a descrição territorial. E isso fica ainda mais evidente quando Humboldt se refere (por exemplo na citação acima) ao restante do continente americano. Afinal, ele nunca viajara "*até o estreito de Magalhães*", ainda que tenha percorrido a bacia Amazônica, o ponto mais ao sul que chegou foi a fronteira das possessões espanholas com o território colonial português⁴².

Portanto, não é só sua experiência de viagem que torna possível a descrição da constituição física do continente americano, mas a "*experiência intertextual*" (Ette, 2009) ou, nas palavras de Humboldt, "*uma reunião em conjunto dos fatos isolados*" (1952, p. 35), que o leva inclusive a criticar as representação anteriores do interior colonial.

⁴² Em maio de 1800, no intuito de chegar até o Amazonas, Humboldt desce o Rio Negro até "*Forte San Carlos*" (na fronteira com o território colonial português). Impedido pelas autoridades coloniais portuguesas de seguir viagem, Humboldt navega Rio Negro acima até a confluência com o rio Casiquiare, por onde retorna ao Orenoco. Ele julgou, posteriormente, ter "*destruído completamente as dúvidas [...] sobre a possibilidade de comunicação entre o Orenoco e o rio Amazonas*" (1952, p. 218).

Neste plano formal o sublime está ausente, não há a evocação do sentimento de natureza, mas também não há ameaças ou intromissões que desestabilizam o juízo. Por isso, na composição do *Quadros* a disposição estética e científica precisam ser combinadas. Elas se equilibram - num jogo violento de forças - em busca da composição harmônica. Parte-se de um a outro, em busca de uma coesão, de uma relação harmônica entre a experiência empírica e o pensamento especulativo; uma coesão que harmoniza a concorrência de forças.

Assim, o que chegou a ser apresentado como a "*a crosta escalvada de um planeta devastado*" pode ser descrito agora como um "*espaço de mais de quarenta e quatro mil léguas quadradas*".

Nas palavras de Humboldt, uma possibilidade "*mais elevada*" se abria à América. Deste modo, a disposição científica pode ser pensada como uma resposta à decadência da colonização na América; seu distanciamento da impressão sensível pode ser pensado como uma resposta à instabilidade de sua vivência na colônia; uma resposta firme, que engloba o a colônia não como alteridade, mas de forma identitária, na harmonização da alteridade que nasce do seu encontro com a colônia.

A América pode ser tomada agora como um quadro num plano formal - sob molduras cartesianas - e a descrição trabalha tentando incorporar a ela o sublime, através de uma narrativa de "*dramáticos e arrítmicos fluxos e refluxos*" (Pratt, 1999, p. 216); evocando não mais o Belo Natural (pela palavra pitoresca) mas como dado empírico distanciando se querendo sublime, desejando interessar e visando despertar o interesse no leitor.

A pouca largura das terras, entrecortadas em todos os sentidos na parte tropical da América do Norte, onde a base líquida da atmosfera faz subir às regiões superiores uma corrente de ar menos quente; a extensão longitudinal do continente que se prolonga até os dois polos gelados; o vasto oceano, onde se desenvolvem, sem obstáculo, os ventos mais frescos dos trópicos; o declive das costas orientais; as correntes de água fria que, partindo da região antártica, dirigem-se primeiro de sudoeste a nordeste, vão despedaçar-se contra as costas da China, no grau 35 de latitude meridional, sobem para o norte, ao longo das costas do Peru até o cabo Pariña e desviam-se, por fim, para oeste; o grande número de cadeias de montanhas, abundantes em mananciais, cujos cimos, cobertos de nuvens, e que fazem descer correntes atmosféricas ao longo das suas vertentes; a quantidade e a largura prodigiosa dos rios, os quais depois de infinitos rodeios, vão procurar sempre, para se meterem no mar, as costas mais distantes, estepes de areia e portanto menos prontas a abrasar-se; os bosques que bordam a planície próxima ao equador,

entrecortada de rios, bosques impenetráveis que abrigam do sol a terra, ou não deixam, pelo menos, passar os raios sem que coem através da folhagem e que, no interior do país, nos sítios mais afastados do mar e dos montes, exalam e lançam na atmosfera massas enormes de água que aspiraram, ou produziram eles mesmos no acto da vegetação; todas estas circunstâncias [...] são a causa dessa seiva exuberante e dessa vegetação vigorosa, carácter distintivo do continente americano (Humboldt, 1952, p. 13 - grifos nossos).

O distanciamento da evocação empírica - quer naquela primeira disposição deliberadamente científica que mostramos (em que a ciência é *veredicto*), quer na outra na qual é subsumida pela categoria de espaço, quer agora, nesta que *se quer sublime* - estabiliza a impressão sensível de uma América decadente.

Mas se na disposição estética o empírico atormentava o viajante, confundia a narração, agora é a instância narrativa que ameaça o empírico com uma identidade abstrata que permite pensar a América em termos universais, abstraindo suas particularidades, uma promessa que nasce do encontro com a colônia e se estende a qualquer parte do mundo.

Mas nos interessa sublinhar um último aspecto dessa disposição científica humboldtiana: mesmo nesse novo caminho que Humboldt promete à América, o traço marcante do território colonial continua a ser a natureza; para usar suas palavras o "*carácter distintivo*" do continente ainda deverá ser sua "*vegetação vigorosa*"; voltaremos a essa discussão quando conseguirmos espreitar as entranhas da proposta harmônica de Humboldt.

OS DIGNOS DE FÉ *ou em busca de uma circulação harmônica de mercadorias*

Os progressos da ciência do mundo foram
adquiridos ao preço de todas
as violências e de todas as crueldades
que os conquistadores, ditos civilizadores,
trouxeram de um lado a outro da Terra.

Humboldt, Cosmos, 1848, p. 160

Humboldt viajaria em 1829, já bem depois de ter voltado da América, para a Sibéria enviado pelo Czar russo, mas aquela viagem, ao contrário do que ocorreria com os participantes da Revolta Dezembrista em 1825 e se tornaria prática cada vez

mais comum ao longo do XIX e XX, não se caracterizaria como uma deportação. Humboldt era um especialista em mineralogia e geologia e as havia estudado antes de sua viagem à América, em Freiberg; trabalhara depois como assessor e engenheiro de Minas em Berlim. Diz-se que, algum tempo antes de definida a viagem para a Ásia, o ministro de finanças do Czar havia sondado Humboldt acerca da viabilidade de cunhar moedas czaristas com platina; pelo que consta Humboldt do alto de suas especialidades havia logo de cara rejeitado a ideia (argumentando acerca da instabilidade do preço daquele metal).

Como fala Silveira numa frase típica de um *trailer hollywoodiano*,

Se havia um homem na face da Terra que possuía conhecimento diversificado e profundo o suficiente para lidar com a complexidade de transformações científicas ocorridas nas diferentes áreas em um momento de especialização do saber, este homem era Alexander von Humboldt (Silveira, 2012, p. 366-367).

