

CADERNOS DE CAMPO DE THEODORO SAMPAIO: DESENHOS E ANOTAÇÕES DA EXPEDIÇÃO PELO SÃO FRANCISCO

THEODORO SAMPAIO SKETCHBOOKS:
DRAWINGS AND NOTES FROM SÃO FRANCISCO JOURNEY

George Rembrandt Gutlich, UFMG

Resumo:

Os cadernos de campo do engenheiro Theodoro Fernandes Sampaio constituem relevantes documentos sobre a leitura da paisagem no Brasil. Como cartógrafo e observador sensível do espaço Theodoro registrou territórios onde constatou, segundo o pensamento de seu tempo, a forte ligação entre homem e seu meio. Os cadernos de notas revelam o encontro imediato com seus objetos, o que confere qualidades ausentes no protocolo de apresentação dos relatórios formais. Optou-se pela análise destacada dos cadernos produzidos durante a expedição de 1879-1880, pelo Rio São Francisco e por uma leitura orientada ao estudo da técnica e do contexto cultural em que foram executados. Como resultado obteve-se um panorama das intenções narrativas frente às descritivas, sempre por intermédio da justaposição texto e imagem.

Palavras-chave: Theodoro Sampaio; cadernos de campo; descrição; narrativa.

ABSTRACT:

The present study focuses the drawings and notes from Theodoro Fernandes Sampaio's sketchbooks. The objective was to observe recurrent characteristics and variations in the analyzed set. As research method was opted to the chronological disposal block-type specific, but with prominence to the expedition of 1879-1880, and for one reading guided for the study of the language technique and the cultural context where they had been executed. A panorama results from this research presents a way of the geographic registers as certifications of its time and an inventory of artistic concepts, with this procedure were possible to follow the intellectual trajectory of Theodoro.

KEYWORDS: Theodoro Sampaio; sketchbooks; chorography; geography; description.

Introdução e Metodologia

O engenheiro Theodoro Fernandes Sampaio (Santo Amaro da Purificação, Bahia, 1855 — Rio de Janeiro, 1937) pode ser apresentado como um dos mais ilustres intelectuais brasileiros do seu tempo. Além das prerrogativas habituais que por si valeriam como méritos de grandes conquistas, a contribuição de Theodoro para a compreensão da paisagem é de sedimentada relevância. Consciente das múltiplas atribuições associadas à carreira do engenheiro politécnico, em vista das urgências de um país a ser civilizado, Theodoro desenvolveu habilidades em vários ramos do conhecimento, como o caso de desenhista narrador.

Observados como objetos de fomentação de ideias e conceitos, os cadernos de campo constituem fontes documentais de primeira importância, para estudo dos procedimentos e do gosto, mas também como instrumentos para a compreensão da gênese de um pensamento visual. Os desenhos e apontamentos se revelam enquanto depositários de ideias e impressões nascentes. Estas situações serão atenuadas, buriladas e até eliminadas no material publicado.

Os exemplares consultados para esta investigação encontram-se depositados nos arquivos do IGHB, Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, situado em Salvador, instituição que Theodoro esteve associado e que conserva os mais significativos testemunhos para compreender tanto a formação, pelo pequeno manual de arquitetura, quanto o amadurecimento de sua obra, pelas cadernetas da missão de 1879-1880, bem como o epílogo da carreira de campo, com as notas da expedição de 1916.

Considerações sobre a formação do desenhista



Figura 1. Frontispício do caderno de estudos arquitetônicos. Pena e tinta sobre papel, 1875, IGHB.
Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

O frontispício do caderno de estudos arquitetônicos (figura 1) de 1875, período em que Theodoro estudava na Escola Politécnica do Rio de Janeiro e trabalhava no Museu Nacional, evidencia a busca de uma conciliação entre arte e técnica, princípios que balizariam sua postura enquanto desenhista observador. Na página de abertura do manuscrito apresenta-se de imediato uma imagem que, além da referência aos frontispícios gravados, se afirma pela disposição em ordem cronológica dos estilos arquitetônicos, encerrada poeticamente com um sol, emblema da então arquitetura moderna.

