


Hercule Florence: viajante observador no jardim do mundo


Hercule Florence: observant traveler in the garden of the world



Pimenta Martins, Déborah *

 <https://orcid.org/0000-0002-3767-1372>

Rosa Ribeiro, Renilson **

 <https://orcid.org/0000-0002-2809-1376>

RESUMO: Este artigo tem por objetivo refletir sobre o olhar do viajante francês Hercule Florence sobre a cidade de Cuiabá e o pensamento de Charles Baudelaire acerca da vida nas cidades francesas no século XIX. Ambos retratam experiências urbanas e as apreendem nas sutilezas da modernidade, nos costumes, na arquitetura, nas multidões, na velocidade, na moral, na traição, nas luzes, na miséria, nas intrigas. Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, traz o olhar de um artista *flâneur* tecendo críticas à Paris, enquanto Hercule Florence desenha os espaços cuiabanos. No manuscrito *L'ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*, o viajante escreve a sua jovem impressão sobre tudo o que observou durante a Expedição Langsdorff. A partir da percepção do viajante e do poeta apresentamos analogia e contraposições entrelaçando culturas.

PALAVRAS-CHAVE: Viajante; Hercule Florence; flâneur; Cuiabá.

ABSTRACT: This article aims to bring together reflections on the French traveler Hercule Florence's view of the city of Cuiabá and Charles Baudelaire's thoughts on life in French cities in the 19th century. Both portray urban experiences and capture them in the subtleties of modernity, in customs, in architecture, in crowds, in speed, in morals, in betrayal, in lights, in misery, in intrigues. Baudelaire, in *The Painter of Modern Life*, brings the perspective of a flâneur artist criticizing Paris, while Hercule Florence draws the spaces of Cuiabá. In the manuscript *L'ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*, the traveler writes his young impression of everything he observed during the Langsdorff Expedition. Based on the perception of the traveler and of the poet, we present analogies and contrasts intertwining cultures.

KEYWORDS: Traveler; Hercule Florence, flâneur; Cuiabá.

* Licenciada em Letras Francês, com mestrado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, Mato Grosso. Doutoranda em Estudos da Linguagem pela mesma instituição. Bolsista Capes. E-mail: portuguescompimenta@gmail.com.

** Doutor em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor associado do Departamento de Ciências Sociais, vinculado ao Centro de Educação e Ciências Humanas (CECH), da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: rrenilson@yahoo.com.



Observadores polímatas

Neste artigo apresentaremos as reflexões quanto ao olhar do viajante francês Hercule Florence sobre a cidade de Cuiabá (no Brasil) e o pensamento do ensaísta e poeta Charles Baudelaire. Exploraremos a perspectiva francesa sobre a própria experiência moderna e, por meio de uma análise crítica, buscaremos compreender as implicações culturais, sociais e políticas dessa visão, destacando como ela influencia a percepção global e local da modernidade. O viajante e o poeta retratam experiências nos espaços urbanos e as apreendem nas sutilezas, nos costumes, na decadência, na morte, na sinestesia, nas multidões, na velocidade, na moral, na traição, nas luzes, na miséria, na prostituição, no amor, nas intrigas.

As percepções do viajante franco-monegasco Hercule Florence (1804-1879), sobre os espaços na cidade de Cuiabá, foram tecidas durante uma expedição e registradas em documentos como o manuscrito *L'Ami des Arts livré à lui-même même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*. (2017, p. 70-526). Já as percepções do poeta e crítico Charles Baudelaire (1821-1867) sobre a vida nas cidades francesas, foram versadas em poemas e ensaios, sendo que, para este artigo, escolhemos a crítica *O pintor da vida moderna* (2023, p. 866-912), a fim de aproximar as reflexões sobre aspectos da vida no século XIX.

Hercule Florence nasceu em Nice (sul da França), mas a maior parte de sua juventude foi vivida em Mônaco e, nesta região, no século XIX, haviam muitas famílias de artistas, o que lhe proporcionou, logo cedo, o contato com pinturas, músicas, esculturas e arquitetura. A mãe do viajante, Augustine Vignali, pertencia a uma família de artistas e o pai, Arnaud Florence, era um homem de habilidades médicas e alistou-se para servir ao exército. De acordo com Willian Luret, os propósitos revolucionários franceses envolveram o pai de Hercule e o patriarca acabou voluntariando-se para o Exército Real Francês, no Departamento do Sul da França (Louret, 2006, p. 10).

Ao longo do manuscrito *L'Ami des Arts livré à lui-même*, Hercule Florence desenhou e escreveu sobre a sua participação na segunda etapa da Expedição Langsdorff, (1824-1829), uma viagem conturbada que partiu do rio Tietê indo até a Amazônia, capitaneada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff, médico alemão naturalizado russo, quem estava a cargo do “Imperador de Todas as Rússias” (Diener; Costa, 2014, p. 64).

Foi um trajeto liderado, segundo Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, por um barão que tinha “incompatibilidades na compreensão do próprio trabalho do registro visual na expedição.” (2014, p. 70). A todo momento os participantes da viagem eram criticados e os jovens artistas e desenhistas descobriam e interpretavam um novo mundo, sob a pressão de ter que fazer um registro fiel, pois deveriam levar um resultado para o projeto que os financiava.

O viajante não apenas escreveu e desenhou as vivências durante a expedição, como também foi o primeiro a usar técnicas da fotografia em 1830 e, precursor no campo da Bioacústica ou Zoofonia. No livro *A zoophonia de Hercule Florence* (1993), Jacques M. E Vielliard escreve que “a leitura deste trabalho nos oferece a dimensão do elevado espírito humanista de Hercule Florence bem como a sua atualidade sob o ponto de vista científico, na sua essência.” (1993, p. 07).

Em um manuscrito, o viajante-inventor, sem dispor de qualquer tecnologia, transcreveu, em um feito inédito, os sons emitidos por animais dos lugares por onde passou, o que o fez seguir pelo campo da Bioacústica ou Zoofonia, termo criado por ele.

Sob vários céus passou o artista-viajante-inventor, a sua liberdade artística e espírito científico fizeram-no expressar a física das cores em seus desenhos sobre os mais diversos formatos. Foi um dos primeiros a captar fenômenos celestiais por meio da observação e classificação das nuvens.

O céu é inconstante e pleno de significados, sendo preciso estar debaixo do mesmo para decifrar suas formas e tonalidades. Assim como a vida, o céu muda a todo momento. No século XIX, os céus do Brasil ainda eram límpidos, sem fumaça que obstruísse o olhar, não havia quem fosse mais fascinado pelas tempestades tropicais como era Hercule Florence, o artista com a sua cientificidade e sensibilidade, pintou os mais belos movimentos das nuvens.

Apesar das habilidades para desenho e pintura de Florence, neste artigo mostraremos a liberdade de observar os espaços cuiabanos. O artista-viajante-inventor também expressou suas sensibilidades, por intermédio do movimento das palavras escritas, em sua narrativa de viajante, rumo à cidade de Cuiabá.

Aproximaremos tais escritas da prosa de Charles Baudelaire, um polêmico poeta francês, frequentador dos redutos intelectuais e artísticos de Paris, cujo pai biológico tinha habilidade para pintura e faleceu quando o escritor era criança. A mãe, então, casou-se com Aupick, chefe do Estado Maior da Primeira Divisão Militar de Paris. Baudelaire não tinha

afinidades com o padrao e, portanto, lançou-se em curtos períodos, por regiões de mais calma e bucolismo interiorano residindo em muitos lugares: “mais de quarenta mudanças de endereço, viveu períodos em Lyon, Dijon, Honfleur, Neuilly e, finalmente, já nos seus últimos tempos, na Bélgica.” (Neundorf, 2014, p. 20).

