

Porque as árvores são objetos misteriosos – notas sobre Martius, Flusser e a natureza da natureza brasileira

Why trees are mysterious objects – notes about Martius, Flusser and the nature of the Brazilian nature

Gabriela Reinaldo

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e professora do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordena um grupo de estudos e pesquisa sobre Vilém Flusser.

E-mail: gabriela.reinaldo@gmail.com.

DOSSIÊ

RESUMO

No ano de 1817 chega ao Brasil a missão austro-alemã, comitiva que acompanha a princesa Dona Leopoldina em sua viagem para o Brasil, onde se casaria com o futuro imperador Dom Pedro. A expedição, de caráter artístico e científico, reconfiguraria o modo como o Brasil até então havia sido retratado. Este artigo se propõe a discorrer sobre as inquietações acerca da representação da natureza brasileira do naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius, autor de um dos mais completos e importantes tratados sobre a flora do Brasil. Seu legado, apesar de rigoroso em termos documentais, é atravessado por subjetividade e poesia. Interessa-nos discutir as relações sempre complexas entre os pares arte-ciência e natureza-cultura em diálogo com o pensamento de Vilém Flusser.

PALAVRAS-CHAVE: *Imagens do Brasil; Carl Friedrich Philipp von Martius; Epistemologia fabulatória; Vilém Flusser.*

ABSTRACT

In the year 1817 the Austro-German mission, entourage accompanying the princess Dona Leopoldina, arrived to Brazil where she was going to marry the future Emperor Dom Pedro. The expedition, which had an artistic and scientific nature, redrew the way Brazil was being portrayed until then. This article aims to discuss the concerns about the representation of the Brazilian nature of the naturalist Carl Friedrich Philipp von Martius, author of one of the most important treatises on Brazilian flora. Though rigorous in documentary terms, his legacy is fraught of subjectivity and poetry. These theme led us to discuss the always complex relationship between art and science and between nature and culture in dialogue with the Vilém Flusser's thought.

KEYWORDS: *Images from Brazil; Carl Friedrich Philipp von Martius; Fabulatory epistemology; Vilém Flusser.*

Em *O recado do morro*, novela de *Corpo de baile*, uma comitiva viaja sertão adentro por volta das imediações do Morro da Garça (MG). Nela, encontramos o seu Olquiste, um naturalista nórdico que visita o sertão mineiro e que, assim como o próprio Guimarães Rosa, tem por hábito anotar tudo o que lhe interessa numa caderneta. Olquiste passa horas registrando o que não tem a menor importância para seus companheiros de viagem, como o canto de um pássaro ou o formato de uma planta¹. Guimarães Rosa alterna a escrita de seu nome entre as variantes *Olquist*, *Alquiste* ou *Alquist*, confirmando sua predileção pelo sabor flutuante da pronúncia inculta das palavras estrangeiras pelas gentes do sertão. Na história de Rosa, Olquist é “o estranha” que atenta para as falas arcaicas dos habitantes da região e o que entende o que os outros personagens da história, falantes da língua portuguesa, não eram capazes de compreender – “seu Alquiste era capaz de pegar o sentido escogitado” (Rosa, 1965, p. 23) – e pela música de seus habitantes. Ele chega mesmo a comparar o enredo da cantiga de Laudelim Pulgapé a um episódio narrado pelo Saxo Grammaticus, historiador medieval que viveu entre 1150 e 1220, autor da *Gesta Danorum*, primeira história escrita da Dinamarca.

Saxo Grammaticus, ou *Saxão*, o *Gramático*, era escrivão e arcebispo de Absalão de Lund. Poliédrica como toda história de Guimarães Rosa, não sem propósito somos levados ao nome de Peter Lund, naturalista dinamarquês que visitou no século XIX a mesma região descrita n’*O recado do morro*. O caleidoscópio gira e liga Olquiste a Guimarães Rosa, este a Peter Lund e Lund a Carl Friedrich Philipp von Martius, conectando a apreciação e documentação rigorosa da natureza ao gosto pela música, pelas sonoridades das falas e pela etnografia. Assim como Rosa, Martius era médico e, assim como Olquiste, além de nutrir interesse pela botânica e farmacologia, Martius também se dedicou à geografia, história e etnografia, além de descrever modos de falar e fazer transcrições de músicas das regiões visitadas².

Nosso objetivo aqui não é investigar essa novela de *Corpo de baile*. As digressões anteriores servem para tentar compor um esboço do perfil dos naturalistas nórdicos que estiveram no Brasil no século XIX. A semelhança entre Martius, Olquiste, Peter Lund (que inclusive é citado por Martius em seu *Flora Brasiliensis*) e Guimarães Rosa são muitas e complexas; discuti-las é assunto para outro momento. O que nos interessa, neste ponto, é tomar de empréstimo da arte – tão hábil em compor semioses capazes de, criando ruídos, propor caminhos inesperados – um modo de apreciação de um objeto. Minha intenção não é meramente ilustrativa. Ao contrário, tem

1 Uma visita ao arquivo Guimarães Rosa no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) confirma o quanto o sertão descrito por Rosa, embora seja sim um sertão sentimental, lugar onde o escritor passou boa parte de sua infância, é também fruto de uma pesquisa acurada. Assim como os naturalistas do século XIX, Rosa tinha o hábito de fazer anotações descritivas. Seus cadernos de anotações, que fazem parte do acervo do IEB, contém desenhos, transcrições sonoras e explicações sobre hábitos e morfologia de plantas e animais.

2 Sobre os interesses de Martius no campo da etnografia recomendo a leitura da introdução de Gustavo Martinelli à publicação brasileira *A viagem de von Martius: Flora Brasiliensis* – vol.1. Sobre a música na obra de Martius, vale a pena consultar os anexos à obra *Reise in Brasilien* (em português *Viagem pelo Brasil*), de Martius e Johann Baptist von Spix, e o artigo de Anna Maria Kieffer *Apontamentos musicais dos viajantes*, publicado na Revista USP, citado na bibliografia.

caráter proposital, uma vez que nos importa observar como a luz da história natural – apoiada na taxonomia de Lineu e em paradigmas iluministas – bruxuleia sob as copas das árvores da Amazônia.

Passo, então, para outra história. Esta, contada pelo próprio Martius: no dia 4 de outubro de 1819, em companhia do também naturalista Dr. Johann Baptist Ritter von Spix e de índios da região, Martius parte de Vila Nova da Rainha, ou Tupinambarana, em direção ao sul, quando se depara com três enormes árvores que o sufocam de espanto: “Logo me senti atingido neste grandioso templo da floresta pela presença de três vigorosíssimas colunas que excediam a todas as árvores. Eu jamais vira coisa igual”.