Naquela altura, depois de *hits* como o *Quadros, o Vistas de las Cordilleras* e seu relato de viagem ele já carregava uma grande fama e via-se frequentemente incumbido de dar conselhos às monarquias da época - diz-se que Humboldt era visto como uma espécie de enciclopédia ambulante dos monarcas; mas não só delas Humboldt frequentemente dava informações e conselhos às repúblicas do mundo, especialmente à estado-unidense.

Até mesmo quando ainda morava em Paris (até 1925) era frequentemente enviado a missões diplomáticas a serviço do monarca prussiano Friedrich Wilhelm III, que tinha como braço direito o irmão de Humboldt, Wilhelm; principal conselheiro do monarca e idealizador da Universidade de Berlim (na época Friedrich-Wilhelms Universität).

Na ocasião de sua viagem à Ásia Central as relações entre a coroa prussiana e o império czarista eram bastante próximas e livres de interesses e desejos subjetivos, pois a invasão napoleônica não havia dado muita escolha à família real que se mandara de Berlim para as margens à sudeste do Mar Báltico - à algumas braçadas do território czarista.

Alexander von Humboldt aceitou o convite apresentado pelo ministro do Czar desde que pudesse realizar uma exploração (custeada por ambas coroas) para investigar o caráter mineralógico de algumas formações naturais nos Urais e nos montes Altai. A viagem resultaria em uma outra obra, em três volumes, intitulada

Zentral-Asien (1844). Mas na terceira edição do *Quadros da Natureza* [1849], são incorporadas algumas das informações de aferições e observações realizadas na viagem pelo Império Russo. Aquele tipo de incorporação era prática comum nas reedições da obra, em 1826 e 1849, pois Humboldt sempre estava atualizando seus saberes, o que indica que a construção de sua proposta científica caminhava lado a lado com a história das expedições, aquelas que o próprio barão encabeçava mas também as chefiadas por outros homens.

Assim, essas informações não eram fruto somente de suas próprias explorações; mesmo na primeira edição do *Quadros* muitas das informações que trazia de outros lugares se apoiavam em documentos produzidos por outras expedições: mapas, crônicas, relatos de viagens, escritos de naturalistas, etc. Estes documentos são mencionados ao longo do texto, nos "*esclarecimentos científicos*" ou nas notas⁴³.

Isso vem à tona no texto do *Quadros* quando a narração se distancia daquela descrição empírica pitoresca dos *Llanos* e começa a comparar as estepes da América meridional com outras planícies da Terra (somente agora atribuindo aos *Llanos* uma "localização geográfica"). "*Desligado da impressão material*" a narração percorre todo o planeta, e com documentos de outras expedições embaixo do braço pode comparar por exemplo "*os terrenos baldios do norte da Europa*", "*as planícies da África*", os "*pampas de Buenos Aires*", as estepes da "*Ásia Central*" e "*as planícies arenosas do Missouri*".

No início das comparações, são apenas características visuais abstraídas de qualquer particularidade que vão possibilitar as relações. No entanto, mesmo para uma descrição do aspecto geral das outras estepes e desertos, a narração se apoia nestes documentos de que falamos.

Por exemplo: "*As planícies, situadas no interior da África*", diz a narração humboldtiana, "*são ainda mais vastas, e apresentam aspecto mais severo*", se comparadas com os "*terrenos baldios do norte da Europa*", mas, completa, "*só em épocas recentes se tem intentado o início de sua exploração*" (1952, p. 6-7). No esclarecimento daquela afirmação menciona-se os nomes dos exploradores que no

⁴³ Ette (1999) ao falar do elemento comparativo na "*humboldtian writing*", também chamará a atenção para esses documentos, vendo-os funcionar na escrita humboldtiana como entrecruzamento da experiência individual do viajante com a "*experiência intertextual, ou seja, a dos textos de outros autores*" (p. 35).

final do século XVIII e até a metade do século XIX, até a última reedição do *Quadros*, puderam redimi-lo de uma descrição baseada em "*conjecturas*" pois trouxeram de suas viagens, assegura-nos, "*informações mais recentes, dignas de fé*" (p. 100).

Nesse giro planetário, a narração vai aos poucos apontando elementos dessas planícies: a princípio animais cruzam o deserto e monumentos se erguem (vestígios de civilizações antigas). Da mesma forma, fundidos à paisagem, aparecem "*povos nômades*" e "*até civilizados*". A descrição desses elementos em outras planícies vai suscitar à narração comparações com os *Llanos*, compreendidos agora através dessas relações (por meio de reconstruções especulativas das outras planícies no interior de uma concepção formal da estrutura do globo terrestre). Assim temos que a narrativa, depois de ameaçar os *Llanos* com uma identidade abstrata, intimida todas as estepes e desertos do mundo por ela conhecida. Ao final de seu giro ocular pelo globo, que percorre o mundo mantendo sempre um olho na América meridional, a narração voltará a pousar os dois olhos nos *Llanos*, como veremos.

Quando a narração do *Quadros* se propõe a descrever uma das "*planícies da África*" são mencionadas nos esclarecimentos científicos (ou nas notas do *Quadros*) algumas dessas explorações, como por exemplo, as observações das viagens realizadas por George Francis Lyon (1795–1832) e Friedrich Konrad Hornemann (1772 -1801) respectivamente membros da "*Royal Navy*" inglesa e da "*African Association*". A nota em que Lyon, Hornemann e diversos outros viajantes são mencionado em nota que se encontra nesta passagem da narração, aqui simbolizada como [*]:

[...] no meio dos desertos que rodeiam os montes basálticos de Harudjé[*], se encontra o oásis de Siwah, fértil em palmeiras, e no qual as ruínas do templo de Júpiter indicam o lugar venerável de uma civilização passada. Jamais uma gota de orvalho ou de chuva humedece essas planícies devastadas, nem desenvolve no seio abrasado da terra o germe da vida vegetal. Por todos os lados sobem colunas de ar embraseado, dissipando os vapores e afugentando as nuvens, que deixam, apressadas, aqueles sítios (Humboldt, 1952, p. 7).

No entanto, ao comparar aquela planície com os *Llanos*, a narração diz:

Semelhante quadro não há de oferecer ao observador outro interesse a não ser aquele que em si mesmo tem a Natureza. Nenhum oásis lembra a morada de antigos povoadores; nem a pedra lavrada[*], nem árvore alguma que afirmem a atividade de raças extintas. Estranho, por assim

dizer, aos destinos da humanidade, e ligado apenas ao momento que passa, este canto de terra parece um teatro selvagem, onde se exhibe livremente a vida dos animais e das plantas (Humboldt, 1952, vol.1, p. 10)⁴⁴.

Deixando por ora, como a narração faz, o momento que passa (afinal parece que ela não encontra muitos problemas em descrever a total ausência de marcas de ocupações humanas na paisagem do *Llanos*), desta última citação se lança um esclarecimento acerca da "*falta de vestígios, por grosseiros que fossem, que atestassem a existência de habitantes anteriores*" nos *Llanos*. Este "*éclairsciment scientifique*" compara aquela situação *llanera* com a das "*planícies arenosas do Canadá*" onde um monumento fora achado. O esclarecimento se refere então aos escritos de Pehr Kalm (1716-1779), um naturalista discípulo de Lineu que havia viajado a cargo da *Kungliga Vetenskapsakademien* (a Academia Real de Ciências da Suécia) para as ex-colônias suecas da América do Norte em busca de amoras para a indústria têxtil⁴⁵.