A literatura de instrução na arte do desenho, utilizada na formação do engenheiro politécnico no Brasil tem suas origens em textos como o manual de Roberto Ferreira da Silva, intitulado *Elementos de desenho e pintura e regras geraes de perspectiva*, publicado pela imprensa Régia em 1817. Nesta obra se enfatiza a destreza pretendida para este tipo de profissional. O próprio autor acumulava funções

diversas, como projetar e ministrar lições sobre a arte do desenho e da pintura. Nestas condições o livro de Ferreira da Silva permite uma aproximação ao cabedal de conhecimentos dominados por um engenheiro politécnico no século XIX, e a configuração de um profissional como Theodoro, hábil nas artes mecânicas e liberais.

Variadas eram as virtudes atribuídas ao exercício gráfico. Tanto como ferramenta de pensamento e de comunicação, quanto na condição de conduta moral, pois o bom desenho também deveria resultar de uma vida regrada. Esta foi uma ética recorrente nos manuais de arte e arquitetura, desde a publicação impressa dos Dez livros de Arquitetura, do arquiteto romano Vitruvius Polião. Este preconiza a formação do arquiteto composta por conhecimentos em história, filosofia, geometria, música e desenho, além de considerar o aspecto engenhoso de suas obras (VITRÚVIO, 1999 p. 50).

A aceção do desenho na esfera conceitual do mundo clássico busca aproximar este da arte da oratória, ou '*Scribo*' (descrição), equivalente aos termos gregos *Graphos* e *Ekphrasis*, apontando uma ambivalência entre artes mecânicas e poéticas, traduzidos aqui por grafismo e a elocução verbal. (ALPERS, 2001).

No cenário do ensino das técnicas artísticas entre os séculos XIV e XV pelos testemunhos de Cennino Cennini e Leon Battista Alberti, o desenho passa à condição de instrumento de circunscrição e, com isto ao domínio de contorno ou da periferia de uma forma. Neste enfoque a linha colabora para a compreensão e o domínio da completeza dos corpos, que seria sucedido então pelo colorido e luminosidade, elementos secundários neste processo, por serem entendidos como ilusórias e não perenes.

A apreensão das formas a partir da síntese e das regras de esboço constituíam o início de um pensamento formal, do desenho enquanto comunicação codificada, mas de caráter narrativo. A disposição paralela entre arte e técnica corroborava a ideia corrente à época da formação do caráter pelo pensamento e pela atitude.

Verifica-se ativo no fim do século XIX o antigo embate entre a precisão descritiva do desenho linear e a narrativa, de características mutáveis e inconstantes, pertinentes à pintura. Ainda no século XIX, sob as celeumas entre virtudes de um sistema sobre outro, como a precisão e racionalidade do sistema linear ou sobre o caráter evocatório dos dramas humanos pela luz, exerciam forte influência na formação de um engenheiro como Theodoro, na escola Politécnica do Rio de Janeiro.

Cadernos de campo: técnicas e temas.

Os cadernos de campo estão presentes em toda a carreira de Theodoro Sampaio e testemunham diversas possibilidades de representação e enfoques de discurso, transitando de soluções pictóricas às lineares.

No primeiro conjunto, aqui focado e relativo à expedição pelo rio São Francisco, a atenção é centrada nas qualidades das massas possibilitadas pelo lápis crayon. Com este recurso gráfico agrega-se as características narrativas, uma vez que a circunscrição e a precisão da linha são limitadas. Nesta condição observa-se uma alteração radical nos cadernos da viagem pelo São Francisco e Chapada Diamantina, em 1879, se comparados aos do Rio Piratininga e Paranapanema, em 1886.

Na viagem pelo interior do Nordeste e parte do Sudeste do Brasil, as imagens revelam uma dramaticidade mais pronunciada. Na viagem pelo interior da então província de São Paulo, os testemunhos se dirigem, de modo geral, para uma agudeza no registro, estes mais comprometidos com a descrição rigorosa do espaço.

Nos cadernos da viagem de 1879, destaca-se o uso de crayon gorduroso preto, nos de São Paulo, de 1886, o lápis grafite duro. Enquanto um meio possibilitava a representação de atmosferas, de climas dramáticos ou bucólicos os registros a lápis duro conduzem a uma precisão, com a demarcação da linha e sem apologia à dubiedade das sombras.