Martius esteve no Brasil de 1817 a 1820, portanto nos seus vinte anos. O relato anterior, embora preserve o calor do assombro do botânico, é fruto da memória dessa experiência. Ao compor sua *Flora Brasiliensis* – obra iniciada em 1840, logo, numa fase já madura de sua vida – Martius diz que, apesar de terem se passado muitos anos, ainda se sente perturbado com a visão “daqueles gigantes de uma idade imemorial”, assim como “ficaria se encontrasse algum homem de desmedidas proporções”. E completa: “ainda hoje aquelas árvores gigantes me falam ao espírito e me enchem de um piedoso temor”. Os trechos anteriores estão na prancha, ou *Tabula*, para seguir a nomeação proposta por Martius, de número IX, que tem como título “Árvores que nasceram antes de Cristo na floresta às margens do Rio Amazonas”, do volume I da 1ª parte da *Flora Brasiliensis*.

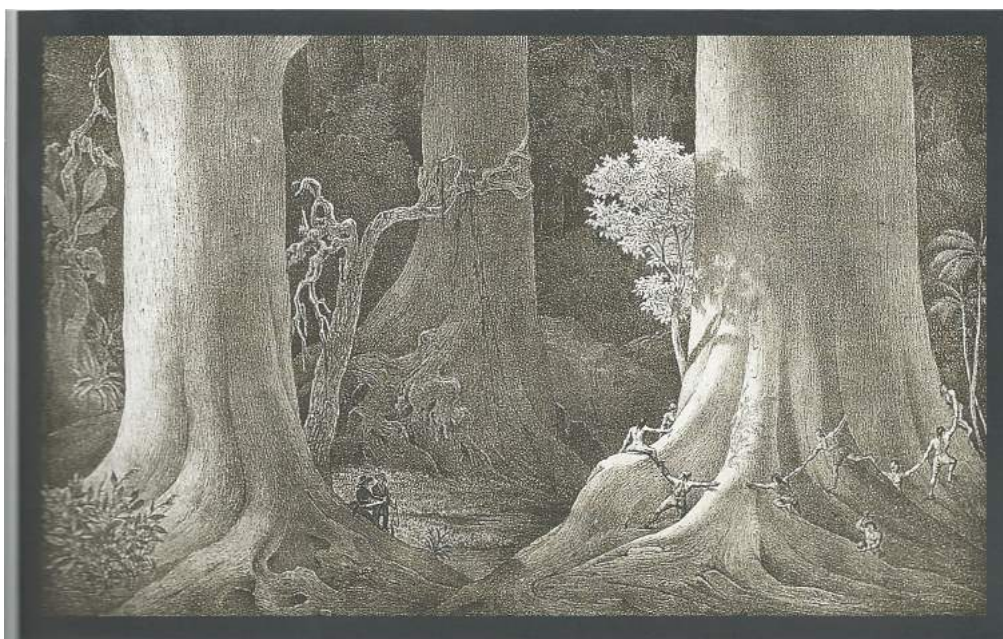


Figura 1– Imagem da *Tabula IX (Tabulae Physiognomicae/Flora Brasiliensis)*. Árvores que nasceram antes de Cristo na Floresta às margens do Rio Amazonas.

Proponho aqui uma pausa e um pulo temporal de mais de cem anos para ouvir um trecho de um escrito do

filósofo nascido tcheco e que morou no Brasil por quase trinta anos, Vilém Flusser, em que ele também se debruça sobre uma experiência com uma árvore. Em *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza* (1979), Flusser comenta: “Fato curioso: árvores são quase invisíveis”. Segundo ele, “toda tentativa de contemplá-las o prova. A luz do farol da intenção contemplativa é refletida por tal névoa, e a contemplação se transforma em reflexão sorratamente e sem que o contemplador possa interferir nisso” (Flusser, 1979, p. 41). Essa névoa que embaça o pensamento reflexivo e impede o contemplador de construir conjecturas sobre o seu olhar cria uma aura de mistério.

Árvores, portanto, são essencialmente objetos misteriosos.

Flusser (1979) diz que a *invisibilidade* das árvores brota de razões físicas e biológicas, uma vez que boa parte do que constitui uma árvore nos é vedada por estar sob a terra: maiores do que o tronco e galhos que sustentam, são as raízes. A partir daí Flusser (1979) começa a dissertar sobre os pensadores que tomaram as árvores como modelos, como estruturas. O mundo como um processo que tende à ramificação, visão que tem no pensamento darwiniano seu exemplo mais notório (nesse sentido, o sistema de classificação genealógica é bastante ilustrativo). Flusser (1979) critica esses sistemas por não levarem em conta que essas mesmas árvores, tomadas para modelos de classificação, são dotadas de algo que não vemos.

A visibilidade/invisibilidade das árvores, no texto de Flusser (1979), é um mote para ele criticar a cosmovisão do século XIX – visão do século de Martius! – uma cosmovisão biologizante. Em seguida, Flusser (1979) trata de temas que lhe são caros e que aparecem com frequência em seus escritos – a situação do estrangeiro e a temática da natureza e da cultura. As citações anteriores estão em um capítulo de *Natural: mente* (1979) intitulado “O cedro no parque”. Flusser (1979) diz que essa invisibilidade parcial que se interpõe entre a árvore e quem a contempla são “fantasmas, ectoplasmas, espectros e corpos etéreos que pairam em torno de árvores e as tornam inacessíveis” (Idem, p. 42) e estão ligadas às divindades arbóreas que habitam todas as mitologias e que contornam a nossa visão de mundo. Explica: “o fato é que a relação ‘homem-árvore’ é carregada de tanta carga imemorial (e talvez consequência da ‘origem’ arborícola humana) que a tentativa de captar a essência da árvore geralmente fracassa” (Idem, p. 42-3).

A inserção de Vilém Flusser neste artigo se justifica tanto pelas suas temáticas de interesse quanto pelo modo de tratá-las. Nascido na Praga de 1920, Vilém Flusser migra para o Brasil fugindo da perseguição nazista que dizimou toda a sua família. Tendo vivido em São Paulo por quase trinta anos, onde fez parte de círculos de intelectuais e lecionou em universidades, Flusser enxergava na relação do brasileiro com sua flora e fauna uma das chaves para entender o que chamaria de “fenomenologia do brasileiro”. Além do interesse pela

representação da natureza, Flusser propunha uma *epistemologia fabulatória*³; uma ciência que incluisse o poético e o lúdico em seu modo de investigação e decifração dos fenômenos.

Em *Vampyrotheutis infernalis* (2011), Flusser afirma que a ciência é interessante porque nos diz respeito. Uma ciência objetiva seria desumana e por isso desinteressante. “É ela função humana, tanto quanto a respiração: interessa existencialmente”, diz ele. E completa: “A busca da objetividade científica está se revelando, sempre melhor, não como busca de ‘pureza’, mas como loucura perniciosa” (Flusser, 2011, p. 30).