Em seu relato, Kalm conta suas viagens pela América do Norte e para as "*planícies do Canadá*". No entanto uma passagem chamara especialmente a atenção de Humboldt; nela Kalm contava sobre um viajante que havia passado por aquele local anteriormente e encontrara enormes pedras amontoadas, e numa delas algumas inscrições. Tratava-se de Verandrier (ou Louis-Joseph Gaultier de la Vérendrye 1717-1761), um intrépido viajante membro de uma família franco-canadense de mercadores de peles⁴⁶.

Os esclarecimentos humboldtianos se limitam à questão que gira em torno do que Verandrier havia encontrado: "*Massas enormes de pedras, levantadas pelas mãos de homens*", "*encontradas a 900 léguas de Montreal [...] no meio da planície; e,*

⁴⁴ Repetimos a citação por servir a diferentes momentos da exposição.

⁴⁵ Kalm viajou pela América entre os anos de 1748 a 1751. Montou sua base de observações em Racoon (hoje Swedesboro, New Jersey). Da América "*deveria trazer sementes para a agricultura e a indústria*", "*e sobretudo a Morus Rubra*" (a tal da amora). Em Racoon, uma comunidade de migrantes suecos e dinamarqueses, Kalm acabou substituindo o falecido pastor da Igreja Luherana local (inclusive casou-se com a ex-esposa do defunto pastor). Apesar de Humboldt não citar exatamente qual dos três livros publicados por Kalm estava utilizando, é bem provável que (tendo todos em mãos) fosse do *En Resa til Norra America (Travels into North America* [Stockholm, 1753–1761] 1771) de onde faria a seleção do que iria mencionar.

⁴⁶ Verandrier participava das expedições do pai (Pierre de la Varenne) oficial do exército colonial francês. O pai de Verandrier encabeçou uma série de expedições à sudoeste de Montreal em busca de peles para comercialização, entrando em conflito com os índios Fox. Na década de 1730, a mando de "*Charles de la Boische, marquis de Beauharnais*" oficial da marinha francesa e "*gouverneur général de la Nouvelle-France*" Verandrier, seus irmãos e seu pai realizam uma expedição às Montanhas Rochosas em busca de ouro; durante a expedição Pierre de la Varenne foi morto por indígenas, não sem antes levar alguns com ele (*Dictionary of Canadian Biography* vol. III, 2003/2013).

numa delas, alguma coisa escrita, que se tomou por uma inscrição tartária" (1952, p. 188). Ao apresentar essas outras planícies, a narração começa a dar a elas elementos que até então haviam sido privados à paisagem dos *Llanos*: "vestígios" de "habitantes anteriores", "monumentos, por grosseiros que fossem".

Os primeiros "povos" que surgem nas paisagens que a narração do *Quadros* constrói são as "tribos nômades dos Tibos e Tuaricks", que constam tanto no relatório à *African Assossiation* da viagem de Hornemann (*Journal of Travels from Cairo to Morzouk*, 1802) quanto no de Lyon.

No relato de Lyon, *A Narrative of Travels in Northern Africa* (1821), que vem acompanhado de um mapa e coloridas gravuras, encontra-se uma dedicatória "to his most excellent majesty George IV". Nele Lyon, além de descrever sua "jornada pelo deserto", os "camelos" e os "estranhos hábitos árabes", inclui, ainda no primeiro capítulo, algumas notas sobre as "formas empregadas pelo Sultão de elevar os tributos em dinheiro" (*Manners of Raising the Tribute Money*), inclusive unindo à sua narrativa o relato de quando acompanhou "o filho do Sultão" a uma vistoria do recolhimento das "taxes" em Hoon e Wadan. Fala também sobre um grande evento em Wadan: a partida de uma expedição para aprisionamento de escravos (talvez algum povo nômade). E, claro, Lyon não esquece de falar dos "principais artigos comercializados" "entre Fezzan e o Interior" (p. 58 e seguintes).

Ao chegar em Cairo em 1797, Hornemann deu sequência a seus estudos árabes iniciados na Universidade de Göttingen e financiados pela *African Assossiation*⁴⁷. Mas ele parecia ser um cara azarado pois, poucos meses depois de sua chegada, Cairo foi invadida pelas tropas napoleônicas; a guerra parecia perseguir os cientistas aonde quer que fossem. Em meio à guerra e sob o consentimento de Bonaparte, ele realizou suas andanças pelo norte da África e conseguiu despachar de Trípoli (Líbia) seu *Journal* à Londres. Nele relatava o que já havia visto e avisava que daria continuidade às suas viagens em direção ao sul, tentando escapar das "sanguinárias conquistas francesas". Mas mesmo fugindo para o sul a sorte não o acompanhou e desde então nunca mais se

⁴⁷ Hornemann estudou durante pouco tempo em Göttingen, na mesma universidade que Humboldt teve aulas de física e química anos antes. Ao que parece os dois não se conheceram, mas Humboldt era bem próximo de um naturalista inglês que viajou à África com Lyon: "meu intrépido e malogrado amigo Ritchie" (Humboldt, 1952, p. 54) que, como Hornemann, nunca voltou à Europa.

teve notícias suas dignas de fé; assim não pôde escrever o prefácio de seu relato quando da publicação em Londres.

Com todos esses relatos em mãos (entre muitos outros) a narração humboldtiana mostrava o poder de síntese de um naturalista: só falava sobre a natureza. Na passagem do *Quadros* que se refere às "*tribos nômades dos Tibos e Tuaricks*", primeira em que se descreve, digamos, habitantes na paisagem, eles surgem como que fundidos ao deserto, da mesma forma que os animais:

Atravessam esses espaços sem fim [entre o Uâdi Nun e o Cabo Branco] rebanhos de gazelas e avestruzes de marcha rápida [...] vagueiam as tribos nômades dos Tibbos e Tuaricks, o resto do deserto pode considerar-se inabitável para o homem. Até os povos civilizados que lhe estão próximos, não se atrevem a aventurar-se nele, senão em certas épocas periódicas. As extensas caravanas vão de Tafieta a Tombuctu, ou de Murzuk a Bornu, por caminhos adotados invariavelmente pelo comércio há milhares de anos. Essas empresas são atrevidas, e só possíveis com a existência do camelo, o navio do deserto [...] (Humboldt, 1952, p. 7-8 - grifos nossos).