Charles Baudelaire tornou-se conhecido como crítico da arte, depois de escrever “Salão de 1845” e “Pintura moderna”, também foi quem chocou a sociedade parisiense quando publicou em 1857, vinte e um poemas em seu livro *As Flores do Mal*, chegando a ser processado por imoralidade, por ter investido liricamente contra a moral e o costume que permeavam a sociedade francesa. Após isso, o poeta do modernismo ficou muito conhecido no século XIX, suas poesias exploravam temas como a decadência, o amor carnal e a melancolia, de forma profundamente inovadora.

Além de poeta e crítico literário, foi um dedicado tradutor das obras do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1808-1849) e, também, o precursor do simbolismo na França, um movimento que valorizava o mistério, a musicalidade e o aspecto sensorial. Foi, ainda, crítico de música, “mesmo tendo escrito apenas um texto de crítica no âmbito da música, produziu um trabalho que amplia a percepção do seu modo de ver a criação artística em geral.” (Baudelaire, 2023, p. 14).

Ao longo de sua vida, recebeu uma herança deixada pelo falecido pai que o fez conhecido por ser um *dândi*. Enfrentou dificuldades financeiras e problemas de saúde, além de lutas pessoais com drogas e depressão. Sua obra, no entanto, continuou a influenciar gerações de poetas e pensadores. Faleceu em 31 de agosto de 1867, aos 46 anos, em Paris, deixando um legado que transcendeu as fronteiras de seu tempo.

No ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire traz o olhar de um artista *flâneur* tecendo críticas à cidade de Paris. O poeta aborda diferentes temas da modernidade, a partir da análise dos croquis de viagens do pintor Constantin Guys (C.G), destacando a forma improvisada em que eram feitos e retratavam tudo o que o pintor estava vendo transformando em obras, com traços fugidios, que tentavam captar um momento, um movimento, uma multidão. O espaço da modernidade baudelairiana era a própria cidade e o movimento que nela acontecia revelava subjetividades, é no espaço da cidade que se ouve o grito da miséria, vê-se a futilidade do ouro roubado. Segundo Walter Benjamin, “para Baudelaire, a modernidade é marcada pela fugacidade e pela transitoriedade das experiências

urbanas, onde o choque e a mudança constantes definem a condição do *flâneur*.” (1994, p. 112).

Hercule Florence e Baudelaire, apesar da diferença de suas artes e a distância de dezessete anos de nascimento, enfrentaram o desconhecido, escreveram sobre modos e costumes das cidades e ainda se interessaram por todo tipo de artes e as experimentaram. Foram educados por figuras paternas que serviram ao exército francês, casaram-se com mulheres estrangeiras, ainda jovens iniciaram suas viagens e as observações pelo mundo, vivenciaram o momento de consolidação da modernidade na França e, em vida, foram pouco reconhecidos pela sociedade francesa, ante a importância de suas artes.

O desenho do mundo

Entre os séculos XVI e XIX o homem expandiu seus caminhos pelo mundo e nasceram as narrativas dos viajantes, desenhos e pinturas de lugares pitorescos, ainda não explorados, muitas delas sobre o Brasil. Algumas foram compiladas em livros, até traduzidas em outras línguas, conquistando um público que se interessava por descrições de povos e costumes exóticos.

Europeus como John Mawe, John Luccock, Johann Moritz Rugendas, Auguste de Saint-Hilaire, Spix e Martius – viajantes, letrados e autoridades políticas – no século XIX, escreveram suas impressões sobre o Brasil. Nessa época, havia por toda a Europa o desejo de conhecer o país “exótico” de dimensões territoriais desconhecidas. Assim, jovens lançaram-se em expedições rumo a terras longínquas e se propuseram a viver experiências, ainda que perigosas e inéditas, e registrá-las por meio de pinturas, desenhos e escritas. Os interesses que condicionavam à escrita dos viajantes eram os mais diversos possíveis, variavam de questões pessoais à institucionais, escreviam conforme suas vivências de acordo com suas formações e interesses.

Isso acontecia porque, no século XIX, o pensamento da época visava o domínio da natureza, o que corroborava as viagens científicas e o trabalho dos naturalistas. Os marinheiros e jovens europeus viajavam, colhiam materiais, relatavam, outros catalogavam e aprofundavam os estudos na Europa e assim iam iluminando o material trazido. Os trabalhos de campo não eram feitos pelos renomados intelectuais naturalistas sedentários, mas sim pelos viajantes e, muitas vezes, o ofício desses últimos não era valorizado. Os estrangeiros transitaram por parte do território brasileiro e produziram relatos que até hoje são valiosos

para a narrativa da história do Brasil. Muitas das escritas e desenhos de viagem, cuja natureza científica não era consenso para academia da época, foram editados sendo recepcionadas pelo público europeu.

O século XIX foi um período de rápida transformação social, cultural e tecnológica, marcado pelo surgimento da modernidade. A narrativa sobre a modernidade estar associada ao progresso, inovação e ruptura com tradições passadas é amplamente moldada por perspectivas eurocêntricas, particularmente a francesa, que desempenhou um papel central na definição dos ideais modernos. Desse modo, a literatura, a filosofia e as artes francesas retratavam uma modernidade por meio de lentes que enfatizavam o progresso linear e a superioridade cultural.

Nesse contexto, na Europa, a arte desempenhou um papel crucial na tentativa de capturar e refletir as complexidades dessa nova era, cresceu o interesse pelo passado para entender o presente e, então, havia a urgência em representá-lo para que não fosse esquecido. Eric Hobsbawm examina o século XIX como uma era marcada pela ascensão dos impérios europeus e pela expansão global do capitalismo. O autor argumentou que essas transformações não apenas reconfiguraram as dinâmicas geopolíticas, mas também influenciaram profundamente as estruturas sociais e culturais ao redor do mundo. (Hobsbawm, 1988, p. 23).

O imperialismo não representava apenas uma questão de dominação política e econômica, mas também criava identidades nacionais e culturais, tanto nas metrópoles quanto nas colônias. Edward Said fez uma reflexão de como o conhecimento sobre o Oriente foi moldado pelo viés colonialista e orientalista do Ocidente, perpetuando estereótipos e hierarquias que serviam aos interesses imperialistas. Segundo Edward Said, “o Orientalismo é uma forma de pensamento baseada numa distinção ontológica e epistemológica entre ‘o Oriente’ e (ocasionalmente) ‘o Ocidente’.” (2007, p. 36).

O crítico cultural palestino argumenta que essa construção do “Oriente” como exótico e inferior contribuiu para a justificação ideológica do imperialismo e da dominação ocidental, sobre as regiões orientais. Ressalta ainda que “O conhecimento ocidental sobre o Oriente foi uma construção forjada em um contexto de poder, onde os povos e culturas orientais eram frequentemente representados como passivos, atrasados e incapazes de se autogovernar.” (Said, 2007, p. 112).

Portanto, o século XIX foi uma era de transformações profundas, que redefiniram não apenas as relações geopolíticas e econômicas globais, mas também as percepções culturais e os conhecimentos sobre o mundo não ocidental. Eric Hobsbawm (1988) e Edward Said (2007) analisaram tanto o impacto do imperialismo europeu, quanto as narrativas construídas sobre o Oriente, que continuam a influenciar as dinâmicas globais até os dias atuais.