Às escolhas de materiais e posturas agrega-se o fato que, na primeira missão Theodoro ocupava a função de assistente do engenheiro norte americano Orville Derby (1851-1915), enquanto na expedição paulista seu papel era de liderança. Nestas condições, afloraram dois olhares, um narrador e outro, descritivo.

As cadernetas que documentam a viagem pelo rio São Francisco e Chapada Diamantina, em posse do IHGB, são representadas por exemplares em variadas dimensões e tipos de encadernação. Tal variedade leva a supor que se tratavam de blocos de uso pessoal, adquiridos de fontes diversas e utilizadas em paralelo aos cadernos oficiais de notas. Nesta coleção os cadernos com páginas sem marcas d'água e papel a base de pasta de celulose, já bastante afetados por sua alta foto sensibilidade são recorrentes e, num caso há o desmembramento de folhas do conjunto.

O conjunto de cadernos revela a dedicação para a compreensão da paisagem e do homem, do cenário e seus atores, segundo sua postura narrativa. A publicação

decorrente desta viagem corrobora o perfil de um observador não só de aspectos técnicos, mas também das sutilezas que permeiam o espaço e os dramas humanos.

A prática da narrativa, em Theodoro Sampaio, se encontra precedida pela descrição do ambiente, como se numa condição obrigatória para se compreender o homem como produto de seu meio. Iniciando o 2º capítulo da viagem pelo São Francisco, relata pictoricamente o local:

“Penedo, para quem a observa do rio, tem a bela aparência das cidades construídas em anfiteatro sobre a eminência que se debruça sobre as águas. Vi-a iluminada à luz do sol poente, com sua casaria em alto relevo e recebi a impressão de um sítio aprazível (...)”. SAMPAIO, 1905, p. 10) (figura2).

Numa situação, adiante no texto, o narrador insere a personagem, o homem do sertão assolado pela seca:

“(…). Viam-se nas ruas muito povo faminto e sem trabalho, levas de mendigos andrajosos esmolando ou estendidos pelo chão à sombra das árvores, homens que foram robustos, belos tipos de uma adaptação admirável, como se foram esqueletos vestidos de couro.” SAMPAIO, 1905, p 11) (figura 3).



Figura 2. Vista da cidade de Penedo. 1879. Lápis sobre papel, IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.



Figura 3. Filha de retirante nas margens do São Francisco. 1879. Lápis sobre papel, IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

Numa análise sobre o relatório da viagem de oito dias pela Serra da Mantiqueira, Alves Motta Sobrinho enaltece a habilidade de Sampaio para descrever o homem simples, habilidade que faltava a Euclides da Cunha que se esquivava “de fundir em carne e osso” suas personagens (SOBRINHO, In. SAMPAIO, 1978).

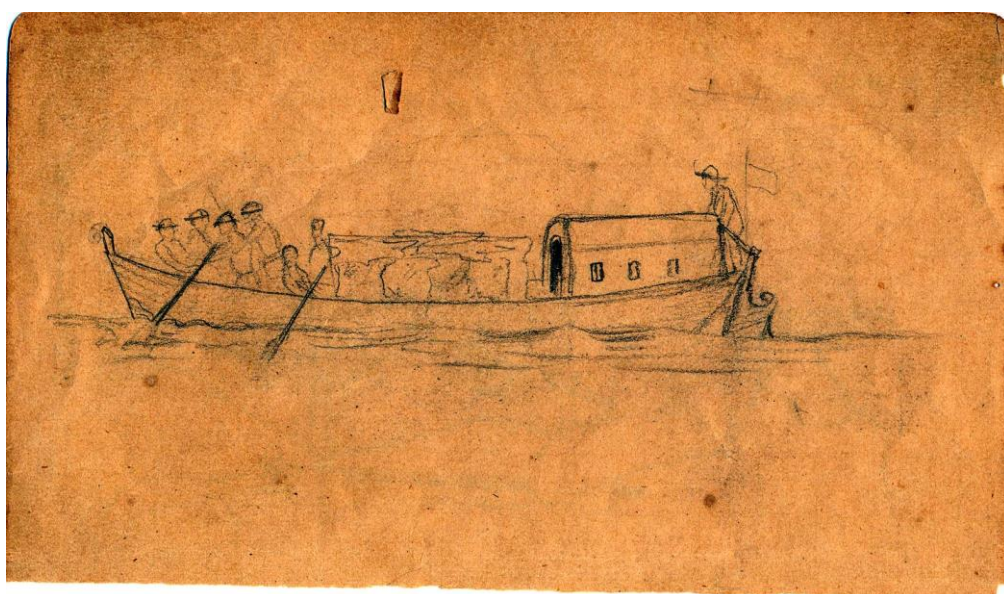


Figura 4. Barcaça do Rio São Francisco, crayon preto, 1879. IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