Não seria de estranhar que junto com a aparição dos "*povos civilizados*" viesse o comércio. Era praticamente impossível ler os relatos de Lyon e Hornemann que perambulavam pelo norte da África de uma cidade à outra e não ficar com o 'comércio' na cabeça. Mas a forma que a narração humboldtiana traz as "*tribos*" e mesmo os "*povos civilizados*" ao texto do *Quadros* nem de longe exprime a complexidade das relações comerciais e dos interesses em jogo que se estabeleciam nesta região naquele momento. Um exemplo, talvez nem tão digno de fé mas bastante sugestivo, é o prefácio do relato de Hornemann (que não o escreveu pois foi tido como morto). Na ocasião da publicação, o Secretário Chefe da *African Association* prontamente se incumbiu da tarefa de prefaciador, assegurando aos leitores que suas palavras "*fariam jus às do honrado emissário Hornemann*":

Não deveria ser omitido [dizia o Secretário], que o viajante Hornemann, cujo trabalho é agora publicado, está amparado pelo espírito esclarecido e liberal, que dirige o gênio dos verdadeiros homens de valor para as artes e a ciência em meio ao horror da guerra [...].

Esse emissário explorou caminhos que brevemente a empresa mercantil vai e precisa entrar [will and must enter]. Nesta nova corrida pelo comércio [...] a trilha espinhosa do explorador se torna a estrada batida do comerciante [...] para promover a civilização, para aumentar o nível geral da felicidade e do conhecimento humano. [...] a conclusão desse processo será de grande vantagem, para a Grã Bretanha, para a África e para o Mundo (Young apud Hornemann, 1802, p. ix e seguintes).

Talvez devêssemos seguir o exemplo do Secretário e não desamparar a Humboldt dessas honras, de que também era dirigido pelo "*espírito esclarecido e liberal nesta nova corrida pelo comércio*" (já em andamento também nas colônias americanas). Afinal, Humboldt via todas aquelas expedições ao continente africano como fruto do "*interesse tão vivamente despertado na Inglaterra*" (1952, p. 123)⁴⁸.

Mas para considerar esse espírito e esse interesse, talvez não devêssemos entendê-lo como algo simplesmente comandado pelos homens a partir de seus princípios verdadeiros e valorosos (como sugere Young), e também não como o despertar no homem do interesse que tem em si mesma a natureza (como pensava Humboldt). A forma que Marx (1988) consideraria esses "interesses naturais" e nobres princípios subjetivos seria como "*fantasmagoria*", em sua análise sobre um despertar vívido do capital na Inglaterra. Mas o entendimento acerca do liberalismo econômico que Marx elaboraria seria formulada como uma forma de inconsciência social na qual, grosso modo, os homens são objetos (e não sujeitos) do processo histórico moderno. O Secretário por sua vez dava mostras disso e subjetivava aquela inconsciência como uma espécie de consciência esclarecida que levaria a civilização para a África: a trilha aberta pelo explorador deveria se tornar a estrada batida do comércio, carregando um grande fardo, uma enorme quantidade de mercadorias.

Assim, voltando ao texto de Humboldt, temos nas notas da narrativa do *Quadros*, nomes de homens e personagens típicos de um sistema colonial em transformação: naturalistas lineanos, como é o caso de Kalm, reunindo escritos de mercadores de peles com ligações com o exército colonial (Verandrier); oficiais da marinha britânica (Lyon) junto com membros da *African Association* (Hornemann), esclarecendo os equívocos de Heródoto sobre o Saara. Esse novo grupo de cientistas "*dignos de fé*", membros de instituições respeitadas, sistematizando escritos de: missionários⁴⁹, conquistadores⁵⁰, navegantes⁵¹, plantadores de tabaco com gostos para

⁴⁸ O processo ainda inconcluso do "*espírito esclarecido*" na África, e informações acerca das sanguinárias "*vantagens*" trazidas ao continente africano pela "*promoção da civilização*" podem ser apreciadas no documentário *All Watched Over by Machines of Loving Grace*, episódio 3 (2011). A apreciação das vantagens trazidas à América, especialmente aos *Llanos*, serão apresentadas aqui mesmo.

⁴⁹ Humboldt menciona vários missionários cronistas como por exemplo Gregorio García (1556-1561) que esteve por doze anos em missões dominicanas na Nueva España e no virreinato del Perú. Assim como Francisco Hermenegildo Tomás Garcés (1738-1781), um frei franciscano missionário e explorador que esteve na parte sudoeste da América do Norte e que, segundo consta, teria batizado o Rio Colorado com este nome.

explorações científicas⁵², poetas espiões⁵³, etc., resumidamente, personagens daquela "nova corrida pelo comércio" viajando e sistematizando escritos de personagens típicos da corrida anterior, agora sem pernas⁵⁴.

Esses escritos já velhos, desatualizados, eram amplamente criticados tanto por Humboldt quanto pelos cientistas das novas explorações, na maioria das vezes por darem informações "grosseiras" ou "errôneas" sobre o interior dos continentes, coisa que só agora a empresa colonial começava a empreender com mais força. Aqueles velhos documentos guardam claramente a marca da ciência mercantilista no mundo colonial, onde as práticas científicas ainda não estavam totalmente *autonomizadas* (Marx, 1988) das posições que assumiam na empresa colonial: naqueles documentos a mesma mão que molhava a pena no tinteiro para a escrita científica empunhava em outros momentos lâminas, dava direção aos manches ou levantava com louvor o livro sagrado aos índios apresados.⁵⁵

Mas era através daqueles documentos e com o auxílio dos outros mais recentes, que a narração do *Quadros* pôde executar sua seleção e apresentar os "conjuntos significativos" das outras planícies (como já dito, muitas das quais Humboldt nunca visitara e jamais visitaria). Nesse procedimento no entanto, a narração novamente desvincula as informações trazidas pelos documentos do lugar

⁵⁰ Por exemplo, pois são muitos: Pedro Cieza de León (1518-1554), explorador da região andina que escreveu *Crónica del Perú*, fascinado, provavelmente não por acaso, pelas práticas funerárias dos índios Quillacingas, dizimados no século XVII, que segundo ele "falavam com o demônio" (Op. Cit, 1877, Tomo I p. ij).

⁵¹ A grande extensão do nome de Martín Fernández de Navarrete y Ximenez de Tojeda (1765-1844) talvez fizesse jus aos seus diversos contatos e numerosos talentos. Começou sua carreira científica como Alfêrez de Fragata, escrevendo nas horas vagas sobre história náutica, como fazia seu pai. Isso lhe abriu portas de outros navios e para outros mares, chegou ao posto de *Capitán de Navío* e fez parte inclusive do *Instituto Histórico do Rio de Janeiro*. No final da vida, abandonou o manche e virou bibliotecário, não sem antes escrever um livro sobre *a Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1819).

⁵² É o caso do Sir Robert Hermann Schomburgk (1804-1865) que mudou-se para a Virgínia incumbido de acompanhar um transporte de ovelhas da Saxônia. Começou lá empreendimentos com tabaco e na ilha de Saint Thomas, no caribe. Após ir a bancarrota mudou-se para uma das Ilhas Virgens Britânicas, Anegada, sobre a qual escreveu um relato, enviado a *Royal Geography Society*. Pelo sucesso de seu relatório recebeu o comando de uma expedição inglesa à Guiana.