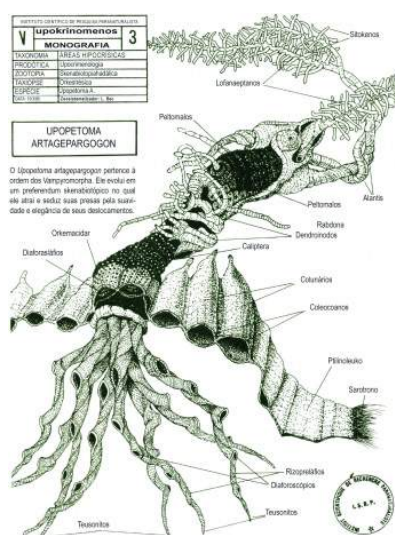


Figura 2 – Ilustração do artista plástico e biólogo Louis Bec com o carimbo do fictício *Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste* para a obra *Vampyrotheutis infernalis* (2011), de Vilém Flusser.

Tomo a questão proposta por Flusser (1979) e o modo de encará-la (ou seja, sem pretender tecer uma fiada de respostas): é possível enxergar as árvores? Levando em consideração que a percepção e o signo não são registros neutros, que o modo como enxergamos o mundo e a nós mesmos não é produto de uma simples operação entre a retina e o cérebro – mas resultado de uma tradução entre signos, que leva em conta, entre outros fatores, os afetos, as condições técnicas e históricas e o *Zeitgeist* de uma época – pergunto: o que vemos quando dirigimos o nosso olhar à natureza? E mais: uma vez que desde que o homem cria os primeiros signos o faz em recorrência ao mundo natural – seja no sentido de imitá-lo (com gestos, formas, sons ou na criação de instrumentos, de habitações etc.) ou de capturá-lo e submetê-lo às suas vontades (como prova a vocação mágica da pintura rupestre, por exemplo) – de que forma se dá a representação daquilo que soa tão familiar, tão ordinário, tão “natural”?

3 Sobre o tema, recomendo a leitura de *Juego e imaginación en Vilém Flusser*, de Andrea Soto Calderón, publicado na revista *Flusser Studies* 13, maio de 2012; *O explorador de abismos: Vilém Flusser*, de Erick Felinto e Lúcia Santaella, e, de Erick Felinto, publicado na biblioteca da Compós/2014, *Pós-Humanismo e zona cinzenta: imaginação e epistemologia fabulatória*. As referências bibliográficas encontram-se ao final deste artigo.

Novamente retornando às digressões de Flusser (1979), atentemos: o subtítulo de *Natural: mente* (que diz: *vários acessos ao significado de natureza*) já indica um deslocamento da ideia de natureza única, inequívoca, não tocada pela mão turbilhonante da cultura. Em suas palavras: “Não vivemos, pois, *uma*, mas em muitas naturezas” (Flusser, 1979, p. 93). *Natural: mente* (1979), inicialmente publicado em português na década de 1970, foi traduzido para a língua inglesa como *Natural: mind*. Mente, em português, assume uma duplicidade semântica. Pode acolher o sentido do substantivo *mind* – como faculdade da consciência e do pensamento, *mind* como entendimento, espírito, intelecto, inteligência – mas também pode dizer respeito a uma variação verbal: como a terceira pessoa singular do presente do indicativo ou a segunda pessoa singular do imperativo do verbo “mentir”. O *sentido* de uma natureza que é *mind* ou de uma natureza que mente não são excludentes. Ao contrário, eles convergem uma vez que a ação de mentir, de enganar, não é uma ação desinteressada ou involuntária, mas é sempre resultado de uma intenção, de um esforço da mente.

Em *Natural: mente* (1979) e em *Vampyroteuthis infernalis* (2011), Flusser é contundente ao denunciar a urgência de um pensamento que não acentue as cisões entre os pares natureza/cultura e arte/ciência. Seu apelo é pelo credenciamento de um fazer científico em que a criatividade, o jogo e a poesia sejam as fórmulas para o crescimento do processo intelectual humano. Sua tentativa é pelo reconhecimento de uma “ciência fabulatória” ou uma “epistemologia fabulatória”, capaz de promover a junção da razão com o devaneio fantasioso.

1. A viagem e os viajantes

As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos. (Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*)

Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti. (Hilda Hilst, *Tu não te moves de ti*)

O Brasil é retratado mesmo antes da chegada dos primeiros visitantes europeus. Os signos que o constituem como representação muitas vezes dizem mais de quem os produziu do que do objeto em si – os viajantes, com seus escritos e imagens, reconfiguram o modo como a Europa enxerga a si mesma. Em relação aos costumes, a descoberta do canibalismo é a confirmação da existência concreta, no século XVI, de um tema importante para o bestiário medieval, que começa a empalidecer no Renascimento, mas que tem as cores reavivadas com a descoberta das Américas. Brasil da França Antártica de André Thevet e de Jean de Léry, Brasil das experiências

canibais do sofrido marinheiro Hans Staden e das famosas imagens estereotipadas de De Bry.



Figura 3 – Imagem do Novo Mundo. Johann Froschauer. Xilogravura aquarelada a mão. 22x33cm. *Mundus Novus*, Augsburg, 15.

Uma América que passou das xilos que acompanhavam as primeiras cartas de Américo Vespucci, difundidas na forma de folhetim, às pinceladas que colocam o índio como um dos reis magos, levando oferendas ao menino Jesus e aceitando, docilmente, a religião do colonizador branco e cristão⁴.



Figura 4 – Adoração dos Reis Magos (1501-6). Atribuída a Vasco Fernandes (Grão Vasco). Museu de Grão Vasco, Viseu, Portugal.

Índio também como figura demoníaca, que nada deve aos tormentos pintados por Bosch, safra anônima da

4 Refiro-me ao painel *Adoração dos Magos* (1501-02), atribuído a Vasco Fernandes, o Grão Vasco, e a Jorge Fernandes e confeccionado provavelmente para adornar a capela-mor da Sé em Vizeu. No lugar do Rei Mago negro, um ameríndio (ou o que os autores da obra julgavam se tratar de um índio brasileiro) aparece para presentear o menino Jesus. Embora ele esteja adornado com acessórios plumários mais ou menos fiéis aos usados por algumas tribos brasileiras, prudente e pudicamente a figura aparece vestida diante da Sagrada Família. Além dos trajes em tecido, os sapatos (acessório desconhecido para os índios) e adornos em ouro (material não usado por essas tribos) e em coral (o coral, no século XVI, era praticamente todo proveniente do Mediterrâneo, lembra Jean Michel Massing) reforçam o caráter fabulador ligado à figura do exótico brasileiro. Nesse quadro, a presença de uma quarta figura masculina com trajes elegantes da época, que pode ser compreendida como o próprio Pedro Álvares Cabral, intencionalmente envelhecido (Cabral, na época da confecção do quadro tinha apenas 35 anos e a figura se parece com a de um homem com quase o dobro de sua idade) provavelmente para lhe conferir um ar mais experiente e respeitável, ajoelhado diante da Virgem e do Menino Jesus, redimensiona a dimensão bíblica. Ana Maria Belluzzo (1994) afirma que, nesse painel, o presente para o Menino não vem de um oriente distante, mas diz respeito à promessa de conversão das almas dos nativos da América. Sobre a imagem, ver Jean Michel Massing (2007) e Ana Maria de Moraes Belluzzo (1994), citados na bibliografia deste artigo.