A embarcação (Figura 4) que serviu à Comissão Hidráulica capitaneada pelo engenheiro Orville Derby na expedição do rio São Francisco reuniu, além dos membros técnicos, uma variedade de integrantes oriundos do sertão, proporcionando um local de observação para compor um pequeno inventário de tipos étnicos e particularidades culturais de habitantes daquela região.

Theodoro demarca, de imediato, uma estratificação em categorias entre os integrantes graduados do grupo de Orville Derby e os operários contratados. Camufla-se entre os dois grupos étnicos e culturais, mas se situa à distância de ambos e, quando necessário, relata aspectos curiosos dos estrangeiros, sobretudo particularidades da religião protestante destes.

Constante observador e com dever de disciplinar seu pensamento, Sampaio procede a elaboração de um breve catálogo dos tipos humanos, acompanhado invariavelmente do recurso mnemônico em forma de desenhos e anotações. Em seu texto publicado a partir dos diários registra uma síntese desta experiência:

“ Vê-se ali, entre eles, todos os matizes da população policrômica de nossa terra. O caboclo legítimo, o negro crioulo, o cariboca, misto de negro e do índio, o cabra, o mulato, o branco tostado de cabelos castanhos e as vezes ruivo, as graças do continente e os produtos dos seus diversos cruzamentos ali estão representados. ” (SAMPAIO, 1955, P. 68).

Os panoramas, ou *visadas*, do domínio da cartografia, constituem referenciais técnicos que contextualizam tridimensionalmente o conteúdo dos mapas, elucidam o possível percurso do viajante a partir do ponto de vista do caminho e estabelecem um *locus* para o observador. Os textos e os desenhos, tanto cartográficos como de apreensão, também se complementam, estabelecendo correspondentes de informações.

É relevante destacar a presença de procedimentos artísticos no registro da paisagem na obra de Theodoro. A ideia de pitoresco revela-se como recurso para a apreensão, pois refere-se ao interesse do lugar geralmente por uma das vias, utilitária e apreciativa. No trecho compreendido entre a cachoeira de Paulo Afonso e o porto de Pão de Açúcar registra que “ A nota pitoresca não perdeu, contudo em efeitos, talvez mesmo que tenha ganho alguma coisa mais, nessa cena da natureza, em que não raro o belo sobreleva ao útil. ” (SAMPAIO, 1955, p. 43).

O conceito de pitoresco, uma cena aprazível a pintura, tão caro aos artistas paisagistas encontra lugar nesta leitura, ao afirmar que “ não raro o belo sobreleva ao

útil”, que será corroborado ao longo do diário, na medida em que revela a decepção frente à expectativa em relação à riqueza material da terra.

Na intenção de reportar a paisagem em seus múltiplos aspectos, destaca-se uma temática que se instaura tanto nos desenhos quanto nos relatos: marcos geológicos associados à figurações e à ruínas, formações que possibilitavam fantasiar personagens pétreos ou a presença humana ancestral. Por este recurso Theodoro se arrisca na transição do documento para a fantasia. Nesta condição se encontram descritas alegoricamente como “*monumentos*”, ou configurações marcantes que as tornavam referência na paisagem.

A recorrência com que elementos como formações rochosas específicas são identificadas como marcos são observados tanto nos cadernos da Viagem pelo São Francisco e Chapada Diamantina quanto nas excursões pelo interior do estado da Bahia, realizadas em 1916, além dos pequenos desenhos de margem e guardas de cadernos que funcionam como que notas complementares a descrição geográfica.