Os registros das viagens, apesar de muitos não terem tanta importância para a modernidade, possuíam a característica de, entre outras coisas, abordar aspectos que passavam de maneira involuntária ou até mesmo se faziam ausentes em outros tipos de fontes. Quanto à percepção dos espaços visitados, os viajantes deixavam em seus relatos as impressões a partir da sua cultura, por mais que tivessem informações anteriores sobre tais lugares, ao ingressá-los, as subjetividades tornavam-se percebidas.

O “diferente” de qualquer sujeito sociocultural e o fato de viajantes serem sujeitos das próprias formações culturais no exterior, inseridos no meio brasileiro, enriqueceram os registros documentais. Os viajantes europeus apresentavam-se como exploradores do desconhecido, eram sujeitos estranhos ao meio que interpretavam e se faziam atentos a detalhes que eram menos perceptíveis aos moradores do território brasileiro.

A aproximação que se propõe neste artigo, entre o viajante Hercule Florence e o poeta e crítico francês Charles Baudelaire, aparece no fato de que examinaram as implicações cotidianas da modernidade; o viajante, observando e registrando o movimento da vida dos lugares por onde passou e o poeta observando e analisando, particularmente, a vida retratada por pinturas. O ensaio *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863, apresenta uma visão provocativa e perspicaz sobre o papel do artista, em uma sociedade em constante evolução.

Baudelaire delineou as características essenciais do “pintor da vida moderna”, destacando sua capacidade de capturar a essência da vida urbana contemporânea; o pintor seria um observador atento à vida cotidiana, um *flâneur* que percorre as ruas das cidades em busca de inspiração. Ele não se contenta em retratar apenas a superfície das coisas, mas busca capturar a alma da modernidade revelando suas contradições e fascínios.

Nesse ponto os pintores da vida moderna e os viajantes tornam-se os grandes desenhistas e cronistas da vida, descrevendo e retratando aspectos da terra, da gente, dos usos e costumes de um país. No período moderno de expansão física e intelectual da humanidade, o tempo e o espaço fizeram-se presentes nas narrativas em vieses e perspectivas diferentes.

Uma forma de perceber os acontecimentos no tempo e no espaço é observar os costumes do homem. A moda de uma época, por exemplo, faz com que as pessoas se assemelhem àquilo que gostariam de ser ou se vistam de forma parecida, e é nesta forma de expressão que o belo e o feio são percebidos. É na passagem do tempo que se encontra a satisfação pelo belo, segundo Baudelaire (2023, p. 868), é feito de elemento eterno e invariável e, também, de um elemento relativo e circunstancial encontrado na época, na moda, moral e paixão. O poeta explica que o tempo passado preserva, retoma a luz e movimento da vida que se encontra no presente.

As ideias de Baudelaire exerceram uma influência significativa sobre os artistas do século XIX, especialmente os impressionistas e os realistas. Artistas como Edouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917) e Gustave Caillebotte (1848-1894) foram profundamente influenciados pelo conceito de modernidade delineado pelo poeta. Suas obras refletem a vida urbana contemporânea, muitas vezes retratando cenas em cafés, *boulevards* e salões parisienses.

Em *O pintor da vida moderna*, Charles Baudelaire anota que há pessoas no mundo que passam pelos museus e olham os muitos quadros que lá estão sem observar os detalhes de uma obra de “segunda ordem”, mas há também aqueles que leem grandes autores da literatura sem perceber que nos *poetae minores* há algo de bom, de sólido e de divertido. Nesse sentido, “[...] de tanto gostar da beleza geral, que é expressa pelos poetas e artistas clássicos, comete-se o equívoco de não dar atenção à beleza particular, à beleza de circunstância e aos traços de costumes.” (Baudelaire, 2023, p. 866).

Assim, apresentar a cidade de Cuiabá pela percepção de um viajante (Hercule Florence) que não era reconhecido como um artista famoso da época, é mostrar que, além das grandes obras e centros, havia no interior do Brasil do século XIX uma beleza observada e desenhada pela diversidade de um povo, sua moral, intrigas, natureza e arte. Olhar para a cidade pelos detalhes de um relato de viagem é tecer experiências de um passado que é presente nos modos e costumes. A perspectiva não está mais no heroísmo, não é mais mitológico ou provinda das vitórias épicas dos impérios antigos. A beleza está, sim, em observar a vida cotidiana da cidade: ao olhar para os povos originários, a prostituta, o trapeiro, o colecionador, o jogador.

Viajantes “flâneurs”

Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, menciona C. G. (provavelmente Constantin Guy), um artista apaixonado por viagem que vivia no anonimato, tinha suas publicações veiculadas de forma não assinadas e era observador dos costumes da época registrando-os de maneira autodidata, uma vez que desenvolveu sua própria técnica para fazer esboços e aprimorar seu ofício. C. G. fazia *croquis* das viagens, teve experiências na Espanha, Turquia, Crimeia e as registrava em gravuras.

As características atribuídas à C. G. estavam presentes no homem da modernidade. Da mesma forma, o viajante Hercule Florence também era autodidata, debruçava-se sobre atlas e livros e aprendeu sua arte fazendo-a e vivenciando-a a cada viagem de sua juventude.

Para Baudelaire, um desenho improvisado ou uma arte aprendida feita por viajantes, artistas, escritores, como era C. G., tinha tanto valor quanto as obras daqueles pintores de coisas eternas. Explicava que, quando conheceu pessoalmente C. G, percebeu que não se tratava apenas de um artista, mas de um homem do mundo, ou seja, “[...] um homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado a sua palheta como servo à gleba.” (Baudelaire, 2023, p. 872-873).

A arte de formar homens, na Europa dos séculos XVIII e XIX, recebia influência das ideias de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), por meio do seu livro *Emilio e Da Educação*, um manual da vida, originalmente publicado em 1762. O homem deveria seguir o caminho da civilização afastando-se dos seus instintos animais, deveria ser bom e buscar a felicidade na natureza. Ensinava o filósofo que, quando a pessoa chegasse à “idade da sabedoria”, compreendida entre os vinte e os vinte e cinco anos de idade, estaria pronta para fazer a “viagem de formação”, ou seja, pegaria sua mala rumo a outros países a fim de apreender ensinamentos sobre cultura e política. (Rousseau, 2004).

O homem do mundo (cosmopolita) se interessa pelo mundo inteiro, ele quer apreciar e compreender tudo ao seu redor. Segundo Walter Benjamin (1994, p. 120), “Baudelaire identificou o homem moderno como aquele que se sente em casa na multidão, mas ao mesmo tempo experimenta uma estranheza profunda em relação ao mundo ao seu redor.” Essa característica de ser homem do mundo atribuída por Baudelaire à C. G também estava presente no viajante Hercule Florence, pois ele não apenas observava o mundo, como também buscava compreendê-lo por meio dos escritos e desenhos.

Baudelaire explica que o homem do mundo é uma espécie de tradutor das coisas externas, ele desenha de memória e não por modelos e conclui que “todos bons e verdadeiros desenhistas desenharam a partir de imagens inscritas no próprio cérebro, e não a partir da natureza.” (2023, p. 883). Logo, as obras do homem do mundo estão repletas de memórias “ressureicionistas” e “evocadoras” como também de “um fogo, uma embriaguez de lápis, de pincel, que se assemelha quase a um furor.” (Baudelaire, 2023, p. 884).

Nos detalhes materializados nos traços de C. G. e do viajante Hercule Florence há um esforço para que tudo o que foi apreendido pelo espírito não fosse alterado pelo movimentar das mãos, por isso se apropriaram de todas as formas de expressão para que houvesse harmonia entre a memória e a “ebriez do lápis”.