Figura 5 – Inferno. Autor desconhecido. c. 1510-20. Óleo sobre madeira de carvalho.

Os tupinambás de Jean de Lèry, primeira contribuição francesa à figura do *bon sauvage*, seriam revisitados pela renascença nórdica de Dürer⁶ e pelo ensaio entusiasmado de Montaigne⁷. Brasil que aconteceu pelas gravuras de Marcgraf e pelas pincladas de Eckhout e Frans Post, que colocaram na cesta da pintura de natureza-morta os jerimums, as mandiocas, as sapucaias, os cajus e as bananas e iluminaram com a luz dos países baixos o gato maracajá e os guarás (íbis vermelha).

5 Se a nota de número sete diz respeito a uma imagem em que o índio é representado como uma alma subserviente, capaz de reconhecer a superioridade católica e de se converter, aderindo ao ideal do Bem cristão; a obra *O Inferno*, safra da primeira metade do século XVI, sem autoria conhecida, é exemplar do imaginário ligado ao canibalismo e à ideia de pecado carnal e purgação corporal. O demônio-mor, sentado num trono de onde observa e comanda as ações do inferno, usa um cocar de penas, adereço de distinção da arte indígena brasileira, e há também penas enfeitando sua vestimenta. Seu companheiro, que carrega um religioso até o caldeirão, também se adorna com artefatos indígenas. Além das vestimentas dos demônios, os pecadores do quadro estão sendo assados ou cozidos, o que sugere a prática canibalista.

6 De acordo com Jean Michel Massing (2007), Dürer é o primeiro artista a representar a figura de índio americano. No *Livro das horas* do Imperador Maximiliano, projeto inacabado (como muitos de sua ambição) e que tinha como objetivo ser um livro de orações ilustrado, um tupinambá acompanha o salmo 24.1. Embora pouco realista em termos de representação pictórica documental (o excesso de roupas e os traços do indígena representado tem pouca sustentação do ponto de vista etnográfico), os artefatos de guerra do Tupinambá de Dürer são representações bastante acuradas de objetos que pertenceram de fato a essa tribo e que foram levados para a Europa e exibidos em Museus. Essa imagem é importante não apenas pela representação do Brasil – terra onde Dürer jamais pôs os pés – pela renascença nórdica, mas por testemunhar dois temas do profundo interesse de Dürer que se fundem neste exemplar de tupinambá: a América, recém descoberta, e a sua fascinação por trajes exóticos, que se faz presente já em suas primeiras viagens à Itália, quando Dürer registra trajes tradicionais venezianos e orientais.

7 No capítulo XXXI do Livro 1 de seus *Essais*, Montaigne discorre sobre os canibais brasileiros. Enxergando-os como povos corajosos e destemidos, o autor propõe uma inversão: a de que bárbaros seriam os europeus pelos seus costumes e não os índios que em tudo os ultrapassa em termo de sentimentos e atitudes. No original em francês: “Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie”. (Montaigne, *Essais*, XXXI, livro 1).

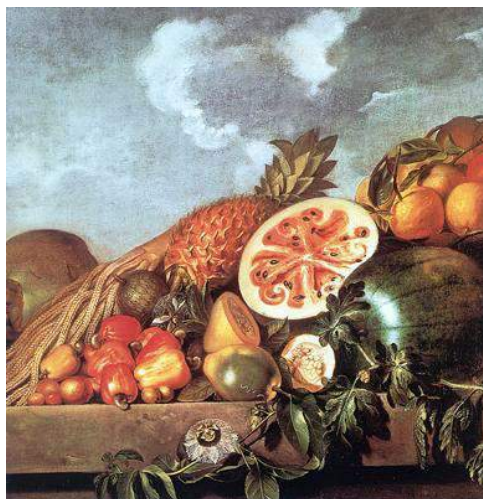


Figura 6 – Composição com cabaças, frutas e cactus. Albert Eckhout. Óleo sobre tela. 90x90. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Exotismo luxuoso de antas, onças, araras, coqueiros, símios, caranguejos, que passaram do óleo da pintura flamenca às linhas das tapeçarias conhecidas como *Teinture des Indes* e, posteriormente, pela francesa *Manufacture des Gobelins*, que tratou de os misturar a outros “exotismos” – reinventando, na tapeçaria, um Brasil que ultrapassava seus limites geográficos ao promover encontros inesperados da fauna brasileira com animais originários de outros continentes.



Figura 7 - Le chasseur indien. Paris, 1692-1700. Tapeçaria. Série Anciennes Indes Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Brasil.

Esse brevíssimo panorama das representações do Brasil, que não devem ser tomadas como descrições equivocadas do país, mas como um mecanismo tradutor e inventivo, ilustra a tendência da cultura, como texto, de interagir dialogicamente promovendo encontros e trocas que reconfiguram o ambiente sócio-cultural. E a descoberta de novos mundos, como momento privilegiado de grande imprevisibilidade – momento de choque cultural ou de explosão, para usar uma terminologia cara a Yuri Lotman (Lotman, 1990, 1999, 1996; Machado, 2007) – põe em relevo as diversidades e contradições, remodelando-as em novas (e mais ricas, mais complexas) expressões culturais.

No século XIX, o país que foi retratado para o mundo europeu como um híbrido que se equilibrava entre a prova concreta da existência do inferno e a ideia de um paraíso na terra, é, finalmente, examinado sob as lentes da ciência. O mundo de Martius não é o do xilo, o do talho doce, o da água forte, o do óleo ou o da fiação, mas o do pincel e tintas, carvão e lápis. Tampouco lhe é comum o ambiente do ateliê que recria o lugar que o artista, muitas vezes, nunca pisou. Seu pensamento é itinerante, está em movimento. Boa parte de sua pesquisa e produção, no Brasil, se deu no caminho balançante das canoas e mulas ou nas tendas improvisadas no meio da mata.

