

REPRESENTAÇÕES DO NATURAL – ARTE E CIÊNCIA NAS PRODUÇÕES DOS ARTISTAS-VIAJANTES DA EXPEDIÇÃO DE LANGSDORFF

AMBRIZZI, Miguel Luiz; MONTEIRO, Rosana Horio – Mestrado em Cultura Visual – FAV/UFG – Bolsa UFG – miguelambrizzi@bol.com.br; monter1@uol.com.br.

Palavras-chave: artistas-viajantes, natureza, século XIX

Procurando entender mais o trabalho do artista-viajante, a sua ligação com a ciência e a construção de um possível sistema específico de representação, nesta pesquisa de mestrado pretendo voltar-me para o estudo das expedições científicas e deter-me, em particular, na Expedição Langsdorff (1822-1829) e as obras da expedição de artistas dirigida por Dieter Strauss e Alfons Hug no ano de 1995 que pretendeu compreender o Brasil do fim do século XX. Esta última teve como participantes artistas contemporâneos que trabalham com técnicas distintas e possuem uma variedade de *olhares* e posições frente tal proposta.

Tais objetos de estudo (as duas expedições) levantam várias questões para análise: como podemos definir a produção dos artistas-viajantes? Haveria uma definição? Quais características são identificáveis nas obras, aqui especificamente visuais (desenhos, pinturas, gravuras) que constituíram o que chamamos de arte dos viajantes?

Assim, tomando estas expedições como objeto de estudo, definimos os seguintes objetivos para esta pesquisa:

1. identificar que conceito de representação está presente no trabalho dos artistas viajantes, quais os padrões de representação – como é e como se define;
2. investigar qual é a orientação dessas representações, o que se representa e como
3. identificar o que configura o status de um artista-viajante no século XIX e o que seria o artista-viajante do século XX
4. verificar de que forma arte e ciência se relacionavam no século XIX e no século XX
5. definir como se constroem os olhares: o distante e o próximo, o olhar naturalista e o olhar da paisagem

Com essas duas expedições temos dois momentos distintos. Ambas as produções artísticas permitem confrontarmos século XIX e século XX através do olhar de artistas-viajantes voltados para o trabalho científico/etnográfico e artistas contemporâneos em viagem.

Concentro aqui as atenções à produção dos artistas Rugendas, Taunay e Florence, os quais trabalharam com Langsdorff e tinham o ofício de documentar a exuberante fauna, flora, etnias e variedades dos costumes dos povos dos trópicos que tanto os atraíam. Herdeiros dos conceitos de paisagem e natureza-morta – olhar distanciado e olhar aproximado -, os artistas desta expedição trabalharam, porém, com outras orientações, como a de Alexander von Humboldt e o seu conceito de paisagem.

A expedição comandada por Langsdorff – alemão, naturalizado russo, natural de Wöllstein no Hesse Renano – ocorreu durante os anos 1822 a 1829 pelo interior do Brasil. Percorreu as regiões de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rio de Janeiro e São Paulo. Juntamente com os cientistas, fizeram parte da expedição o artista alemão João Mauricio Rugendas e os franceses Aimé Adriano Taunay e Hércules Florence.

Rugendas, natural de Augsburgo, esteve com Langsdorff de fevereiro de 1822 a novembro de 1824. Para a viagem a Mato Grosso, Langsdorff contratou Aimé-Adriano Taunay (1803-1828), um jovem francês residente no Brasil – filho de Nicolás Antoine Taunay, um dos integrantes da Missão Artística Francesa, que já tinha experiência como ilustrador de expedições científicas. Para evitar o risco de ficar novamente sem desenhista para a sua expedição, Langsdorff contrata, junto com Taunay (primeiro desenhista), Hércules Florence (1804-1879) para compor sua equipe, um jovem natural de Nice (França), amante das artes e das ciências, recém-chegado ao Rio de Janeiro.

Rugendas, Taunay e Florence, apesar de terem o mesmo ofício – o de registrar fielmente as observações feitas durante das viagens – possuem uma maneira distinta de realizar seus trabalhos. Cada um construiu a sua história dentro desta expedição, com sua linguagem (embora encontremos grandes semelhanças como veremos adiante), mostrando conceitos e visões de mundo próprias a cada artista, incluindo a reflexão acerca do trabalho do próprio artista-viajante, que procuramos apontar a seguir.