⁵³ A história de Sir Walter Raleigh (1554-1618) é cheia de curiosidades, foi um poeta, soldado e espião inglês enviado para a América do Norte pela coroa britânica (mais pela suas habilidades marciais que pela sua poesia). Lá fundou, segundo consta, o primeiro núcleo de colonização inglesa da região, na ilha de Ranoeke (entre 1584 e 1585). Depois chefiou uma expedição inglesa para a descoberta da Guiana. Diz-se que Raleigh foi o homem responsável a levar o tabaco para a Inglaterra. Um dia ainda no mundo colonial comentou acerca da utilização do machado para uma decapitação: "*este é um afiado remédio para todas as doenças e misérias*". Até recentemente circulavam pela Guiana Inglesa moedas cunhadas com seu busto (Williams, 1962).

⁵⁴ As exceções são alguns autores clássicos mencionados, como Deodoro (ou Diodoro Sículo – séc. I a.C.), Ptolomeu (90 -168 d.C.) e Heródoto.

⁵⁵ Falaremos mais sobre a ideia de autonomização em Marx num outro momento.

social daqueles que os haviam produzido, e isola a representação de seu contexto: "*uma nova corrida comercial*" em meio ao "*horror da guerra*", como percebia o Secretario Young.

Desta forma, juntando apesar das ressalvas, os esbaforidos da antiga corrida comercial aos "*dignos de fé*" - novos cientistas daquelas explorações mais recentes que contrapunham-se à empresa mercantil - a narração humboldtiana podia ver-se desligada da espúria colonial mercantilista, colocando-se acima de todos seus personagens.

Os progressos da ciência do mundo foram adquiridos ao preço de todas as violências e de todas as crueldades que os conquistadores, ditos civilizadores, trouxeram de um lado a outro da Terra (Humboldt, *Cosmos* [1848] apud Lourenço, 2002, p. 160).

Ao dizer que sua viagem à América havia sido idealizada com o desígnio de trazer contribuições às ciências físicas, Humboldt não via que aqueles progressos haveriam de acompanhar novas violências e novas crueldades. Pois entendia que só agora em seu momento histórico (diferente daquele dos conquistadores) poderia ser realizada uma verdadeira civilização.

Mas é irônico o fato de Humboldt, ao contrário de todos os cientistas mencionados das novas explorações, ter custeado sua viagem com sua própria fortuna, como gostava sempre de lembrar. Em sua viagem pela América o dinheiro da expedição vinha de seu próprio bolso e talvez isso reforçava-se nele a ideia de que sua proposta harmônica (esclarecida e liberal) estava separada de tudo que lhe antecederá⁵⁶.

Mas Adam Smith, na Escócia, já notava, nos idos de 1776, com seu *A Riqueza das Nações*, que o "desenvolvimento da filosofia" e o aumento do "cabedal científico" não precisavam ser considerados como desligados do processo histórico anterior, do mercantilismo, pois este havia afinal das contas permitido o que chamava de "*acumulação prévia de capital*". Essa acumulação que propiciava a "*divisão do trabalho*" gerava diretamente ou indiretamente "*grandes avanços*" para o "*aperfeiçoamento das forças produtivas*". Para Smith mesmo esses tipos novos de

⁵⁶ Falaremos do dinheiro que Humboldt carregava no bolso e das mediações sociais que se colocavam durante a viagem de Humboldt pela América num outro momento de nossa escrita, se para tal formos qualificados.

ciência, como a que ele mesmo propunha (a Economia Política) eram decorrência daquela "*acumulação prévia*":

Assim como a acumulação prévia de capital é necessária para se efetuar esse grande aprimoramento das forças produtivas do trabalho, da mesma forma ela conduz naturalmente a esse aprimoramento (Smith, [1776] 1996, p. 286).

[...] alguns desses aperfeiçoamentos foram obra de pessoas denominadas filósofos ou pesquisadores, cujo ofício não é fazer as coisas, mas observar cada coisa, e que, por essa razão, muitas vezes são capazes de combinar entre si as forças e poderes dos objetos mais distantes e diferentes. Com o progresso da sociedade, a filosofia ou pesquisa torna-se, como qualquer ofício, a ocupação principal ou exclusiva de uma categoria específica de pessoas (Smith, [1776] 1996, p. 70).

Era bem provável, a julgar por esta afirmação, que se Smith fosse anacronicamente perguntado acerca de Humboldt diria que certamente ele seria um daqueles filósofos ou pesquisadores capazes de combinar entre si as forças e poderes dos objetos mais distantes e diferentes, coisa que o próprio Humboldt dizia que fazia com muitos esforços:

Todos os dados colhidos [pelos membros das expedições científicas dignas de fé] põem fora de dúvida as considerações [anteriores] [...] que eu não podia apresentar senão a título de conjecturas. Na descrição da natureza, como na crítica histórica, os factos permanecem isolados durante muito tempo, até que se logra a ventura, à custa de muitos esforços, de os reunir em grupo, constituindo um todo (Humboldt, 1952, p. 35).

Poderíamos considerar que para Humboldt aqueles fatos isolados deveriam ser por ele reunidos num grupo de maneira constituidora de um todo; assim temos aqui que o "todo" para Humboldt se dá através da '*constituição do todo pela descrição da natureza*', à custa de muitos esforços, como um resultado intelectual, como algo que se forma a partir de uma perspectiva subjetiva específica. Isto pode ser interpretado como puro idealismo, pois como vemos, para Humboldt, o conjunto se estabelece pela ideia que se faz dele conscientemente, e os muitos esforços são os processos intelectuais e sensíveis (subjetivos) da descrição da natureza.

Mas esses fatos isolados de que Humboldt falava, teriam sido articulados por ele à sua "*composição híbrida*" a partir do que Pedras (2000) apontou como um "*conhecimento prévio*". Ainda que a ideia da autora do "conhecimento prévio" esteja mais ligada a um "*conhecimento prévio das leis naturais*", ela torna-se sugestiva para nossa perspectiva se relacionarmos novamente, como sugere o barão, a "*descrição da*

natureza com a crítica histórica"; na investigação daqueles muitos esforços não a partir do perspectiva idealismo filosófico, mas a partir da crítica histórica de Marx d'*O Capital* (1988).

Ao passo em que ia se desenvolvendo com cada vez mais força uma crítica (científica autonomizada) voltada ao modelo mercantilista de acumulação (formulada de maneira mais acabada justamente em *A Riqueza das Nações* de Smith), era cada vez mais comum, principalmente a partir da expedição La Condamine (de 1734), a realização de explorações científicas executadas por uma "categoria específica de pessoas" cuja "ocupação principal ou exclusiva" era a ciência. E esse processo se refletia nas próprias justificativas científicas dessas explorações voltadas agora à tautologia do "*progresso das ciências*" (La Condamine, 1745, p. v); ou quando diziam que suas viagens trariam melhorias "*à vida dos homens*" (p. ij), "*vantagens comuns às nações*" ("*à l'avantage commun des Nations*") (p. j-ij), vantagens similares às que a *African Association* prometia ao continente africano.