Figura 5. Serrote da Toca (Itabirito), margem esquerda. Detalhe de página, Diário da Viagem pelo Rio São Francisco, 1879-80, IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

Na representação do Serrote da Toca (figura 5), o desenho se encarrega da disposição central do tema e do reflexo nas águas que denunciam o tipo de abordagem e, ao mesmo tempo, o recurso corográfico registra a margem anterior. Registra-se também o encontro do olhar pictórico em acordo com o compromisso documental do geógrafo.



Figura 6. Colunas de calcário no alto da Serra do brejo Salgado, Januária, Minas Gerais, 29 de novembro de 1879. Lápis crayon. IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

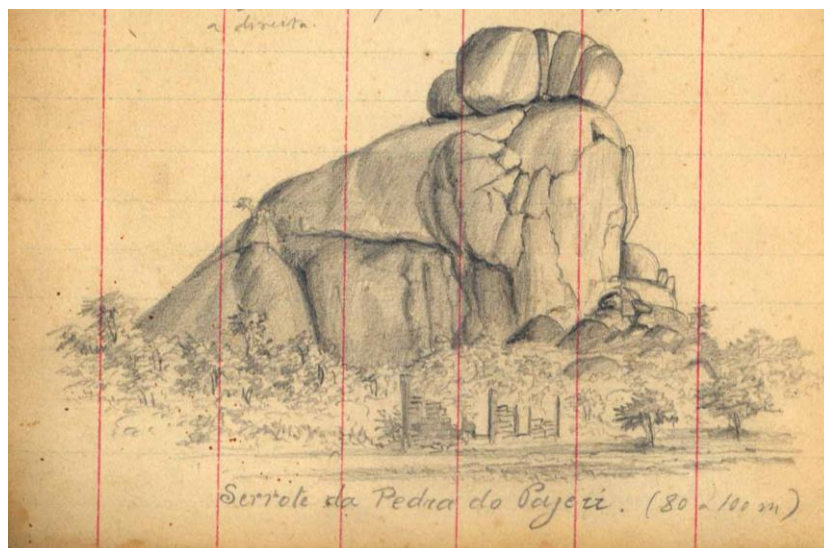


Figura 7. Serrote da pedra do Pajeú, Chapada diamantina, diário de viagem, 31 de dezembro de 1879. Lápis crayon sobre papel pautado. IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

Sobre os cabeços graníticos de aspecto pitoresco descreve e desenha este “ (...) com figura de um elefante gigantesco em posição de repouso. (...)” (SAMPAIO, 1955, pgs. 175-176) (figura 7). Para ressaltar o caráter vetusto do monumento imaginário reforça

a presença de ruínas de uma edificação em primeiro plano. Theodoro aventa possibilidades de uma remota antiguidade e anota que, na serra do Penedinho, projetado para um rio: “(...) *um esporão pedregoso da serra vizinha, que de longe parece uma torre em ruínas. Na base desta torre fantástica, o grés retalhado forma colunas, ou pilares que dir-se-iam representarem os restos de uma construção ciclópica.*” (SAMPAIO, 1955, p 64) (figura 6).

As visões de ruínas imaginárias “(..) de cidades ou palácios desaparecidos(..)” são recorrentes na viagem:

“(..) Nos estratos ou camadas sucessivas sobrepostas, aqui e ali retalhadas ou interrompidas pelo sulco das torrentes, ninguém que não esteja com a imaginação dominada pelo maravilhoso, poderá ver as linhas artísticas dos entablamentos, das cornijas de monumentos derruídos. Tudo ali se vê ao natural, exposto com toda a sinceridade inexorável da natureza. ” (SAMPAIO, 1955, p. 247).

A sucessão de episódios se encontra disposta na forma de um *crescendo*, de interesses despertados pela variedade. A estratégia narrativa revela um ponto alto quando deliberadamente o autor se deleita em inserir um recorte com informações de uma expedição, supostamente ocorrida em 1733, por onde se descreve a descoberta de uma cidade fantástica ocultada na extremidade meridional da Serra de Sincorá, na Chapada Diamantina. Apesar de Theodoro não ocultar um ceticismo, nos relatórios para tal episódio se encontram dedicados nada menos que quatro páginas, por onde esmerou-se em descrever em pormenores características dos edifícios e o desenho da malha urbana de tal cidade perdida. Após enfatizar as dimensões dos edifícios, as riquezas e a orientação cartográfica, no final enfatiza que se trata de um “(..) teatro de tantas maravilhas [que] é de fato escrito com tal ou qual verossimilhança que admira. (...)” (SAMPAIO, 1955, pgs. 248-251).