A arte de observar

As experiências vividas e representadas nas narrativas de uma viagem ou de uma pintura, uma poesia ou um ensaio, inserem-se num contexto de tempo e espaço. As ações e transformações desenvolvem-se ou se estabelecem em um determinado período que pode ser mais longo ou mais curto. Certos processos diacrônicos integram o decurso de uma passagem pelo tempo e, desde então, é possível falar em uma ideia de temporalidade, ainda que imaginária, da memória ou da ficção. Por outro lado, o espaço é amplo e pode ser entendido por várias perspectivas; parte interna ou externa de algo, um recorte do tempo, algo com características físicas, geométricas, geográficas, históricas, filosóficas, sociológicas, econômicas e culturais. E, também, pode ser um “espaço imaginário” (o espaço da criatividade, da iconografia, da literatura).

Das muitas abordagens do que seria espaço, reflete-se que ele é algo perceptível e é nele que as coisas se iniciam, se movimentam, se relacionam, se mantêm ou se findam. Luis Alberto Brandão (2005) explica que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, por vezes definidas por intermédio de condicionantes econômicos, sociais e políticos.” (Brandão, 2005, p. 115).

Mariane Bolfarine (2011), fundamentada nos estudos de Henri Lefebvre sobre a produção dos espaços, entende que o espaço é ativo e produzido pelas relações. A autora escreve em sua dissertação de mestrado que:

Não obstante, acreditamos que o espaço não é simplesmente um adereço, um pano de fundo onde os personagens estão inseridos, mas algo mais complexo, infinitamente vinculado à ação e não algo separado desta, podendo inclusive engendrá-la. (Bolfarine, 2011, p. 35).

A partir de agora, ingressaremos nesses espaços complexos das observações de um viajante e um poeta sobre a vida, buscando analogias, contraposições e entrelaçando culturas. Nos registros de viajantes do século XIX, várias impressões sobre o espaço saltam aos olhos. Em muitas passagens do relato de viagem de Hercule Florence, a sensibilidade revela-se. Apesar dos caminhos tortuosos de uma expedição, a floresta virgem era um encanto aos olhos do viajante-inventor que demonstrava uma aguçada percepção a cada mudança de espaço. Hercule Florence, por estar participando de uma expedição científica, talvez seguisse alguns caminhos delineados por concepções paisagísticas, por exemplo, as de Alexandre von Humboldt (1769-1859). Outras vezes buscava entender a maneira como o chefe da expedição, o Barão de Langsdorff, queria que retratasse uma paisagem. No entanto, a sensibilidade do artista ao retratar a natureza era visível, os animais bonitos e fortes aos seus olhos, assim como os sons que emitiam, afinavam a sua percepção da vida.

Charles Baudelaire, por sua vez, relacionava-se com a natureza de forma provocativa e, muitas vezes, a sua escrita entrelaçava-se com temas de decadência, sensualidade e melancolia. Em seus poemas, Baudelaire não apenas descreveu a natureza de maneira vívida, mas também a utilizou como um reflexo das complexidades da condição humana e das tensões da modernidade, a natureza no soneto *Correspondences* é um lugar ritualístico onde alcança-se a plenitude do espírito e das sensações. Baudelaire é celebrado por sua habilidade em capturar a dualidade da natureza, combinando uma apreciação estética profunda, com uma consciência aguda das contradições e das sombras que permeiam sua beleza. Como observa Walter Benjamin, “Baudelaire revela uma visão da natureza que transcende a mera descrição paisagística, explorando suas metáforas para iluminar os labirintos da alma humana.” (1994, p. 88).

A natureza selvagem no século XIX era vista como algo moralmente benéfico ao homem, não era apenas um lugar para refúgio e reflexões, também exercia um poder espiritual. O historiador Keith Thomas (1988, p. 310), explica que essa devoção perante a paisagem selvagem era um fenômeno europeu herdado das reflexões de Rousseau e Alexander von Humboldt.

Hercule Florence passou pela diversidade da natureza até desembarcar no Porto de Cuiabá, em 30 de janeiro de 1827. Os primeiros cuiabanos que encontrou foram os indígenas Guanás morando às margens do rio Cuiabá. Esses povos originários foram observados no trajeto da Expedição Langsdorff (1821-1829), quando os expedicionários estavam posando em Albuquerque. Os Guanás iam da aldeia, que se localizava às margens do rio Paraguai, para a cidade de Cuiabá e, com isso, acabavam acompanhando os viajantes até a embocadura do rio São Lourenço. Florence escreveu que os Guanás se vestiam com panos grossos, uns amarrados à cintura, outros como blusões que desciam dos ombros aos quadris. O viajante comparou os indígenas aos chineses, conforme se observa na citação a seguir:

Dois desses Guanás estão vestidos com uma longa camisola e sungas compridas [sic.], como os chineses, e eles têm um chapéu de junco, com abas extraordinárias longas, cujo fundo inicialmente esférico, termina em ponta³. Alguns usavam o panão por dentro dos calções, segundo o viajante, todos deixavam o cabelo crescer e amarravam um rabo longo aumentando a semelhança com os chineses.⁴ (Florence, 1837-1859, p. 277, tradução própria).

O viajante registrou que os panões eram fabricados pelos próprios Guanás e, para criá-los, as mulheres usavam moldes quadrados e trançavam fios de algodões coloridos, essa técnica era a mesma utilizada por outras mulheres cuiabanas, na confecção das redes locais. Abaixo está o desenho feito pelo viajante, a partir da observação dos indígenas Guanás na cidade de Cuiabá:

Figura 1. Indiens Guanás, Cuiabá, 1827.



Fonte: Instituto Hercule Florence [IHF].

³ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF]. [no original] Deux de ces Guanás sont vêtus d'une lon d'une longue camisole et d'un long calçon [sic.], comme les Chinois, et ils ont un chapeau de jonc, à bords extraordinairement longs, dont le fond d'abord sphérique, termine en pointe (1837-1859, p. 277).

⁴ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF]. [no original] Ils laissent tous croître leurs cheveux, qui leur tombent sur le dos, ou qu'ils lient en longue queue, pour achever leur ressemblance avec les Chinois (1837-1859, p. 277).

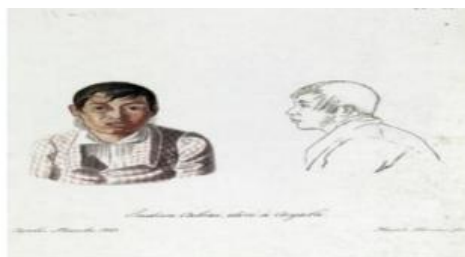
Outra comparação foi a de que as vestimentas das Guanás lembrariam as mulheres da Albânia vistas pelo poeta Lord Byron (1788-1824). Registrou que as vestimentas das mulheres “selvagens” e decorações tornavam os movimentos graciosos: “[...] é do modo de vestir que a estatuária retira seus mais belos ornamentos, que lhe inspiram encantadoras posturas e movimentos realmente graciosos.”⁵ Para Hercule Florence, eram apenas as vestimentas que despertavam beleza nessas Guanás, assim escreveu: “Apenas quanto a isso, vejo graça nessas Guanás: eu as vi como artistas.”⁶ (1837-1859, p. 278, tradução própria).