1808 é o ano da chegada da corte portuguesa ao Brasil e da abertura dos portos às nações amigas, o que assinala o fim da exclusividade de Portugal na exploração dos recursos naturais brasileiros. Neste momento, comerciantes, cientistas, caixeiros-viajantes e aventureiros, conduzidos por expectativas e interesses diferentes, são autorizados a entrar no país que até então só conheciam por meio de relatos (Lisboa, 1997). Em relação às atividades dos naturalistas, concorriam com o desenvolvimento científico na busca pelas informações e produtos dos trópicos atividades que conjugavam ciência e entretenimento, atraindo assim um público europeu curioso e disposto a manter o rendimento necessário para a criação de museus, herbários, zoológicos.

Vale lembrar que o século XIX é o século tropical por excelência. Além da oportunidade política e econômica – o poderio europeu enviando navios para mapear costas e portos, a criação de jardins botânicos e apreço por plantas medicinais – o interesse pelas atividades dos naturalistas e viajantes que alavancou a emergência da história natural se populariza como atividade cultural na Europa. Na Inglaterra, primeira nação industrial consolidada e também a primeira disposta a investir em lugares ditos “exóticos”, a história natural cai no gosto mediano; vira moda (Stepan, 2001). As razões dessa vulgarização vão desde o interesse pela teologia natural – que pregava que as pessoas poderiam ver as obras do criador nas criaturas da natureza – ao desenvolvimento de uma classe média ociosa com tempo e dinheiro para gastar com o cultivo de novos tipos de plantas.

Seja como artigo de luxo para um consumo estético-científico de coleções privadas (e abastadas) ou como parte da busca por novas espécies ligadas às atividades comerciais internas ou externas, a natureza tropical é valorizada e, acima de tudo, idealizada. As *heated greenhouses* – que sintomaticamente assumem formas de

palácios de vidro ligando o exotismo dos trópicos à realeza inglesa e ao luxo como dispêndio ostentatório de tudo o que é raro e de difícil alcance – fazem parte do imaginário ligado ao sonho de escapismo em paraísos tropicais, o sonho de tocar o inatingível⁸. Mas essa febre modista não se resumia às atividades comerciais ou recreativas. Humboldt e Darwin também dependiam financeiramente dessa forma de *comercial tropicality* ou *fashion tropicality* para tocar suas pesquisas.

Nesta época, em que várias missões visitam o Brasil, Martius chega com a missão austro-alemã, formada por artistas e cientistas que acompanhavam a princesa Dona Leopoldina, que viria a se casar com D. Pedro, príncipe herdeiro do Reino de Portugal, Brasil e Algarves. *Flora Brasiliensis*⁹, citado anteriormente, é fruto dos três anos em que Martius viveu no Brasil, e que ecoaram pelo resto de sua vida. No período de sua morte, em dezembro de 1868, já haviam sido publicados 46 fascículos da obra, que só viria a ser concluída em 1906.

2. O conhecimento, o olho e a imaginação

Em companhia de Aimée Bonpland, Alexander von Humboldt realiza seu sonho juvenil de conhecer os trópicos. Discípulo de Georg Forster, que funda a antropologia comparada e defende a ideia do filósofo viajante (Forster acompanhou o Capitão Cook em sua lendária viagem de volta ao mundo!), Humboldt inaugura um novo estilo de descrição de viagens e de fazer ciência que não era comum no século XIX. Humboldt, que tece louvores a Camões, a quem considerava o mais perfeito dos pintores da natureza, rende-se à força persuasiva das metáforas na sua dimensão de *transporte* – tanto no sentido aristotélico de *transportar para uma coisa o nome de outra* quanto no poder da metáfora de conduzir o leitor, de deslocá-lo do seu acento para o lugar pulsante onde se desenrola a narrativa. Se, para ele, conhecer é ver, as palavras deveriam investir o leitor da condição de testemunha ocular.

Pai da biogeografia - o estudo da distribuição das espécies e ecossistemas no espaço geográfico levando em conta o tempo geológico - Humboldt preserva a prosa poética ao mesmo tempo em que mantém o rigor científico. Sua obra é um exemplo da união, no final do século XVIII e começo do XIX, de uma forma de co-

8 A mais importante expressão simbólica da natureza tropical no século XIX é a *Palm House* que se hospeda no *Kew Garden*, aberta ao público em 1849. A excitação causada pelo florescimento do gigantesco nenúfar amazônico naquele ano passa a simbolizar a própria era vitoriana – o que motivou a nomeação da planta que se chamaria, a partir de então, vitória régia, em homenagem à Rainha Vitória. Detalhes das nervuras de suas folhas são as bases do design do *Crystal Palace*, construído para abrigar o maior símbolo do poderio político e comercial britânico, a *Great Exhibition* de 1851.

9 O conteúdo da obra *Flora Brasiliensis* pode ser consultado na página <http://florabrasiliensis.cria.org.br>, do Cria (Centro de Referência em Informação Ambiental), associação civil e sem fins lucrativos, que atua no sentido de disseminar o conhecimento científico e tecnológico. O Cria desenvolveu um sistema de informação on-line sobre a flora brasileira com imagens digitalizadas pelo Jardim Botânico de Missouri. Os trabalhos referentes à atualização dos nomes pelos pesquisadores ficou a cargo do Departamento de Botânica do Instituto de Biologia da Universidade Estadual de Campinas, a Unicamp.

nhecimento que privilegia o encontro da ciência com a arte dando continuidade, de certa forma, ao legado renascentista de *uomo universale*.

Segundo Arnold Hauser (1995), a concepção científica da arte tem início com Leon Battista Alberti (*Tratado Della Pittura*, ou em latim *De Pictura*). Alberti é o primeiro a reconhecer, nas teorias da proporção e da perspectiva, a matemática como a base para todas demais as ciências. Além disso, Alberti sistematiza o que já havia sido experimentado por Masaccio e Uccello: a união do técnico experimental e do artista observador. É preciso estar atento e experimentar, atitude diversa do escolástico medieval puramente contemplativo. O artista, diz Hauser, agora está em pé de igualdade com o técnico e com o cientista.

O *Cinquecento*, que refina algumas questões propostas pelos períodos renascentistas anteriores, conhece o experimentalismo de Leonardo que se recusa a aceitar o que seus olhos não são capazes de observar. Como afirma Gombrich: *“at a time when the learned men at the universities relied on the authority of the admired ancient writers, Leonardo, the painter, would never accept what he read without checking it with his own eyes”* (Gombrich, 1996, p.221). O olho é o juiz e a porta para o conhecimento. Embora Leonardo não tenha acrescentado novas ideias ao enunciado de Alberti (Hauser, 1995), apenas corroborando e sublinhando as afirmações de seu predecessor, é com Leonardo que a arte passa a oferecer meios para a investigação científica e alarga os mecanismos da ciência.