Do aspecto informativo, o objeto sempre se encontra representado em sua inteireza, seja em pequena ou grande escala, para, depois se ater aos aspectos menores. Por este caminho da observação de particularidades, por vezes quase imperceptíveis, Theodoro registrou nas anotações e desenhos seus interesses como paleontólogo, botânico e sociólogo. Considerações diversas variavam, desde o assentamento e trato de silvícolas, inscrições rupestres à questão dos saberes e do uso popular de determinadas farmacopeias silvestres, e permeiam a escrita e os desenhos técnicos, revelando a pluralidade de um pensamento.

O esforço primeiro consta em relatar características de conjunto. O pormenor, sucede à informação do contexto: “ Nas partes que margeiam o rio e dele partem em direções diversas, as habitações se sucedem amiúde(…)” (SAMPAIO, 1955, p. 70.). Somente após focar as características amplas, é que vai se ocupar de aspectos menores, como da construção vernácula, neste caso. Recurso este que se estende também às observações pertinentes à geologia, como atestam os desenhos da gruta da lapa e o texto produzido a partir da impressão de ambiente (figura 8).



Figura 8. Registro de partes internas da capela da gruta da Lapa. Lápis crayon, 21 de novembro de 1879, IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

Em situações específicas, o que o desenhista narrador descreve em palavras, busca ressaltar pela imagem:

“Logo ao entrar, o efeito que experimenta o visitante é extraordinário e emocionante. O expectador entra logo em trevas a dois passos da entrada, mas divisa logo, no fundo da gruta, iluminados por uma luz discreta, que entra por uma fresta envidraçada a direita, os três altares dourados, mas singelos, onde estão as imagens(…)”. A seguir, ilumina o poder de sensibilização do lugar sagrado: “ Os companheiros de viagem, muitos deles protestantes, não puderam negar o efeito surpreendente e emocionante do santuário do Bom Jesus da Lapa. ” (SAMPAIO, 1955, PP. 107, 108).

O recurso descritivo pictórico ao apresentar a impressão do ambiente, é utilizado como intenção retórica demonstrativa, onde o papel do escritor se coloca em primazia, quando desloca a um segundo patamar a descrição técnica da composição geológica da gruta. Neste pormenor da paisagem Theodoro se ocupa da experiência mística no espaço sagrado.

Sobre o sublime

Num apontamento do Caderno de estudos arquitetônicos de 1875 (figura 1) Theodoro registra a Estética enquanto Ciência, e apresenta uma distinção acerca dos conceitos de Belo e do Sublime. Como decorrente dos requisitos do Romantismo, corrente no contexto, entende-se por Sublime a sensação de colossal frente ao desmesurado e de como se manifesta a afasia, a ausência de palavras para descrever esta impressão (BURKE, 1993).

Vistas abissais, impressões de vertigem tiradas a partir de penhas ou outeiros caracterizam o ideário de um olhar guiado pela busca do sublime. O Sublime, é aqui buscado enquanto momento revelador da diminuta dimensão humana e da fragilidade do ser frente aos desígnios e aos percalços da vida.