Como qualquer outro ofício, também esse [a filosofia e a pesquisa] está subdividido em grande número de setores ou áreas diferentes, cada uma das quais oferece trabalho a uma categoria especial de filósofos; e essa subdivisão do trabalho filosófico, da mesma forma como em qualquer outra ocupação, melhora e aperfeiçoa a destreza e proporciona economia de tempo. Cada indivíduo torna-se mais hábil em seu setor específico, o volume de trabalho produzido é maior, aumentando também consideravelmente o cabedal científico (Smith, 1996, p. 70).

Humboldt decerto contou com o aumento do cabedal científico para escrever os enormes volumes de obras publicadas; mesmo que essa subdivisão do trabalho filosófico lhe causasse calafrios na sua espinha romântica, sua proposta harmônica totalizante poderia se estabelecer à medida que articulava diversas perspectivas científicas, estéticas e filosóficas.

Já Smith não via problema algum nessa subdivisão do trabalho filosófico, muito pelo contrário, era dela um entusiasta. O grande problema para Smith era que "*a divisão do trabalho*", e com ela o progresso das artes, do comércio e dos ofícios (dentre as quais as ciências), estavam sendo obstaculizados "*pelo antigo menosprezo pela indústria*", "*pelos monopólios e subsídios, privilégios outorgados a certas corporações*" (p. 223-236). Estaria sendo impedida de seguir seu curso normal, pois só "*em uma sociedade bem dirigida*" pode ocorrer a "*multiplicação das produções de todos os diversos ofícios*", que "*geram aquela riqueza universal que se estende até as*

camadas mais baixas do povo" (Smith, p. 70). Smith entendia que essa sua crítica ao sistema mercantilista (ao monopólio mercantil e ao menosprezo da indústria) podia ser formulada pois seu próprio ofício (um cientista da Economia Política) havia sido fomentado pelo processo de divisão do trabalho que decorria da acumulação prévia de capital; esse processo prévio ainda que tivesse permitido que se formasse uma subdivisão do trabalho filosófico, no seu caso, uma ciência própria para o uso do estadista, agora obstaculizava a implementação desse saber científico⁵⁷.

Assim, no final das contas o grande problema para Smith era que a sociedade não estava sendo "*bem dirigida*", e essa ideia Humboldt compartilhava com o economista-político.

O barão também haveria de fazer diversas observações como as de Smith, apresentando-as diferentemente conforme o gênero de sua obra. No *Ensayo Político del Reino de Nueva España* ([1811] 1827) por exemplo, obra encomendada pela coroa espanhola e publicada durante as guerras independentistas hispano-americanas, Humboldt faz diversas sugestões ao governo espanhol colonial visando o aumento da riqueza territorial, entre eles a construção de um canal no "*Istmo do Panamá*":

[...] una empresa que inmortalizaría el gobierno que así se ocupara de los intereses del género humano.

Entonces sería menos frecuentada la navegación dando vuelta lí la América meridional, y se abriría un camino, ya que no fuese para los buques, á lo menos para las mercancías que deben pasar del Océano Atlántico al mar del Sur. No estamos ya en los tiempos en que la España por una política suspicaz quería negar á los demás pueblos todo tránsito por medio de unas posesiones que por largo tiempo ha tenido desconocidas al mundo entero. Los hombres ilustrados que se hallan hoy al frente del gobierno, acogen benévolamente las ideas liberales que se los proponen ; y no se mira ya la presencia de un extranjero como un peligro para la patria.

Cuando se establezca un canal de comunicación entre los dos Océanos, las producciones de Nootka-Simd y da la China se acercarán de la Europa y de los Estados-Unidos más de dos mil leguas. Solo entonces se verificarán grandes mudanzas en el estado político del Asia oriental; porque hace siglos que aquella lengua de tierra, contra la cual se estrellan las olas del Océano Atlántico, es el baluarte de la independencia de la China y del Japón (Humboldt, 1827, p. 53).

⁵⁷ "A Economia Política", diz Smith, "deve ser considerada como um setor da ciência própria de um estadista ou de um legislador, propõe-se a dois objetivos distintos: primeiro, prover uma renda ou manutenção farta para a população ou, mais adequadamente, dar-lhe a possibilidade de conseguir ela mesma tal renda ou manutenção; segundo, prover o Estado ou a comunidade de uma renda suficiente para os serviços públicos. Portanto, a Economia Política visa a enriquecer tanto o povo quanto o soberano" (Smith, 1996, p. 413).

A crítica de Smith ao mercantilismo voltava-se contra o monopólio, ou o exclusivo metropolitano (Novais, 1977), tão importante ao capital comercial mercantil; nas palavras de Smith aquilo era na melhor das hipóteses "*uma norma inútil ou danosa*". Ele não era contrário, assim como Humboldt, à colonização propriamente dita ou às monarquias, e também não defendia a ausência completa do controle estatal da economia, mas reivindicava um estado que levasse em conta a famosa "*mão invisível*" do mercado; conforme dizia, "*a melhor política é sempre deixar as coisas andarem seu curso normal*" (p. 182)⁵⁸.

Smith não negava que a "*acumulação de capital*", que tanto louvava, havia sido efetuada pelo próprio mercantilismo, queria apenas corrigir seus problemas que entendia na melhor das hipóteses como equívocos dos antigos governantes. Mostrava no horizonte uma perspectiva mais vasta comparadas às teorizações mercantilistas anteriores e buscava mostrar naquele cenário soluções baseadas em argumentações científicas para os problemas que o mercantilismo enfrentava. No entanto, Smith não entrava muito nos detalhes da história daquela paisagem, de como havia se estabelecido aquela "*acumulação de capital*" e qual era sua sustentação histórica, o segredo que encontrava-se no coração do que tanto defendia: o capital. Quanto ao processo de acumulação simplesmente nomeava-o "*acumulação prévia*" (*previous accumulation*): "*necessária para se efetuar esse grande aprimoramento das forças produtivas do trabalho*" (p. 286), algo que ele próprio presenciava e via se desenvolver em Glasgow⁵⁹.

⁵⁸ Interessante notar que Smith já percebe a cegueira capitalista, mas dela é um apologeta: "*Geralmente, na realidade, ele [o capitalista] não tenciona promover o interesse público nem sabe até que ponto o está promovendo. Ao preferir fomentar a atividade do país e não de outros países ele tem em vista apenas sua própria segurança; e orientando sua atividade de tal maneira que sua produção possa ser de maior valor, visa apenas a seu próprio ganho e, neste, como em muitos outros casos, é levado como que por mão invisível a promover um objetivo que não fazia parte de suas intenções. Aliás, nem sempre é pior para a sociedade que esse objetivo não faça parte das intenções do indivíduo. Ao perseguir seus próprios interesses, o indivíduo muitas vezes promove o interesse da sociedade muito mais eficazmente do que quando tenciona realmente promovê-lo. Nunca ouvi dizer que tenham realizado grandes coisas para o país aqueles que simulam exercer o comércio visando ao bem público*" (Smith, 1996, p. 438).