Nos relatos do viajante, as Guanás chamavam-lhe a atenção pelos traços afilados, corpo bem-feito, lábios grossos e dentes brancos. Ao que parecia, não eram as mulheres indígenas de Cuiabá que incomodavam o viajante – às quais admirava a beleza física e, também, por ajudarem os maridos, cuidarem dos filhos, trabalharem no campo – mas sim, aquelas de todas as classes que se sujeitavam às intrigas românticas. As mulheres cuiabanas, no olhar do jovem viajante, eram um tanto livres.

Outro cuiabano observado pelo viajante Hercule em Cuiabá, foi um “caburé”, pessoa mestiça descendente de indígena e negro, seria o “cafuzo”. Sobre ele, escreveu: “Muitos desses negros ou Cabourés (uma mistura de negros e índios), andam nus até a cintura, homens e mulheres. O clima os absolve, como também o isolamento, absolve sua preguiça.”⁷ (Florence, 1837-1859, p. 258, tradução própria).

No desenho pode se observar em detalhes os traços do cuiabano, o cabouré:

Figura 2. Cabouré, Cuiabá, 1827.



Fonte: Instituto Hercule Florence [IHF].

⁵ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF]. [no original] “Je ne pense pas exagérer en parlant de la grâce de ces deux femmes sauvages: c’est dans les [sic] draperies que la statuaire emprunte un de ses plus beaux ornements; elle leur doit même de belles attitudes et de gracieux mouvements.” (1837-1859, p. 278).

⁶ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF]. [no original] “C’est sous ce rapport que je trouve de la grâce chez ces femmes Guanás: je les aurai tout au plus observées en artiste.” (1837-1859, p. 278).

⁷ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF]. [no original] “Beaucoup de ces noirs ou Cabourés (mélange de noirs et indiens), vont nus jusqu’à la ceinture, hommes et femmes. Le climat les absout, comme aussi leur isolement, absout leur paresse.” (1837-1859, p. 258).

Os negros cuiabanos não foram retratados na cidade de Cuiabá. No entanto, o artista-viajante os desenhou na cidade de Diamantino, que fica nas proximidades. O artista, minuciosamente percorre os traços anatômicos, detalhando a fisionomia expressiva dessas pessoas.

Figura 3. Negra Rebolo, Diamantino, 1828.



Fonte: Arquivo Instituto Hercule Florence [IHF].

Hercule Florence condenava a ideia de que a escravidão era mais vantajosa aos negros. Em um trecho de seu relato de viagem, Florence faz um paralelo entre a dificuldade do negro e a do indígena enquanto escravos, ele escreve: “é verdade que a escravidão dos Índios não foi tão dura quanto as dos Negros [...]”⁸ (Florence, 1837-1859, p. 242, tradução própria).

Por fim, chega à conclusão de que os negros sofriam mais porque se sujeitavam a trabalhos árduos e fatigantes, enquanto os indígenas não se submetiam a esses trabalhos, por piores que fossem as penalidades. Além disso, o indígena, quando fugia, sabia sobreviver na selva mais que o negro. O fato é que a escravidão não é menos dura ou mais dura, ela é dura. De modo que, numa análise polissêmica, a dimensão estabelecida talvez decorresse, naquele momento, de uma empatia de sua parte pelos negros.

Os viajantes Martius e Spix, inseridos no movimento intelectual de que os europeus haveriam de civilizar por onde passassem, não se agradaram dos comportamentos dos negros; no olhar dos viajantes, eles eram ardilosos e ladrões, de forma que precisariam do convívio com os europeus para desenvolverem os “traços de humanidade”. Martius e Spix condenavam o tráfico negreiro e as barbáries, no entanto, entendiam justificável se fosse para

⁸ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF], [no original] “Il est vrai que l’esclavage des Indiens n’était pas aussi dur que celui des Noirs...” (1837-1859, p. 242).

conduzir ao estado de civilização (justificativas também usadas pela igreja para “civilizar” indígenas e negros). Sobre tais olhares, José Rodolfo Monteiro e Pablo Diener observam que:

Os viajantes fizeram comparações entre as etnias e concluíram que os brancos eram superiores, devido à elevação intelectual e física, justificando assim, por meio das diferenças de raças, o papel civilizador do europeu. Para Martius, os europeus eram responsáveis pela disseminação da civilização; deste modo alicerçava em um princípio de superioridade dos brancos, o que, de fato, serviria para as nações europeias como justificativa de seu domínio e exploração dos espaços extra-europeus (2012, p. 55.).

A discursividade da liberdade do escravo no século XIX estava condicionada à bondade do seu senhor em reconhecer os bons serviços prestados, o escravo era a propriedade que poderia despertar sentimentos humanos. O direito de dizer a bondade era do senhor e não do escravo, seu papel era de objeto silenciado, não tinha reconhecimento para falar.

Outra situação relacionada ao povo cuiabano era que, segundo Hercule Florence, muitos sacerdotes tinham esposas e filhos, muitos homens cuiabanos tinham concubinas, o que seria uma corrupção geral. Parecia sentir-se incomodado com o grande número de “mulheres públicas” em Cuiabá. Assim, ao escrever, formulou seu discurso pautado na moralidade de sua essência.

O modo de agir do cuiabano com desrespeito às regras morais, na percepção do viajante, também estaria relacionado, de forma geral, a uma Cuiabá isolada “no meio do sertão”, cuja religião estava enfraquecida pela distância dos outros centros; um povo que se contentava com a facilidade de ter pouco trabalho e era vizinho de selvagens. Para o viajante, o cuiabano disfarçava a civilização e precisava ser alimentado por normas morais. Aflora, neste momento, o sujeito assujeitado a uma maquinaria discursiva, atravessado pelo já dito, pelo pré-constituído, pela ideologia, que também já esteve presente em Spix e Martius, a de que o cuiabano precisava ser civilizado nos moldes dos europeus, Hercule Florence expressa-se:

Em todos os países do mundo os bons modos não são sempre respeitados em todas as classes da sociedade; eu não diria que o relaxamento seja geral em Cuiabá, mas em nenhuma parte eu nunca tinha visto um enorme desrespeito às normas, independentemente do clima, o isolamento desse povo, a pouca força dos preceitos religiosos, enfraquecidos pelas grandes distâncias, a facilidade de viver de pouco trabalho, a ausência de uma civilização avançada que nutra de ocupações morais as classes independentes do trabalho, a vizinhança dos selvagens, [sic] a liberdade inocente, nos bosques se transforma em vício, [sic] em um povo que pretende ser

civilizado, a escravidão enfim, tudo concorre para o relaxamento dos costumes, cuja observação faz a glória e o vigor dos povos que os respeitam.⁹ (Florence, 1837-1859, p. 295, tradução própria).

Talvez Hercule Florence esperasse encontrar regras parecidas com as de sua nação. Aqueles modos e costumes das mulheres de Cuiabá não se encaixavam no processo civilizador. Outros viajantes europeus, como John Luccock, também relataram comportamentos que entendiam inadequados às mulheres brasileiras, tendo como parâmetros as europeias; as brasileiras eram “pouco educadas e descuidadas em relação à sua aparência pessoal” e, também, “não se preocupavam em se vestir de forma adequada em suas residências, muito menos seguir as normas sociais de etiqueta.” (Silva, 2023, p. 136).

Maria Beatriz Leal da Silva, a partir da leitura de obra de Roger Chartier, trouxe elucidações sobre o projeto civilizador dos oitocentos:

Para Chartier, na história do conceito de civilidade, o texto de Erasmo intitulado a *Civilidade Pueril*, publicado em 1530, foi fundamental ao propor para toda Europa um conjunto unificado de normas de conduta. Amplamente divulgado desde o século XVI, manuais de civilidade chegaram ao Rio de Janeiro oitocentista, trazendo as normas a serem seguidas. (Silva, 2023, p. 32).