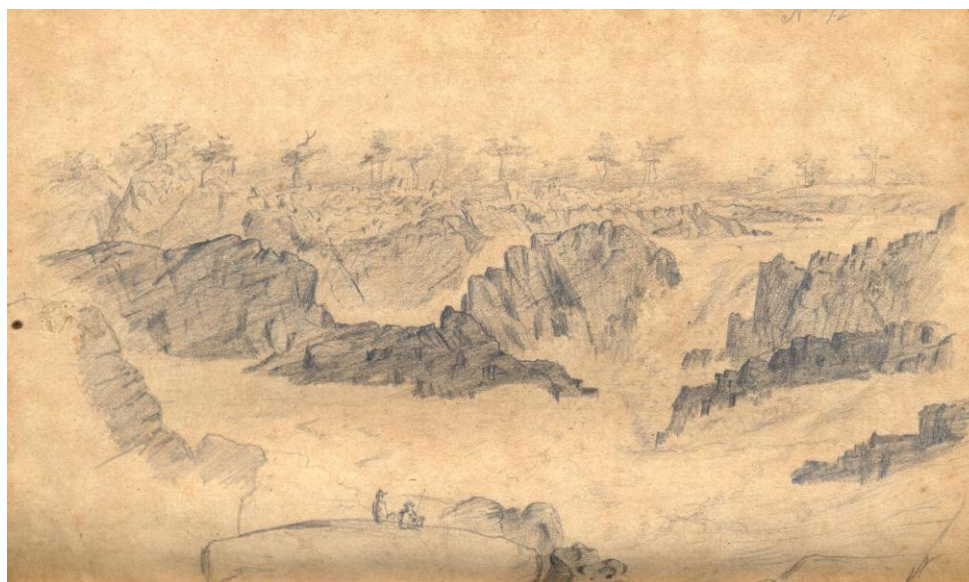


Figura 9. Vista da cachoeira de Paulo Afonso, grafite macio sobre papel. Datado provavelmente de 23 de agosto de 1879 (em referência ao diário), acervo IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.



Figura 10. Vista feita de memória da cachoeira de Paulo Afonso, pois à esta altura a comissão já se encontrava próxima às serras de Taracatú e de Itaparica. Grafite sobre papel. Datado de 27 de agosto de 1879, acervo IGHB. Foto: Mário Lúcio Sapucahy.

Uma característica recorrente nos cadernos da viagem pelo São Francisco e, por sua vez suficientes a um estudo sobre a interpretação da paisagem, são estas vistas abissais, deslumbramentos marcados pelo encontro do desenhista com o elemento natural grandioso e imprevisto.

Uma passagem destacada é o encontro com a cachoeira de Paulo Afonso (figuras 9 e 10). Nestes momentos em que falta o fôlego, o que resta a Theodoro é observar “(...)que por si só dispensam qualquer descrição sempre pálida daquele prodigioso e inesquecível quadro da natureza” (SAMPAIO, 1955, p. 51).

Revela-se neste vislumbre o fenômeno da afasia, momento em que as palavras faltam frente a grandiloquência da imagem, como se o fôlego perdido no enfrentamento entre homem e vastidão eliminasse também a possibilidade técnica da descrição.

Uma das prerrogativas do Sublime é revelada pelo assombro proporcionado na iminência do perigo. Theodoro, num complemento textual à imagem, convida o leitor a compartilhar esta sensação quando descreve que “A cachoeira de Paulo Afonso, o antigo sumidouro dos antigos cronistas e viajantes, é de fato um dos espetáculos mais estupendos que se pode imaginar” (SAMPAIO, 1955, p. 51). A justaposição do sumidouro ao espetáculo estupendo pressupõe uma revelação do sublime frente ao risco apresentado como um desafio para o deslumbramento. Sentir-se diminuto frente ao espaço devorador ilustra a condição existencial.

Além do registro isolado de Frans Post, no século XVII, na coleção do MASP, as descrições de Paulo Afonso tornaram-se uma constante entre os viajantes no sec. XIX, como Rugendas, Debret e E.F. Schute.

A pintura de Schute, de 1850, na coleção do MASP e as fotos de Stahl & Co, de 1867 e de Augusto Riedel, de 1868-69, ambas da Fundação Biblioteca Nacional, se aproximam da ideia do sublime enquanto vertigem, pois a versão seiscentista de Post retrata o modelo na condição de registro geográfico, ou antes, pela visão do pitoresco.

A imagem legada por Schute, de cunho claramente romântico e apegada aos valores vertiginosos do Sublime, pode ser comparada aos desenhos de Theodoro. A posição dos observadores sobre um promontório, numa cena que os torna diminutos frente à imensa cachoeira, põe em evidência a condição de fragilidade do homem.

A dimensão simbólica do espaço apreendido por Theodoro Sampaio está diretamente ligada a um ideário com o qual muitos contemporâneos comungavam, a posição ínfima do homem frente a vastidão impassível.

No texto relativo emerge o que há de interessante ao olhar, de maneira semelhante ao do ideário descrito:

“O espetáculo é, deveras, indescritível, tão vário, tão grande, tão estupendo ele se nos oferece, através dos mais belos efeitos de luz e coroadado com diadema fantástico, fugindo do Iris, tantas vezes apagado quantas vezes renovado ao embate da luz oblíqua e dos vapores ascendentes, que não me sinto com forças para pintá-lo. (...) Paulo Afonso vê-se, sente-se, não se descreve.” (SAMPAIO, 1955, p. 52.)