⁵⁹ Glasgow, onde Smith passou a maior parte de sua vida adulta antes de iniciar a composição de sua grande obra, recebeu ainda o estímulo adicional provido pela abertura dos mercados coloniais ingleses às mercadorias escocesas, após a união da Escócia ao Governo de Westminster na primeira década do século. Isto transformou a região do estuário do Clyde no maior empório europeu de tabaco e proporcionou o desenvolvimento do núcleo da futura grande siderurgia escocesa e de inúmeras outras indústrias (Fritsch in Smith, 1996, p. 17).

A sistematização dessa história, mostrando que as diferentes realidades metropolitanas e coloniais não eram simplesmente fatos isolados, e que, independentemente da forma como era concebida, estavam *realmente* articuladas, só seria realizada por Marx n'*O Capital* em 1867. Em cuja obra é possível uma leitura que percebe sua intenção de não buscar encontrar soluções ao capitalismo, não propunha uma obra de Economia Política, como a de Smith, e sim uma Crítica à Economia Política (como pode-se ler no subtítulo da obra). No *Capital*, Marx trataria de maneira detalhada aquela história mercantilista, a da acumulação prévia a que Smith se referia, chamando-a por sua vez de "*acumulação primitiva*", ironizando justamente a forma idílica pela qual até então se contava a história.

De acordo com Marx, a acumulação de capital misturava "*diferentes métodos*":

[...] resumidos sistematicamente no sistema colonial, no sistema da dívida pública, no moderno sistema tributário e no sistema protecionista. Esses métodos baseiam-se, em parte, sobre a mais brutal violência, por exemplo, o sistema colonial (Marx, [1867] 1988, Vol. II, p. 275-276).

Humboldt havia vivenciado o sistema colonial, mas ao contrário de Marx, enxergava-o de outra forma. Juntando ao nosso modo ambas as perspectivas sobre o mundo colonial (uma que o pinta como harmônica e outra que a vê como a mais brutal violência) temos que a proposta harmônica humboldtiana pode ser pensada em seus mais finos acordes, se notamos que o que a sustentava (*reposit*) era exatamente seu negativo: a violência. Deste ponto de vista o que Humboldt buscava com seu *Quadros da Natureza*, a harmonia, era exatamente o oposto do que vivenciou, a violência das décadas finais do processo de acumulação primitiva de capital:

A descoberta das terras do ouro e da prata, na América, o extermínio, a escravização e o enfurnamento da população nativa nas minas, o começo da conquista e pilhagem das Índias Orientais, a transformação da África em um cercado para a caça comercial às peles negras marcam a aurora da era de produção capitalista. Esses processos idílicos são momentos fundamentais da acumulação primitiva. [típicos da colonização mercantilista] De imediato segue a guerra comercial das nações européias, tendo o mundo por palco. Ela é aberta pela sublevação dos Países Baixos contra a Espanha, assume proporção gigantesca na Guerra Antijacobina da Inglaterra [de 1793 a 1802, no momento em que Humboldt viaja para as colônias americanas] e prossegue ainda nas Guerras do Ópio contra a China [até 1860, um ano após a morte do barão], etc (Marx, [1867] 1988, Vol. II, p. 275).

Vale notar que na citação anterior do barão, ele reivindicava a abertura de um canal no Istmo do Panamá, entre outros motivos, para aproximar as produções chinesas da Europa e dos Estados Unidos. A Guerra do Ópio, por outro lado, iniciada pela Inglaterra, visava garantir o sentido inverso da circulação: a Inglaterra acumulava um déficit na balança de exportação pois as fronteiras comerciais chinesas só se abriam ao ópio importado ao país pelo comércio britânico que o transportavam da Índia. Em meados do século XIX a China proíbe a liberdade dessa única mercadoria entrar em seu território. A Inglaterra que já queria equilibrar o déficit da balança de exportação e via-se compelida em inundar a China com suas outras mercadorias (muitas delas industrializadas) abre guerra então com aquele país asiático. Talvez se os governantes ingleses tivessem ouvido Humboldt em 1811, alguns anos antes da primeira parte da guerra, e levado em consideração as palavras de Smith, ter-se-ia "economizado tempo": seria mais rápida a carnificina na China.

Se olharmos desta maneira parece que tudo que o barão falava e propunha se realizava de maneira inversa às suas intenções, ou então esta passava-lhe às costas, pois o que entendia como a busca da harmonia era justamente a realização da opressão da qual tentava fugir.

O sistema colonial fez amadurecer como plantas de estufa o comércio e a navegação. As '*sociedades monopolias*' foram alavancas poderosas da concentração de capitais. O tesouro apesado fora da Europa diretamente por pilhagem, escravização e assassinato refluía à metrópole e transformava-se em capital [...] Hoje em dia, a supremacia industrial traz consigo a supremacia comercial. No período manufatureiro propriamente dito, é, ao contrário, a supremacia comercial que dá o predomínio industrial. Daí o papel preponderante que o sistema colonial desempenhava então. Era o "deus estranho" que se colocava sobre o altar ao lado dos velhos ídolos da Europa e que, um belo dia, com um empurrão e um chute, jogou-os todos por terra (Marx, 1988, Vol. 2, p. 277-8).

Assim, talvez pudéssemos pensar que aquela "experiência intertextual" suscitada no texto de Humboldt, a partir dos relatos, crônicas e mapas, os fatos isolados que Humboldt reunia e concentrava no texto do *Quadros*, na realidade já estavam reunidos, mas seriam de maneira análoga ao sistema colonial, "alavancas poderosas" para a construção da sua própria proposta harmônica; esta, no entanto, subjetivação inversa de uma "força oculta" (usando um dos termos humboldtianos). Força que se materializava na indústria nascente do norte europeu, que "despertava vivamente na Inglaterra". Acumulando a herança colonial mercantilista, a mais brutal

violência (violência extra-econômica), ele pôde reuni-la e sistematizá-la de forma que em seu texto funcionassem como um suporte empírico e histórico subjugado à sua compreensão idealista do todo como harmonia. Desta forma, a proposta harmônica humboldtiana pode ser pensada como o revés da moeda do processo final da acumulação primitiva, da transição da supremacia do capital comercial mercantilista à supremacia industrial (Marx, 1988, p. 278) que iria se desenvolver ao longo do século XIX.

Talvez Humboldt notasse que a harmonia enquanto composição, ou nas palavras de Adorno, "*enquanto resultado, nega a tensão que a garante*". Mas ele percebia esta tensão, como mesmo falava, como uma "*concorrência de forças*" que se estabeleciam no plano interno de sua composição harmônica. Não suspeitava que também a idealidade, a busca da revelação harmônica, haveria de ser a continuidade da violência proposta num outro nível: uma violência harmoniosa, a violência econômica do dinheiro. Proposta essa que se assemelhava à da liberdade burguesa com a qual reiteradamente flertava. Como pudemos ver na última citação do Barão, a liberdade reivindicada é a do liberalismo, a liberdade do comércio, e se quisermos, da *mercadoria manufaturada*. Sua proposta harmônica "*transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade e, se se quiser, dissonância*" (Adorno, 1970, p. 60), mas o barão não tinha consciência disso; poderia ser dito que era apenas o espírito da época. Mas será?