Na esteira da experimentação e da confiança no que o olho é capaz de observar, o terreno da botânica e da zoologia é reinventado no século XVIII graças às contribuições do sueco Carlos Lineu (1707-1778), cujo sistema de representação, catalogação e classificação é seguido rigorosamente por Martius e seus contemporâneos.



Figura 8 – *Flora Brasiliensis* - seu *enumeratio plantarum*

Lineu, que estabelece a classificação hierárquica entre os reinos animal, vegetal e mineral, por sua vez divididos

em classes, em ordens, famílias, gêneros e espécies, é o pai da moderna taxonomia. Interessada pelo *táxon* (unidade que possibilita a individualização e descrição operativa em um sistema de orientação científica), a taxonomia nasce como uma ciência da ordem.

Esta ordem relaciona-se intimamente com uma profunda mudança na organização sêmica: a partir de Lineu, na botânica, as palavras se readéquam às coisas – a fé no *nome exato das coisas*, como dirá Foucault (1966). Lineu ultrapassa a visão antropocêntrica que marcara o conhecimento botânico de acordo com o imaginário e valores morais da flora e fauna e propõe um método classificatório que transforma totalmente a compreensão que se tem da natureza. Se, para Lineu, a natureza é fixa, não mutável e se reproduz mecanicamente, é preciso constituir um processo apropriado de nomeação que suplante a tradição dos estudos botânicos carregados de crenças e narrativas de entretenimento.

Ao adotar a nomenclatura latina, Lineu ambicionava universalizar o conhecimento que se tinha da natureza, “limpando-o” de toda subjetividade. Com Lineu, o mundo sensível, que é concreto e buliçoso, se abstrai (e se subtrai) para se ajustar a uma orientação científica precisa, rigorosa e limitadora: nomeação que ordena e estrutura.

Além de Lineu, Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708) e Georges-Louis Leclerc ou *Comte de Buffon* (1707-1788) também contribuem para o início de um novo tipo de visibilidade. Não é apenas o microscópio, criado em 1590 pelos irmãos Franz, Johan e Zacarias Janssen, aperfeiçoado em meados do século XVII por Robert Hooke e utilizado finalmente para a experimentação biológica, já no século XVIII, por Antonie van Leeuwenhoek, que inaugura esse novo olhar para o minúsculo, o irreconhecível a olho nu; mas a própria história natural ao conduzir a “*le langage au plus près du regard et les choses regardées au plus près des mots*” (Foucault, 1966, p.109). O *contentar-se com ver* só é possível se se vê pouca coisa, filtrando e limitando o visível, recorrendo-se sim ao microscópio, mas principalmente apostando em descrições claras e finitas – para que se possa analisar e nomear apenas o que é passível de ser entendido.

Em *Nature and its symbols*, Lucia Impelluso lembra o impacto da publicação de *Histoire Naturelle*. Usando a abordagem de Lineu, Buffon tem como intenção catalogar o mundo natural em sua inteireza. Com o Iluminismo, o conhecimento humano trilha caminhos concretos, com limites definidos e claros. Mas, nesse processo, algo se perde: não há mais o mistério, a mágica comunicação entre as criaturas do mundo que permitia a convivência da imaginação com o conhecimento. Já não há mais espaço para o monstruoso, para o fantástico e o imprevisível. É a transição entre o *Wunderkammer* (gabinete de curiosidades) para o museu. “*The world of nature was freighted with symbolic meanings of such density that they can no longer perceived by the modern observer*” (Impelluso, 2004, p.9).



Figura 9 – Gabinete de curiosidades. Musei Wormiani Historia.

É o aprisionamento da imagem e das palavras que, condicionadas e se condicionando mutuamente, vigiam para que o intangível, o ininteligível, o indecifrável, não entrem em cena na análise do *bios*, criando um oxímoro em sua base de constituição. A biologia perde o *bios* ao ocultar as raízes da árvore de que falava Flusser em seu *Natural: mente*, negando-lhes sua invisibilidade, a que está sob o solo – este no sentido físico sob o qual parte da árvore está escondida, mas também o solo do tecido cultural imemorial de nossa origem.

No século XVI e meados do XVII havia histórias: Belon escreve *Histoire de la nature des oiseaux*; Duret, *Histoire admirable des plantes* e Aldrovandi (reconhecido por Lineu e por Buffon como sendo o pai da história natural), *Serpentum, et draconum* (Bologna, 1640) (História Natural das Serpentes e dos Dragões). O *bios* não era desencantamento e nomeação ordenadora, mas fabulação. Nesta especulação fantasiosa as imagens tinham um papel importante pareadas com o verbo, que também tendia à imprecisão. Para Aldrovandi, por exemplo, a história de um ser vivo *era o próprio ser vivo* no interior de uma semântica própria que o ligava ao mundo.

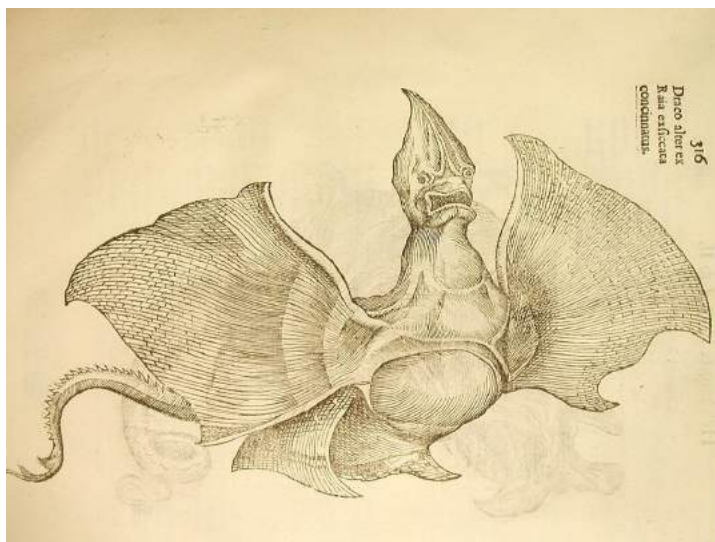


Figura 10 - Ulisse Aldrovandi. Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum historia*. Bologna, N. Tebaldinus 1642 und *Serpentum et Draconum historia*. Bologna, C.Ferronius 1640. "Draco alter ex Raia exsiccata concinnatus".

Embora Lineu, ligado à ciência taxonômica que cria uma certa ordem no caos do que é *visível*, suspeita da existência de uma ordem oculta na profundidade dos seres vivos, a oposição entre o visível e o invisível, entre a aparência do ser, sua superfície, e o que existe em seu interior, só será estabelecida no século XIX, quando se introduz a noção de organismo (Belluzzo, 1994). Com a noção de organismo, forjada inicialmente pelos biólogos iluministas franceses que se debruçam sobre o legado de Lineu (as partículas de Maupertuis; o estudo dos filamentos, de Diderot; as moléculas orgânicas, na acepção de Buffon) e pela Teoria da Evolução das Espécies de Darwin, o conhecimento do mundo começa a solicitar combinação e comparação.