Ainda observando os habitantes da região, Hercules Florence desenhou um costume que havia entre as mulheres e que era uma moda emprestada do Rio de Janeiro: a de cobrir a cabeça com mantilha para ir à igreja.

⁹ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF], [no original] Dans tous les pays du monde, les bonnes mœurs ne sont pas toujours respectées dans toutes les classes de la société; je ne dirai pas que la relaxation soit générale à Cuyabá; mais nulle part je n'ai vu un si grand entraînement à la licence. Indépendamment du climat, l'isolement de ce peuple ; le peu de force des préceptes ~~reg~~ [sic] religieux, affaiblis par les grandes distances; la facilité de vivre avec peu de travail; l'absence d'une civilisation avancée qui nourrit d'occupations morales les classes indépendantes du travail; le voisinage des sauvages, ~~dont l'innocente liberté se transforme en vice~~ [sic] la liberté, innocente dans les bois, se transforme en vice, ~~lorsqu'elle~~ [sic] chez un peuple qui prétend être civilisé; l'esclavage enfin, tout concourt à relâcher les mœurs, dont l'observation fait la gloire et la vigueur des peuples qui les respectent. (1837-1859, p. 295).

Figura 4. Igreja de Sant'Ana.



Fonte: Instituto Hercule Florence [IHF].

Florence desenhou as mulheres na igreja e observou que era um costume cobrirem-se com panos. No entanto, as mais pobres vestiam camisas sobre as saias, camisas essas que enfeitavam com bordados e rendas; havia também aquelas que se enrolavam em baeta preta, escondendo a cabeça e o corpo, deixando apenas os olhos e nariz para fora, tal qual faziam as “turcas”.

Nota-se na imagem que todas estão vestidas da mesma forma, apenas mudando a cor do tecido, esse costume havia também entre as mulheres do Rio de Janeiro e São Paulo. Aliás, ir às celebrações religiosas era o momento no qual as mulheres aproveitavam para exibir suas vestimentas e relacionarem-se socialmente. Muitas imitavam os costumes dos europeus. Para ilustrar, colacionamos a pintura do carioca Joaquim Lopes de Barros Cabral (1816-1863), que participou da primeira turma da Academia de Belas-Artes, tendo como um de seus professores o artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Desenhou como as mulheres na cidade do Rio de Janeiro iam à missa, uma imagem que lembra o costume também revelado por Hercule Florence em Cuiabá:

Figura 5. Família indo à Missa (1841).



Fonte: Litografia, aquarela e lápis de cor sobre papel (23,0 x 19,3 x 2,0 cm).
Atribuído a Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, 1841. Acervo de Iconografia /Instituto Moreira Passos.

Em outra ilustração, desta vez feita por Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), o primeiro pintor da Expedição Langsdorff, que morreu afogado no rio Paraguai, observa-se que as mulheres de São Paulo também tinham o mesmo costume de se cobrirem ao saírem:

Figura 6. Costume de S. Paul (1825).



Fonte: LAGO, Pedro Corrêa do Lago. *Iconografia paulistana: do século XIX*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Capivara, 2003, p. 75.

No mesmo século, mas ultramar, Baudelaire analisava os trajes das francesas a partir de pinturas que guardava desde a Revolução. Explicava que, apesar de, na atualidade serem roupas que despertariam o riso, trariam uma natureza artística e histórica sendo possível encontrar “a moral e a estética do tempo”. Para o crítico, “as mulheres que se revestiam com

esses trajes pareciam mais ou menos umas ou outras, segundo o grau de poesia ou vulgaridade com que estavam marcadas.” (Baudelaire, 2023, p. 867).

Na figura abaixo do pintor Constantine Guys, que seria o pintor anônimo C. G. citado por Baudelaire, em *O pintor da vida moderna* (2023, p. 899), revelam-se duas mulheres da classe trabalhadora francesa, a cidade de Paris ao fundo, e dois senhores de chapéu que andam em um segundo plano, onde as vestimentas cobrem todo o corpo, lenços cobrem os cabelos e pescoço, uma tendência aderida pelas brasileiras, como visto nas imagens anteriores.

Figura 7. Duas grisettes.



Constantin Guys. Ano e local desconhecido.

Fonte: <<http://www.wikiart.org/en/constantin-guys>>.

Sobre o estilo das mulheres europeias, Baudelaire teceu as seguintes considerações:

Nessa galeria imensa da vida de Londres e de Paris, encontramos os diferentes tipos da mulher errante, da mulher revoltada em todos os níveis: primeiro, a mulher galante, em sua primeira flor, visando aos ares nobres, orgulhosa ao mesmo tempo de sua juventude e de seu luxo, em que ela põe todo o seu gênio e toda a sua alma, arregaçando delicadamente com dois dedos um bom pedaço de cetim, da seda ou do veludo que flutua em torno dela, e pondo adiante seu pé pontudo cujo calçado muito enfeitado seria suficiente para a denunciar, na falta da ênfase um pouco viva de toda a sua toalete; seguindo a escala, descemos até essas escravas que são confinadas nessas espeluncas, frequentemente decoradas com cafés; infelizes postas sob a mais avara tutela, e que nada possuem de próprio, sequer o excêntrico adorno que serve de condimento a sua beleza. (Baudelaire, 2023, p. 908).

Na Europa oitocentista, as regras de conduta social eram bastante rígidas; em Paris, por exemplo, as mudanças sociais, políticas e econômicas aumentavam as limitações das mulheres que sofriam restrições em relação à circulação na vida pública. No Brasil, após a vinda da Família Real, nasceu uma necessidade na população brasileira de parecer-se mais “civilizada” reproduzindo padrões europeus, principalmente dos franceses. O ato das mulheres cobrirem-se em uma cidade de clima quente como era Cuiabá, mostra que o se vestir era adequar-se à estética europeia e à moral do tempo.

Quanto aos costumes dos cuiabanos não pareciam destoar daqueles de todos os brasileiros, no olhar do viajante era um povo dado a licenças e luxúria em seus modos; uma das razões, supõe Hercule Florence, seria a influência de “*un climat ardent*” (um clima ardente). O desenhista propôs-se a fazer um esboço dos povos e costumes trazendo a intensidade ao belo e a preciosidade da essência, comportando-se ora como um poeta, ora como um romancista, ora como um moralista entregando uma produção mista reveladora de subjetividades de um jovem francês.

Espaços cuiabanos

As observações dos espaços da cidade de Cuiabá estão eternizadas em *Viagem Fluvial do Tietê à Amazônia – 1825 a 1829*, e em *L'Ami des Arts livré à lui-même*, do viajante franco-monegasco Hercule Florence (2017, p. 70-526).

Ao entrar na cidade de Cuiabá, registrou a passagem pela igreja São Gonçalo e pelo quartel. O viajante, de longe, avistou um morro coroadado pela igreja Senhor dos Passos. Relatou que a rua por onde cavalgava era larga, bem pavimentada com pedras e havia casas térreas e pés de tamarindos e de laranja. Para Florence, era um tanto curioso ver os jardins das casas com muitas árvores frutíferas, aquilo tornava, a seu modo de ver, a cidade “*riante*” (risonha), expressou-se: “[...]as casas são térreas, mas há tantos tamarindeiros e laranjeiras pelos jardins, que a cidade se apresenta sob um aspecto risonho.”¹⁰ (1837-1859, p. 291, tradução própria).