O SUBLIME PARA O INSÓLITO E A CIÊNCIA PARA O UNIVERSAL
ou o modelo da transição feliz para uma violência harmônica

Este item encontra-se indisponível no presente documento. Favor aguardar o processamento da máquina.

Atenciosamente,
instância narrativa

SUMÁRIO DA DISSERTAÇÃO COMENTADO

Este item encontra-se indisponível no presente documento. Favor aguardar o processamento da máquina.

Atenciosamente,
Instância narrativa

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu era dois, diversos?
O que não entendo hoje, naquele tempo
eu não sabia.

Riobaldo
Grande sertão: veredas

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Adilson Avansi de. Informação oral transmitida no curso "*A paisagem terrestre: da natureza a cultura, do empírico ao ideológico*", Programa de Pós-Graduação em Geografia Física - Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo (USP), 2013.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, [1970] 2008.

_____. *Sobre sujeito e objeto* [1969], disponível no site adorno.planetaclix.pt/tadorno2.htm, acessado em fevereiro de 2014.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. (Orgs.). *Temas Básicos de Sociologia*, São Paulo: Cultrix, 1973.

BESSE, Jean-Marc, *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*, São Paulo: Perspectiva (Coleção Estudos), 2006.

CALDAS, Pedro. "Thomas Mann, leitor de Goethe: o fardo da naturalidade em Viagem à Itália e Morte em Veneza", In: *Viso - Cadernos de estética aplicada*, n. 1, Revista eletrônica de estética disponível em www.revistaviso.com.br, jan./abr. 2007.

CAPEL, Horacio. *Filosofia y ciencia en la Geografia contemporánea*, Barcelona: Barcanova, 1988.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Dictionary of Canadian Biography, Vol. III, 2003/2013.

EBERLE, Matthias. *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*. Giessen, Anabas Verlag, 1980.

ETTE, Ottmar. Un "espírito de inquietud moral". Humboldtian writing: Alexander von Humboldt y la escritura en la modernidad, In: ZEA, Leopoldo; TABOADA, Hernán (Compiladores). *Humboldt y la modernidad*, México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*, Trad., Introdução e Notas Maria Molder, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, [1790] 1997.

_____. *As afinidades eletivas*, São Paulo: Nova Alexandria, [1809] 1998.

_____. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, [1810] 1993.

_____. *O sofrimento do jovem Werther*. São Paulo: Hedra, [1774] 2006.

_____. *Viagem à Itália: 1786-1788*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*, São Paulo: WME Martins Fontes, 2009.

_____. *Curso de estética: o sistema das artes*, São Paulo: WME Martins Fontes, 2010.

HORNEMANN, Friedrich Conrad. *The Journal of Frederick Horneman's Travels, from Cairo to Mourzouk, the Capital of the Kingdom of Fezzan, in Africa. In the years 1797-8*. London: W. Bulmer and Co., 1802.

HUMBOLDT, Alexander von. *Cartas Americanas*, Venezuela: Biblioteca Aycaucho, Trad. Marta Traba, s.d..

_____. *Ensayo Político sobre la Nueva España* (Tomo 1), Trad. Don Vicente Gonzáles Arnao, Paris: Jules Renouard, 1827.

_____. *Quadros da Natureza*, 1º Vol., Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. (Clássicos Jackson), 1952.

_____. *Quadros da Natureza*, 2º Vol., Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. (Clássicos Jackson), 1953.

_____. *Tableaux de la Nature*, Trad. Ch. Galausky, Paris: Gide et J. Baudry - Éditeurs, 1851.

_____. *Views of nature: or contemplations of the sublime phenomena of creation*, London: Otté & Böhn, 1850.

_____. *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Erster Band, Dritte verbesserte und vermehrte Ausgabe. Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta 1849.

_____. *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, Trad. Lisandro Alvarado, 1ª ed. en M.A., Tomo I, II e III, 1985.

_____. *Vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Traducción de Bernardo Giner. Madrid: CSIC, 2010.

_____. *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, J. H. Stone, Paris, 1810.

KALM, Pehr. *Travels into North America*, London: printed for the editors; and sold by T. Lowndes, 1771.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1980.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Ensaio sobre as doenças mentais*, Campinas: Papirus, [1764] 1993.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*, Vol. 1, São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

LA CONDAMINE, Charles-Marie. *Relation Abrégé d'un voyage fait d'ans l'intérieur de l'Amérique méridionale*, Paris: Dufour & Roun, 1745.

LOURENÇO, Claudinei. *Paisagem no Kosmos de Humboldt: um diálogo entre a abstração e a sensibilidade*, Tese de Doutorado - Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo (USP), 2002.

LÖWY, Michael. *As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen – Marxismo e Positivismo na Sociologia do Conhecimento*, São Paulo: Busca Vida, 1987.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*, São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *O Capital. Crítica da Economia Política*, Vol. I e II, São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *A Gênese da Geografia Moderna*, São Paulo: Hucitec, 1989.

NOVAIS, Fernando A. *Estrutura e dinâmica do antigo sistema colonial (séculos XVI-XVIII)*, São Paulo: Brasiliense, 1977.

PEDRAS, Lúcia Ricotta. *A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos Quadros da Natureza*, São Paulo: Revista USP, n. 46, p. 97-114, 2000.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru/São Paulo: EDUSC, 1999.

_____. *Scratches on the Face of the Country; Or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen - Critical Inquiry*, Vol. 12, n. 1, "Race", Writing, and Difference, Chicago: The University of Chicago Press, p. 119-143, 1985.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*, São Paulo: Ed. Ática, 1980.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da*

Desigualdade entre os Homens. Discurso Sobre as Ciências e as Artes, São Paulo: Nova Cultural, Vol. II, [1751] 1999.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem, In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagem, Tempo e Cultura*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. *Filosofia, Arte e Ciência na Geografia de Alexander von Humboldt*, Tese de Doutorado - Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2012.

SILVA, Allan Rodrigo de Campos. *Imigrantes afro-islâmicos na indústria avícola halal brasileira*, Dissertação de Mestrado - Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo (USP), 2013.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações*, São Paulo: Ed. Nova Cultural, [1776] 1996.

TOLEDO, Carlos de Almeida. *A região das lavras baianas*, Tese de Doutorado - Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo (USP), 2008.

TRIGO, Benigno. *Subjects of crisis: race and gender as disease in Latin America*, Hannover and London: Wesleyan University Press, 2000.

VITTE, Antonio Carlos; SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. *Natureza em Alexander von Humboldt: entre a ontologia e o empirismo*, Mercator, Vol. 9, n. 20, p. 179-195, set./dez. 2010.

WILLIAMS, Norman Lloyd. *Sir Walter Raleigh*, London: Cassell Biographies, 1962.