Para Carneiro (1979), Langsdorff era um hábil desenhista e os poucos desenhos de Botânica feitos por Rugendas teriam seguido orientações do chefe da expedição. Como fora dado a Rugendas o ofício de registrar os “objetos maiores”, seu grande interesse não estava nas pequenas partes da natureza (um registro de apenas um espécime da flora, por exemplo), mas no “conjunto, na misteriosa floresta tropical, com sua variedade e seu exotismo. Os desenhos de conjuntos florísticos são freqüentes, sobretudo ângulos e cenas de mata com índios e animais” (CARNEIRO, 1979, p. 15).

O que é mais marcante no trabalho de Rugendas é a técnica do desenho. O artista vem de uma formação acadêmica, porém a sua obra foge muitas vezes da arte clássica e o modelo predominante de construção artificial da paisagem com base em uma observação, visando realçar a disposição dos elementos numa composição, aos moldes de Poussin e, posteriormente, de David. Diener, ao analisar os trabalhos de Rugendas no Brasil, verifica “a predominância do desenho à lápis, uma técnica que domina, ao contrário do uso da cor, que aplica com cautela, aquarelando o desenho já acabado, geralmente como testes e ajudas mnemônicas (DIENER, 1995, p. 19). De certa forma, o artista ora se aproxima dos modelos classicistas de representação e ora não. Há trabalhos seus que não foram submetidos a um esquema rigoroso de composição, mas sim, feitos com fidelidade ao modelo representado. Porém, outros de seus estudos são realizados com acabamento primoroso e rico em detalhes com rigor academicista, dentro dos princípios clássicos. As oscilações entre um idealismo e um naturalismo, um modelo compositivo e uma obra resultante de observação têm raízes e significações complexas e revelam a importância da formação acadêmica e dos embates que ocorriam neste âmbito, desde o século XVIII, na Europa.

A abordagem da História da Arte na leitura de Rugendas revela a presença das tensões entre o classicismo (privilegiamento do desenho e dos modelos compositivos) e o romantismo (ascensão da cor e valorização de uma cena, com uma ação dramática) assemelhando-se aos problemas da pintura francesa e as tensões entre ambas as acepções no século XIX europeu.

Taunay, francês nascido em 1803, é filho de Nicolas-Antoine Taunay, artista da Missão Artística Francesa de 1816. Foi o segundo artista contratado por Langsdorff. O jovem Aimé possuía experiência e familiaridade com a arte paisagística. Inclui-se aí que já havia participado como desenhista em outra expedição chefiada pelo barão Louis Claude de Saulces de Freycinet ao Oceano Pacífico, onde iniciou uma experiência de observação científica.

Diener (1995) ressalta que Taunay representa o espírito poético neste empreendimento de mera ilustração positivista, que na sua pintura e nos seus escritos encontramos o gosto pelos jogos de evocação e pelas metáforas, que revelam a efervescência criativa de sua personalidade e o gosto pelo jogo intelectual.

Sua concepção do trabalho permite uma combinação entre os elementos descritivos e evocativos, inter-relações entre a paisagem e a pintura histórica e a produção de textos que acompanham seus registros, quase sempre sob o formato de esboços. Grandes trabalhos foram feitos sobre os índios Bororo.

Para Belluzzo (1994, p. 127), este artista tinha como características ser “mais sensível e afetivamente envolvido com o objeto de sua atenção”, ele “se entretém com a luminosidade da cor”. O uso da cor relaciona-se ao meio técnico propriamente explorado por Aimé, a aquarela. Como técnica do colorismo tradicionalmente usada para a pintura de paisagem, privilegiadamente na produção de esboços, irá ganhar autonomia artística na segunda metade do século XIX.

A fluidez do material e sua transparência permitem produzir imagens onde as cores constituem zonas próprias e substituem o desenho sem chegar a formar massas como as promovidas pela pintura. Nas imagens de Taunay este colorismo luminoso e transparente apenas evoca a presença de tênues linhas, sem deixar de ser um conjunto resultante de um princípio de obra de observação.