A locução adverbial “*tant de*” (tantos/as) presente no enunciado original, revela a quantidade das árvores existentes, como também a intensidade da admiração do viajante

¹⁰ *L'Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas do Instituto Hercule Florence [IHF], [no original]: “[...] les maisons sont au rez de chaussée [sic]; mais il y a tant de tamariniers et d’orangers dans les jardins, que la ville se présente sous un aspect riant.” (1837-1859, p. 291).

sobre aquele espaço no qual acabara de chegar. No manuscrito que Florence deixou, nota-se, em alguns trechos, aquilo que Baudelaire chama de “convalescência”, ou seja, a empolgação de uma criança, uma pessoa que se interessa muito por algo e se sente inebriada por tantas novidades.

A Cuiabá de Hercule Florence possuía uma fisionomia agradável à vista, e isso ele revelou pela palavra “*riant*”, a qual escolheu para adjetivar ambientes sombreados, horizontes coloridos, rios caudalosos, paisagens encantadoras. A impressão que se tem é de que o tom do “*riant*” não é de deboche, mas de admiração. Passou pela Catedral, todavia não achou nada de “*remarquable*” (notável). Aliás, em seus relatos, as igrejas (dos Passos, do Rosário, do Porto e da Boa Morte) e os palácios de Cuiabá (do Bispo e do Governo) eram-lhe muito comuns. Essa forma de olhar as edificações da província conduz a uma compreensão de que Florence, em algum momento, já esteve na presença do que era “*remarquable*” e, aqui, lembramos que se tratava de um desenhista-viajante europeu, vindo da França e que viveu em Mônaco, lugares onde já havia luxuosas e modernas igrejas, palácios renascentistas e barrocos.

Continuando seu caminho, Florence passou pela casa de fundição, pela prisão, pela prefeitura, pelo Palácio do Bispo até entrar no Palácio do Governo onde ficaria hospedado. Sobre o Palácio do Governo, mais uma vez marca o lugar de onde fala. O exterior daquele palácio era muito simples para ser chamado de palácio. No entanto, era assim que os brasileiros costumavam chamar as casas de administração. Estimou que pela cidade de Cuiabá houvesse entre três e quatro mil habitantes, porém, onde estariam essas pessoas que sequer apareciam nas ruas? Expressava, então, outra percepção: “Nós só vemos algumas pessoas nas ruas, o que não é surpreendente em uma cidade cercada por grandes desertos.”¹¹ (Florence, 1837-1859, p. 291, tradução própria).

Aproximando-se da cidade, começa a anotar os limites geográficos a partir do ribeirão da Prainha, de onde se tinha a vista inteira de Cuiabá. A cidade toma um formato diferente e o sertão vai sendo preenchido por pessoas, casas, igrejas, ruas e árvores. A mão do desenhista viajante acompanhava o olhar atento aos precisos traçados urbanos.

¹¹ *L’Ami des arts livré à lui-même*, transcrição do historiador Thierry Thomas, Instituto Hercule Florence [IHF], [no original]: “On ne voit que quelques personnes dans les rues, ce qui n’est pas étonnant dans une ville entourée d’immenses déserts.” (1837-1859, p. 291).

O local onde o hospital se encontrava, do outro lado da Prainha, no “*faubourg*” (“subúrbio” ou “periferia” ou “cortiço”), distante da cidade, em um campo, o que evidenciava uma relação privilegiada do centro em relação ao entorno, onde os pobres e doentes deveriam ficar distantes, nas periferias.

No ensaio *O pintor da vida moderna* (2023, p. 873), Charles Baudelaire reconhece a importância dos pobres como parte integrante da paisagem urbana, da vida moderna e como sujeitos dignos da arte e da observação artística.

Em Cuiabá, no entanto, para retirar os andantes da convivência social foram criadas as Misericórdias, espaços destinados, inicialmente, a fazer caridade pensando na salvação da alma por meio da solidariedade demonstrada ao outro. Em seguida, passou a prestar assistência e abrigar necessitados amparando pobres, negros, indivíduos abandonados, andarilhos, viajantes doentes e, aos poucos, foi se especializando na área da saúde. O Hospital da Misericórdia de Cuiabá, notado por Florence, era um lugar de isolamento, de segregação para aqueles indivíduos que não se adequassem aos padrões sociais, eram as heterotopias de desvio da cidade de Cuiabá.

Baudelaire destaca que o verdadeiro artista moderno deveria ter um olhar aguçado para captar as nuances da vida urbana em toda a sua complexidade, incluindo a realidade dos pobres. A modernidade deveria trazer consigo uma nova sensibilidade e uma nova forma de ver o mundo, onde todos os aspectos da vida cotidiana, incluindo a pobreza, pudessem ser transformados em arte.

Para Baudelaire, o artista deve ser um “*flâneur*”: um observador atento que vagueia pelas ruas, absorvendo as cenas e os personagens que encontra. Essa postura permite ao artista capturar a essência efêmera da vida moderna, incluindo as dificuldades e as lutas dos pobres, oferecendo um retrato mais autêntico e abrangente da sociedade. Portanto, em *O pintor da vida moderna* (2023, p. 874), Baudelaire não apenas reconhece a presença dos pobres na cidade moderna, mas também exorta os artistas a prestar atenção a esses indivíduos, vendo-os como parte vital da tapeçaria urbana e da experiência humana que merece ser representada na arte.

Além do deserto inicialmente observado pelo desenhista-viajante-inventor, havia algo de pitoresco. Mas o que significava pitoresco no século XIX? Tiago Costa e Pablo Diener (2013), estudiosos da obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada de 1834 a 1839 em três volumes, de autoria do artista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), explicam que esse

termo foi usado inicialmente na Itália, durante o século XVII, para referir-se a técnicas de pintura. No século XVIII, associou-se o pitoresco à construção da paisagem; depois, na Inglaterra, a palavra passou primeiro a representar características de parques e jardins e, em seguida, o termo passou a ser usado nos campos ingleses; por fim, no século XIX, os mencionados estudiosos encontram o conceito:

Com efeito, ao longo do século XIX o termo “pitoresco” transformou-se em fórmula de uso corrente nos títulos de obras realizadas por artistas-viajantes que percorreram a América e o Oriente. Assim, o pitoresco, que atendia primeiramente a um sentido plástico, nos álbuns de “viagens pitorescas” confundiu-se com temas curiosos e de relativo caráter exótico na perspectiva europeia. Enquanto gênero literário, sustentava um eminente caráter pedagógico, cuja principal intenção consistia em oferecer uma visão de conjunto de determinados espaços nacionais, numa tentativa de estabelecer identidades culturais. Em verdade, as “viagens pitorescas” encerravam um amplo leque temático, com objetos que iam desde a arquitetura e arqueologia indígenas, a história e a mitologia, aspectos do cotidiano e retratos da população, até representações de elementos da natureza e construções da paisagem. (Costa; Diener, 2013, p. 176).

O termo “*pittoresques*” (pitorescas) aparece no manuscrito *L’Ami des Arts livré à lui-même* (2017, p. 293-294) para se referir às paisagens. Assim, as cachoeiras davam um ar pitoresco à natureza, o rio era pitoresco e diversificado, os arredores eram pitorescos, as montanhas acrescentavam um toque pitoresco à paisagem, as ilhas e muitos rochedos em um rio eram muito pitorescos. As impressões do pitoresco aparecem no manuscrito referido, relacionando-se ao espaço.