Em permanente devir, resultados de processos evolutivos que não cessam, os seres vivos, a partir de Darwin, já não podem mais ser deitados numa folha de papel sem vida, dissecados e examinados isoladamente. Com a noção de organismo reforça-se a necessidade de se entender natureza como um *continuum*. Além dos avanços da ciência, a combinação entre ciência e estética que acontece no final do século XVIII com Humboldt e Goethe tem profundas implicações na percepção, compreensão e representação do mundo natural. Humboldt, ao criar uma noção paisagística de botânica – preferindo as grandes massas de vegetais, o observador abraçando a natureza num só olhar, percebendo-a como um todo – e ao recusar o papel do pesquisador de gabinete - externo ao objeto - e Goethe, ao insistir na organicidade e dinâmica da vida, redimensionariam a relação entre a ciência e a arte do tempo de Martius.

3. Aiqui caâ-etê

Assim como o cedro de *Natural: mente...* a quem dedica sua reflexão quando em sua estadia na França – portanto, árvore libanesa e plantada fora de seu local de origem –, Flusser é um estrangeiro. Como Olquiste, ele é um *estranjo* capaz de pegar o *sentido escogitado*. Estrangeiro como Martius que, desnorreado diante dos gigantes imemoriais que lhe provocam vertigem, admiração e *piadoso temor*, escuta os índios gritando, no meio da floresta amazônica, “aiqui caâ-etê” e traduz aos seus contemporâneos: “esta é a selva primitiva”¹⁰.

Flusser afirma que ser estrangeiro – e suas correspondências etimológicas com *estranho*, e até podemos pensar no conceito de *unheimlich* freudiano¹¹ – é quem se afirma no mundo que o cerca. Afirma-se imprimindo sentido ao mundo e dominando-o. Mas que, adverte Flusser, “domina tragicamente” (Flusser, 1979, p.47). Domina tragicamente porque não se integra, nega pertencimento, semelhança, familiaridade. Quando representamos a natureza, de algum modo, naturalizamos a cultura – ou seja, o signo, muitas vezes e erroneamente, é tomado como representação *natural* (e por assim dizer unívoca, verdadeira, inquestionável, o “naturalmente” que Flusser evita ao decompor o signo e lhe introduzir ruído e eco – mente, *mind*, mentir...) do seu objeto. O estrangeiro é esse ser que nega essa naturalização. É aquele que se espanta. “É aquele admirar-se que Platão diz ser o início da filosofia, mas que eu considero seu coroamento” (*Tabula IX*), diz Martius.

Ainda na *Tabula IX*, influenciado pelo Cosmos de Humboldt, Martius diz que as sementes têm “um princípio de vida” que não cessa. Há um projeto oculto ministrado pela *alma vegetal*: “Esta admirável quantidade de matéria presente numa planta muda, cega, insensível por um sopro de vida se transformou neste organismo de índole própria e cheio de vivacidade que o projeto oculto da alma vegetal lhe soube imprimir”. Para Martius, a mata que deveria ser representada é desmesura, é imensidão esmagadora, que enche o coração dos homens do “sagrado temor da presença divina” (*Tabula IX*).

No início desse trabalho citei a experiência de Martius diante de árvores de tamanho de idade imemorial, árvores que, como afirma Martius, são contemporâneas “do nascimento de Cristo e dos desastres e mudanças que se sucederam nas religiões dos homens; dos sofrimentos dos mártires, das calamidades dos cristãos, dos furores perversos”. E de tudo o mais “que se processou nesse fluir de tempo, sem que esta árvore, no recolhi-

¹⁰ *Caâ-etê*, além de mata primitiva, é um vocábulo que pode ser entendido também como floresta velha ou floresta antiga, em oposição à mata cortada, ou vegetação nova, que é a *caa-apueira*. Na mesma obra, Martius cita ainda a *caa-tinga*, que é a mata quente e sem folhas.

¹¹ É difícil encontrar um vocábulo em outra língua que não a germânica que abarque a multiplicidade semântica do termo *unheimlich*. Talvez o mais próximo seja estranho-familiar. Não nos cabe aqui entrar em pormenores quanto à relação entre a terminologia freudiana e o uso do termo estrangeiro e estranho para Vilém Flusser. Apenas sublinho a potência do estranho como gerador de desconfortos que retiram a mente de um estado apático e modorrento de consciência e, rompendo e inércia do espírito, promove saltos perceptivos para além do que a força do hábito tratou de anestésiar.

mento de sua morada secreta, tenha sido afetada em nada". Imperturbáveis e distantes, essas árvores podem ser comparadas aos astros do céu: "nos céus os astros também se movimentam segundo a sua própria natureza enquanto os corpos e os espíritos realizam toda a sua atividade sem que um impeça ou retarde a ação do outro" (*Tabula IX*).

Em *A dúvida*, Flusser diz que no estágio atual de nosso desenvolvimento cultural estamos vivendo a intelectualização do intelecto: o que ele chama de a dúvida da dúvida. Ao tentar superar a supervalorização do intelecto, temos acesso às fronteiras do intelecto, que não são místicas ou sagradas – em suas palavras "não são arcanjos de espadas flamejantes a serem vencidos em luta, nem são fúrias infernais a serem encantadas orficamente" (Flusser, 2009, p.61) – mas prosaicas: são os nomes. Assim como uma ameba não digere um quartzo, há um significado extra-linguístico nos nomes próprios. Sem condições metabólicas de transformar aquele conteúdo em matéria de conversação, dispomos de intuição. "Intuição é expansão do intelecto para dentro de suas potencialidades" (Flusser, 2009: 67). Ou seja, o intelecto se expande intuitivamente. O poeta é aquele que propõe e a poesia é a expansão do intelecto, poesia como situação limítrofe da língua.

"Hom' ést' diz xóiz' imm'portant!' (...) 'Chôis' muit' imm'portant'" (Rosa, 1965, p.22), dizia o naturalista da obra de Rosa, usando de toda intuição para decifrar o que não podia compreender com a razão. Por uma episteme fabulatória, no dizer de Flusser, ou uma *gaya scienza*, como cobra Nietzsche em referência ao saber dos trovadores provençais, ouçamos Pessoa:

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores? / A de serem verdes e copadas
e de terem ramos/ E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
/ A nós, que não sabemos dar por elas. / Mas que melhor metafísica que a
delas, / Que é a de não saber para que vivem/ Nem saber que o não sabem?