Analisando as observações do artista sobre dois grupos de índios (os da Chapada dos Guimarães que eram educados pelas missões jesuítas e os Bororo que mantinham tradições tribais), a Belluzzo percebe que o mesmo busca retratar as transformações sofridas pela mestiçagem. Em vários registros, o artista anota os detalhes da descendência desses índios, discriminando as diferentes mestiçagens de branco com índio, de mestiço com índio, de dois mestiços, entre outros (BELLUZZO, 1994). A autora afirma que o artista é dotado de sensibilidade lírica, tem confiança na pincelada ao captar cenas de costumes e momentos cotidianos tanto da caça quanto de rituais ou intimistas. Trabalhando com a cor e a luz nas representações, Taunay mostra “a unidade da comunidade indígena e de sua configuração em grupo, conduzindo a atenção além da vida material e transportando-a para fenômenos da vida espiritual e cultural da tribo”. Ela ainda ressalta que “Taunay estabelece certa intimidade com as situações que apresenta, expressa tanto pelo gosto do artista quanto pela postura corporal dos índios. O artista flagra as cenas indicam que se trava uma nova relação entre índios e viajantes (BELLUZZO, 1994, p. 131).

A vertente colorística representa uma busca ou um desejo de realismo na pintura européia que ascende lado a lado dos princípios românticos. O uso da cor, tal como se aponta nas teorias e nas obras de artistas como Gros, é um modo de interpretação de uma realidade dinâmica e vivida num sentido mais direto, sem alusões a modelos idealizados (princípios clássicos). Nestes termos, as interpretações da obra de Taunay fazem referência direta a este sentido dado pela cor, não como uma forma do realismo, mas como meio de tradução de uma realidade que pudesse ser registrada sem uma pretensão compositiva – como vimos, predominante em diversos momentos, na obra de Rugendas.

O traço seco e rigoroso de Florence, que será analisado logo em seguida, faz contraponto ao companheiro de viagem, que privilegia o uso da cor na definição das formas e dos espaços, como quando mostra figuras humanas, objetos, animais e vegetação, ou, quando, delimita terrenos através de diferentes manchas coloridas.

Entre todos, Florence é o que, com maior rigor científico, representou as plantas, paisagens, fauna e etnias com maior fidelidade (BELLUZZO, 1994).

Para Belluzzo (1994, p. 131), Florence foi o artista que, buscando a “objetividade do registro por todos os meios”, foi um explorador de técnicas de representação e reprodução da natureza. Como vimos anteriormente, ao comparar as obras de Taunay e de Florence. Belluzzo define Florence como o mais objetivo, definindo o artista como “extremamente minucioso no estabelecimento das condições para a observação da natureza”.

Observando seus trabalhos, podemos identificar questões de anotação que mostram claramente sua minuciosidade quanto às condições de observação. Florence ao elaborar suas pranchas, “assinala em seus desenhos tanto o nome, o local e a data da coleta como critérios que presidem a representação, correspondências entre tamanho do referente e da referência, entre a cor na natureza e a cor resultante”. (BELLUZZO, 1994, p. 131).

Nestes termos, o trabalho deste artista e ilustrador caracteriza os primórdios da ilustração científica, um tipo de representação figurativa que se combina e se adequa ao uso de textos.

Dentre os artistas da expedição, Florence atende mais claramente aos princípios da produção de uma iconografia ou de um “pensamento de ilustração”, no qual imagem e texto encontram-se associadas, mas não subordinadas. Na ilustração, um pensamento comunicacional precede ao senso artístico. Nesta forma de comunicação visual ou design, os recursos técnicos da arte são utilizados com a finalidade de atingir significados formais estáveis, tornando uma informação do tipo abstrato ou uma descrição em imagem.

O desenho e a pintura, de caráter científico, eram os meios para a produção desse tipo de testemunho visual e para o estudo sistemático dos elementos advindos do mundo natural. Desse modo, entende-se a sua presença constante nas expedições científicas e a procura por um tipo determinado de artista – e ilustrador – por parte dos naturalistas que dirigiam as expedições. Talvez seja esta o motivo das constantes inadequações entre artistas e Langsdorff, vindo a encontrar em Florence seu parceiro de trabalho ideal.