Em Cuiabá também havia algo de pitoresco que consistia em ter árvores frutíferas plantadas pela cidade. Por outro lado, a ausência de um adequado cultivo no espaço ao fundo das casas dos cuiabanos incomodou o viajante, sendo o suficiente para atribuir pouco conhecimento de jardinagem aos cuiabanos. Na paisagem cuiabana talvez existisse o desafio que Baudelaire lançava na modernidade, aquele de encontrar o belo deixando as noções tradicionais de arte e estética, abrindo espaço para formas de expressão mais fluidas e diversas.

Aliás, o nome daquele terreno ao fundo das casas soava diferente, Hercule Florence escreveu como se estivesse ouvindo pela primeira vez “*qui a le nom de Quintal (jardin)*” e fez questão de explicar do que se tratava entre parênteses: jardim. Um quintal para o cuiabano é um espaço com árvores frutíferas e plantas ao fundo da casa, um espaço que também serve

para pendurar as roupas para secar em varais, para se sentar debaixo da mangueira e fazer uma refeição ou simplesmente conversar com alguma visita, um lugar para as crianças brincarem e chuparem manga.(Florence, 2017, p. 293-294).

Contudo, na percepção espacial do viajante, um quintal era uma espécie de jardim sem cultivo, sem muita organização. Florence comparou o modo de cultivar dos cuiabanos ao dos ingleses há cem anos, atribuindo a ambos a falta de habilidade para o plantio, revelando, assim, aspectos axiológicos dos espaços franceses. Os jardins ingleses do século XIX não seguiam um formato padronizado, eram conhecidos como jardins ecléticos, o cultivo era livre e várias espécies de plantas se misturavam pretendendo uma harmonia com a natureza que permitia ao contemplador passear por caminhos sinuosos e realizar descobertas; não era um jardim previsível, no entanto, havia um planejamento na escolha das espécies a serem plantadas.

As herbáceas anuais e as perenes arbustivas se misturavam com bulbosas, flores silvestres e forrações. O jardim inglês era um jardim pitoresco porque se opunha ao estilo Barroco (de riquezas de detalhes, ordem e simetria) era voltado para as concepções do império chinês: “imitação da natureza, com traçado livre e sinuoso, com água correndo livremente, prevalecendo a simplicidade.” (Paiva, 2004, p. 87).

A beleza com a qual imaginamos a Cuiabá oitocentista pelo olhar do viajante não deixa de estar relacionada à forma como ele decidiu representá-la, assim, as ideias que Baudelaire sugeriu, suas críticas ao demasiado interesse pelo passado, não eram um capricho ou uma preferência pessoal, mas uma atitude além da sua época. No percurso do viajante notou-se, além do deslocamento físico Europa-Brasil, Rio de Janeiro-São Paulo-Cuiabá, uma espécie de contra posicionamento no olhar do viajante que nos remete à heterotopia de Michael Foucault (2001, p. 415), já que tem o poder de contrapor vários espaços em um lugar real.

O espaço inicialmente não refletiu o viajante que se descobriu ausente. Os lugares visitados não pertenciam à estética do seu imaginário. Tudo era diferente do contexto de onde ele veio. Encontrar um novo mundo gerou deslocamento e contestações dos espaços convencionais da sociedade, incluindo os espaços de crise.

Considerações finais

Na modernidade, a hegemonia cultural, valores e normas europeias eram vistos como universais. Essa visão, não apenas marginalizava outras experiências culturais, mas também

simplificava a complexidade da modernidade. A arte desempenhou um papel crucial na tentativa de capturar e refletir as complexidades dessa nova era. No ensaio *O pintor da vida moderna* (2023, p. 868), Charles Baudelaire relacionou a arte e a modernidade. Como visto, o belo, para Baudelaire, passou por dois elementos: um invariável, difícil de determinar; e outro relativo, circunstancial, que seria a moda, a moral, a paixão. Esses elementos relativos são o que tornam vivos os elementos eternos do belo, fazendo-os serem apreciados, adaptados e próprios à natureza humana. Assim é também o espaço, tão dinâmico que é capaz de transformar.

Por outro lado, da leitura do manuscrito do viajante Hercule Florence, viu-se inicialmente um olhar sobre Cuiabá de não pertencimento. Notou-se, inicialmente, uma narrativa nostálgica, um discurso de vazio, de sertão, de solidão. Ao passo que, movimentando-se pela cidade observando os detalhes da vida que ali fluía, o artista se sentiu preenchido de si mesmo e do outro com o aspecto “*riant*” dos quintais, com os sobrados, com o subúrbio, com as sombras das árvores que o refrescava no ardente calor de Cuiabá, com as críticas feitas às igrejas, com os panões dos Guanás, com a admiração pelos povos originários, com aversão ao concubinato em que viviam os sacerdotes, com os desgostos das mulheres públicas. (cf. Martins, 2017).

Apenas um homem do mundo, um “*flâneur*”, teria a sensibilidade de registrar uma cidade de muitas crises, de moedas caras, de escassez de ouro, de quase abandono econômico, de intrigas, mas, também, das festas de santos, de abundância de peixe, do pacu gorduroso e indelicado que saciava as famílias.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: *Prosa – Charles Baudelaire*. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2023, p.866-912.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLFARINE, Mariana. *Espaço e metaficção em “A house for Mr. Biswas”*, de V. S. Naipaul. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve História do Espaço na teoria Literária. Cerrados: *Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura*. Brasília, n. 10, ano 14, p. 125-134, 2005.

COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *Bastidores da Expedição Langsdorff*. Cuiabá: Entrelinhas, 2014.

COSTA, Thiago; DIENER, Pablo. O Brasil pitoresco de Debret. *Polifonia*. Cuiabá, v. 20, n. 28, p. 172-188, jul./dez. 2013.

FLORENCE, Hercule. *L'ami des arts livré à lui-même ou Recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*, São Paulo, Instituto Hercule Florence (IHF), 2017, p.70-526.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas pelas Províncias Brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará*. (1825-1829). São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1977.

FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: 1825 a 1829*, Esboço da viagem feita pelo Sr. de Langsdorff no interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829. Brasília: Senado Federal, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Ditos & Escritos v. 3.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LURET, William. De Monaco au Brésil: Hercule Florence voyageur et inventeur oublié. *Annales Monégasques*. Mônaco, n. 30, p. 127-172, 2006.

MARTINS, Deborah Pimenta, *Revisitando a “Cuiabá” e a “Vila de Guimarães” nos cantos e desencantos de Hercule Florence (1827)*. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Geografia, História e Documentação, Pós-Graduação em História, Cuiabá, 2017.

MONTEIRO, José Rodolfo, DIENER, Pablo. Espelho mágico: o olhar de Spix e Martius sobre o negro no Brasil do século XIX. *Revista eletrônica Documento/Monumento*. Universidade Federal de Mato Grosso, Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional. Cuiabá, vol. 6, n. 1, p.51-58, jun. 2012.

NEUNDORF, Alexandre. Charles Baudelaire e a cidade moderna. *Revista Húmus*. São Luís, n. 10, p. 19-32, jan./abr. 2014.

PAIVA, Patrícia Duarte de Oliveira. *Paisagismo I – histórico, definições e caracterizações*. Monografia (Especialização em Plantas Ornamentais e Paisagismo). Universidade Federal de Lavras. Lavras, 2004.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou Da Educação*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SILVA, Maria Beatriz Leal da. *Tão singular como os olhos é o olhar: mulheres viajantes no Rio de Janeiro oitocentista, suas visões de civilidade e de educação*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitudes em relação as plantas e animais 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VELLIARD, Jacques M. E. *A zoophonia de Hercule Florence*. Cuiabá: Edições UFMT, 1993.