A impressão de sublime, que faz com que o autor retire subitamente o lápis do papel, seria revisitado em 1893 quando da descrição da Serra da Mantiqueira, no estado de São Paulo, onde descreve que é:

“ Belíssimo panorama o que se descortina do alto desses montes, quase a topetar com as nuvens! A encosta que acabamos de vencer rasga-se-nos aos pés em abismo profundo de onde apenas emerge o cimo do mais alto arvoredo” (SAMPAIO, 1978, p.15).

A afasia de Theodoro frente a tarefa de descrever a cachoeira de Paulo Afonso foi transposta para o desenho de oposição entre diminuto e grandioso, pela repetição com que a imagem ressurgiu clamada pela memória. A reação de Theodoro possui antecedente na poesia de outro baiano e seu contemporâneo, Castro Alves (1847-1871), na poesia Cachoeira de Paulo Afonso, de 1876, onde o escritor se situa em consonância a frente ao “assombroso e admirável” que iria tomar Theodoro. O texto

de Castro Alves evoca em primeira instância uma experiência do mundo arcádico, mas conduz o olhar pela busca do reconhecível, um espetáculo de sons e formas que excede o modelo romano e surpreende mesmo sem a presença visual.

A impressão de deslumbramento que, de forma recorrente, ocupa as descrições das visadas da viagem pelo São Francisco, constituem um método de sublimação por paralelismos as experiências de afasia que viriam a atenuar a dura experiência humana no sertão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Os cadernos de campo de Theodoro Sampaio revelam um mosaico de possibilidades retóricas, transparecidas por um sensível registro dos elementos componentes da paisagem e testemunham uma intenção que excedeu a finalidade documental. Enquanto relator da verossimilhança topográfica, o engenheiro se incumbiu de procedimentos de averiguação que implicavam percorrer os mesmos pontos de referência por vários acessos, pelos mais altos e mais baixos, esgotando as possibilidades, e negando-se a confiar na dedução e, eventualmente, sonegar algum dado de relevância informativa. Para compreender o fenômeno simbólico do espaço, se valeu de recursos advindos de um repertório memorialístico, composto por cenas diversas, como ruínas imaginárias e imagens de deslumbramento.

Theodoro produziu a descrição do espaço como exercício múltiplo de um olhar imerso nas experiências.

Referências

ALBERTI, Leon Batista. **Da Pintura**. Campinas: UNICAMP, 1999.

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever**. São Paulo: EDUSP, 2001.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, QUINTILIANO. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 1981.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros/ODEBRECHT, 1994.

BURKE, Edmund. Uma **Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo**. Campinas: Papyrus/ UNICAMP, 1993.

CENNINI, Cenino. **El libro Del Arte**. Madrid, Ediciones Akal, 2006.

POLIÃO, Marco Vitruvius. **Da arquitetura**. São Paulo, Hucitec, 1999.

SAMPAIO, Theodoro. **O Rio São Francisco e a Chapada Diamantina**. Salvador: Livraria Progresso, 1955.

..... **O Rio de S. Francisco, Trechos de um diário de viagem**. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1905.

..... **Viagem a Serra da Mantiqueira, Campos do Jordão e São Francisco dos Campos (Original de 1893)**, São Paulo: Brasiliense, 1978.

SANTOS, Ademir Pereira dos. **Theodoro Sampaio, nos Sertões e nas Cidades**, São Paulo: Odebrecht, 2010.

SILVA, Roberto Ferreira da: **Elementos de desenho e pintura e regras gerais de perspectiva**. Rio de Janeiro: imprensa Régia, 1817.

George Rembrandt Gutlich

Professor de gravura em metal na Escola de Belas Artes da UFMG. Pós doutor em Arquitetura pela Universidade de Lisboa, Doutor em Artes pela UNICAMP, Especialista em Museologia pelo Instituto de Museologia de São Paulo e Bacharel pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Artista gravador atuante e pesquisador em História da Arte e das técnicas. Contato: george_gutlich@hotmail.com