Segundo Diener (1995, p. 17), Florence “não duvida de que sua função é a de um ilustrador a serviço das ciências”. A situação do desenhista não seria de uma “submissão servil”, mas sim de “subordinação, comparada à dos cientistas e, como segundo desenhista, à de Taunay”. Florence tinha plena consciência de seu ofício, portanto, para o artista não houve conflito algum entre ele e o chefe da expedição.

APÓS A DIFERENÇA, A BUSCA DA UNIDADE DO OLHAR

Ao analisarmos estas produções imagéticas, encontramos pontos de contato e de continuidade e diferenças e descontinuidades entre estilos, traços e pinceladas.

Durante a leitura do capítulo, foram ressaltadas e privilegiadas as diferenças entre os artistas. Por exemplo, dentre elas, uma diferença que nos chama a atenção se dá entre o uso do traço nos trabalhos de Rugendas e Florence, demarcando concepções diversas do desenho. O desenho aquarelado, de traço “mais sujo e solto” de Rugendas – o qual possui a predominância do desenho à lápis e não utilizando a cor – contrasta com a rigidez e a limpeza do traço fino e nítido de Florence, que aparenta usar o bico de pena com nanquim, tornando o desenho mais descritivo e naturalista, não sendo apresentado como se fossem “impressões” tal como nos mostra Rugendas.

Por outro lado, o projeto da expedição acaba por reunificar estas diferenças sob o crivo do olhar atento de Langsdorff e de suas exigências e padrões mentalmente estabelecidos e procurados no trabalho do artista-viajante. Os

trabalhos dos três artistas se fazem assemelhar, proporcionando ao leitor uma unificação do olhar e da representação. Ao verificarmos as três ilustrações abaixo (fig. 39, 40 e 41), podemos compreender melhor esta questão sobre um “certo padrão” de representação exigido por Langsdorff e guiado pelas concepções da paisagem de von Humboldt. Nestes exemplos visuais de representações de espécies vegetais verificamos na linguagem visual – da técnica (aquarela), dos textos informativos e classificatórios e do isolamento e ênfase em detalhes da planta – um tratamento uniforme e científico, revelando o que é e como deve ser o trabalho do artista-viajante.

Em outros momentos, ao nos depararmos com pranchas que representam paisagens, ainda temos dificuldades em distinguir a autoria das mesmas. Novamente elaboradas na mesma técnica (aquarela), estas imagens apresentam um tratamento semelhante na configuração das cores e da luz. Vejamos aqui dois exemplos de representações de cachoeiras – encontradas em cidades distintas – que ilustram tal questão:

O que buscamos mostrar com estes exemplos é justamente esta configuração que pretende caracterizar a produção dos artistas-viajantes do século XIX, aqui especificamente os pertencentes desta expedição.

Para todos estes artistas e cientistas, envolvidos na expedição Langsdorff, os trabalhos tratam de “descrever, classificar e fazer chegar a São Petesburgo tantas amostras quanto possível da flora e da fauna prolíficas do Brasil”, afirma Carelli (1994, p. 94).

Contudo, cabe ressaltar que as observações feitas nessa expedição – as ricas coleções de plantas e animais, além do valioso material iconográfico resultante – constituem um acervo único que, embora parcialmente esquecido e pouco trabalhado durante mais de um século, figuram hoje como fontes de conhecimento, compondo rico repertório de dados referentes à memória nacional.

Rugendas, Taunay e Florence registraram, única e exclusivamente, as situações vividas pelos europeus em terras brasileiras, como de todos que aqui estavam. Com a contribuição da orientação por parte dos cientistas e naturalistas que, exigindo que o registro do objeto de estudo (seja ele uma tribo, uma espécie da fauna ou da flora) fosse feito com fidedignidade, esses artistas representaram o mundo natural que um dia foi mais exuberante. Os artistas, no entanto, trataram suas temáticas com força e poesia, com rigidez e liberdade, com admiração e espanto. Comunicaram ao espectador um prazer estético aliado a uma orientação histórica e científica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLUZZO, Ana Maria de M. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Fundação Odebrecht, 1994.

CARNEIRO, Newton. **Rugendas no Brasil**. São Paulo: Kosmos, 1979.

DIENER, Pablo. Os artistas da Expedição de G. H. Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G. + et al. **O Brasil de hoje no espelho do século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a expedição Langsdorff**. São Paulo: Editora Liberdade, 1995.