Misteriosa, numa floresta a vida pulula, é errática, imprecisa, algumas vezes indócil, mas, acima de tudo, a vida que lá houver estará conjugada a outras vidas, assim como uma orquídea é a memória de uma rã, de uma folha, de um besouro, de um galho morto e de todo material que foi capaz de decompor e transformar em sustento. Cada ramo de uma árvore e cada rio é uma artéria desse *bios*, assim como o será cada palavra e cada imagem que tente roçar o mistério das árvores.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa – de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras: 2010.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994. Vols 1, 2 e 3.
- BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout (Obra Completa) – visões do paraíso selvagem*. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.
- CALDERÓN, Andrea Soto. "Juego e Imaginación en Vilém Flusser". CORRÊA DO LAGO, Pedro (org.). *Flusser Studies* 13, maio 2012. Brasileira Itaú. Rio de Janeiro: Capivara, 2009. Disponível em <http://www.flusserstudies.net/pag/13/calderon-juego-imaginacion-vilem-flusser.pdf>,
- CORRÊA DO LAGO, Pedro; CORRÊA DO LAGO, Bia. *Frans Post {1612-1680} Obra Completa (2a edição)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. *O Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o Pós-Humanismo*. São Paulo: Paulus, 2012.
- FELINTO, Erick. *Zona Cinzenta: Imaginação e Epistemologia Fabulatória em Vilém Flusser*. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/compos2014-erickfelintofinal_2252.pdf.
- FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
- FLUSSER, Vilém. "Estrangeiros no mundo". Publicado inicialmente no Jornal *O Estado de São Paulo* em 14 de dezembro de 1991. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a391.htm>>. Acesso em: 8 julho 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Natural: mente – vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyrotheutis infernalis*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1996.
- GOMBRICH, E.M. *The Story of Art*. London: Phaidon, 1996.
- HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Cosmos: a sketch of a physical description of the universe*. London: Johns Hopkins Press, 1997.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Quadros da natureza*. São Paulo: W.M. Jackson Inc.2, 1950. Vols 1 and 2.(Clássicos Jackson).
- HUMBOLDT, Alexander von; BONPLAND, Aimé. *Personal narrative*. Abridged and translated with an introduction by Jason Wilson and a historical introduction by Malcomm Nicolson. London: Penguin, 1995.
- KIEFFER, Anna Maria. "Apontamentos musicais dos viajantes". *Revista Usp: O Brasil dos viajantes*, São Paulo, v. 30, n. //, p.134-141, 01 jun. 1996. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/30/12-kieffer.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2013.
- KULL, Kalevi. *On semiosis, Umwelt, and semiosphere*. Disponível em: <<http://www.zbi.ee/~kalevi/jesphohp.htm>>. Acesso em: 09 Setembro 2010.
- LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- LOTMAN, Iuri. *La semiofera*. Cátedra: Madrid, 1996 (vol 1).
- LOTMAN, Juri. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa: Barcelona, 1999.
- LOTMAN, Yuri. *Universe of the mind*. London & N.Y.: I. B.Tauris & Co LTd, 1990.
- MACHADO, Irene. *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *À viagem de von Martius: Flora brasiliensis*, Volume 1. Rio de Janeiro, Editora Index, 1996.
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Flora Brasiliensis: a obra*. O projeto CRIA tem por objetivo desenvolver um sistema de informação on-line sobre a flora brasileira, tendo como base as imagens digitalizadas em alta resolução das pranchas de famílias selecionadas descritas na Flora brasiliensis de Martius. A digitalização das imagens está sob a responsabilidade do Jardim Botânico de Missouri. Os trabalhos referentes à atualização dos nomes estão sendo coordenados por pesquisadores do Departamento de Botânica do Instituto de Biologia da Unicamp. O CRIA é responsável pelo desenvolvimento do sistema on-line. Disponível em: <<http://florabrasiliensis.cria.org.br/opus>>. Acesso em: 06

Setembro 2012.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Flora Brasiliensis: seu enumeratio plantarum*. Biodiversity Library. Disponível em: <<http://www.biodiversitylibrary.org/item/27737#page/6/mode/1up>>. Acesso em: 08 Setembro 2012.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Flora brasiliensis: seu enumeratio plantarum in Brasilia tam sua sponte quam accedente cultura provenientium/quas in itinere auspiciis Maxmiliani Josephi I. Bavariae regis annis 1817-1820 peracto collegit, partim descripsit; alias a Maximiliano seren. Principe Widensi, sellovio aliisque advectas addidit; communibus amicorum propriisque studiis secundum methodum naturalem dispositas et illustratas edidit C. F. Ph de Martius. Monachii et Lipsiae: apud R. Oldenbourg in comm. 1840-1906.*

MARTIUS, C.F.P Von; SPIX, Johann Baptiste von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1981. 3 vols.

MASSING, Jean Michel. *Studies in Imagery, 1. (Text and Images)*. London: Pindar Press, 2004.

MASSING, Jean Michel. *Studies in Imagery, 2. (The World Discovered)*. London: Pindar Press, 2007.

MONTAIGNE, Michel de. "Des Cannibales". In: *Les essais* (chapitre XXI, livre I). Digital copy: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne>. Éditions Villey-Saulnier avec images digitales correspondentes de l'exemplaire de Bordeaux. Acesso em: 3 de Janeiro 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Disponível em:

http://ssmith.no-ip.org/ebooks/_staging/pdf/Charles%20Pierce%20-%20Collected%20Papers%20Vol.%201.pdf. Acesso em: 03 Janeiro 2014.

PEIRCE, Charles Sanders. *The published works of Charles Sanders Peirce*. Institute for Studies in Pragmaticism College of Arts and Sciences Texas Tech University. Lubbock, Texas copyright 2012, all rights reserved by Kenneth Laine Ketner and Texas Tech University. (Peirce Institute For Studies In Pragmaticism). Disponível em: <http://www.pragmaticism.net/works>. Acesso em: 03 Janeiro 2014.

REVISTA USP: *Dossiê O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 30. June/July/August 2006. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/EDITORIAL-30.htm>. Acesso em: 01 Setembro 2012.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

STEPAN, Nancy Leys. *Picturing tropical nature*. London: Reaktion Books Ltda, 2001.

WALLACE, Alfred Russel. *A Narrative of Travels on the Amazon and Rio Negro: with an account of the native tribes, and observations on the climate, geology and natural history of the Amazon Valley*. The digitalized version of the edition of 1889 is available on: <https://archive.org/details/narrativeoftrave00wall>. (The Biodiversity Heritage Library (BHL). This literature is made available for open access and responsible use as a part of a global "biodiversity commons." BHL partners with the Internet Archive to digitize and archive these books.) Acesso em: 02 Fevereiro 2014.