

Objetividade e Lirismo na Iconografia da Expedição Langsdorff

José Maurício S. Alvarez

Leciona no Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense. Autor dos romances: D. Fuas Moniz o Donatário (prêmio Afonso Arinos para romance da Academia Brasileira de Letras, em 1983); Filho teu não foge a luta; Um Caso de Polícia. Ensaista, é autor de: Arquitetura Monumental e Vontade de Potência; Este Sólido e Imponente Edifício. É diretor do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense

Da paisagem dos fatos à captura do real

As artes plásticas, à época da Expedição Langsdorff, permitiam, graças à precisão de suas técnicas de representação, um olhar objetivo sobre a realidade. Talvez fosse a mais perfeita instrumentação de captura do real até a invenção da fotografia. Esse avanço da visualidade permitiu obter-se o maior número possível de informações científicas sob a forma de registro gráfico, isto é, através do desenho.

Um dos grandes trunfos da arte neoclássica e de seu procedimento pedagógico foi o de tentar aprisionar o sentimento e representar objetivamente o real. No Romantismo, esta situação se inverte: a natureza será recriada à luz do olhar interior.

No entanto, o registro do saber sob a forma de um *corpus* visual gráfico é produto de um duplo procedimento epistêmico que se desenvolve na Europa a partir do século XIII, com o retorno à natureza como dupla fonte da verdade, ou seja, de Deus e do saber. Ao longo deste período, o *corpus* da representação evoluiu e constituiu-se no que o crítico de arte e historiador britânico Kenneth Clark denomina de *paisagem dos fatos*.¹

Esta concepção foi, de acordo com Umberto Eco,² uma metáfora epistemológica, pois os artistas expoentes deste processo como Bellini, Jan van Eyck, Hugo van Der Goes e Pieter Brueghel, constituíram um fazer especial, e representavam o mundo fenomênico e visível como um saber efetivo e real. Resultavam deste procedimento tratados

visuais que eram as representações das rochas, plantas, paisagens, pessoas e costumes. Por força de seu ofício, tornam-se etnólogos, botânicos, geômetras, matemáticos.

Esse fazer reaparece com menor intensidade (dada a complexidade do saber e a divisão do trabalho) no século XIX, provavelmente como um reflexo tardio do Iluminismo. E se considerarmos este como o desfecho do saber objetivo já visto na *paisagem dos fatos*, Rugendas, Adriaen Taunay e Hercules Florence são representantes deste saber abrangente. Ao ter conhecimento da morte de Taunay, Langsdorff refere-se a ele como portador de múltiplos talentos, reconhecendo, porém, que dentro dele há uma ebulição,³ fruto de seu temperamento romântico.

¹ CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, [19-], p. 70.

² ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 54-5. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada se não como substituto do conhecimento científico, como metáfora epistemológica: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas de arte se estruturam reflete - à guisa de similitude, de metáforização, resolução, justamente, do conceito em figura - o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade.

³ LANGSDORFF apud KOMISSAROV, Boris. *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829*. Rio de Janeiro: Livro Arte, [19-], p. 23. Taunay possuía um dom natural variado. Foi um artista verdadeiramente genial, em todo o sentido da palavra. Imaginação aguçada, inclinação para a música, a mecânica, a pintura... seu talento consistia em reproduzir com precisão os objetos.

O *corpus* artístico ao qual nos referimos deve ser entendido como um duplo procedimento epistêmico. Em primeiro lugar porque é composto de ilustrações pormenorizadas e fidedignas. E em segundo, porque é complementado por um indispensável texto de apoio e de esclarecimento. Esta necessidade de registro comprobatório ficou patente a partir da grande expansão europeia e dos encontros de civilizações e culturas ocorridas no século XVI e depois. Na conquista do México, Hernan Cortez e Bernal Díaz del Castillo, ao descreverem o que viam, colocam seus informes próximos do patamar do lendário, e como duvidassem da credibilidade alheia em seus informes, utilizam-se (para referenciar suas narrativas) de parâmetros europeus.⁴

As ilustrações feitas para a edição alemã da obra de Hans Staden, *Duas Viagens ao Brasil*, aparecida em 1557, são muito mais sugestões gráficas do que imagens portadoras de informações.⁵ São ornamentos bibliográficos com escasso valor científico. O outro, o exótico e o grotesco dos trópicos era distorcido para referenciar o mundo pagão já achado.

Iluminismo, objetividade, configuração

No século XVIII, o Iluminismo influenciou decisivamente na criação do instrumental mais poderoso para retratar o real até o evento da fotografia. Como se vê, por exemplo, na Nova Teoria da Visão, de Berkeley.⁶ No entanto, este longo caminho (iniciado no Renascimento) teve, no Iluminismo, o processo decisivo para apurar seu desenvolvimento e isso foi fundamental para a investigação científica. Um dos produtos foi a enciclopédia, o outro foi o desenho objetivo.

Além disso, a pintura paisagística vinha progredindo a passos largos e a prática veneziana da *veduta* entre outras, contribuiu para apurar o senso visual. É,

no entanto, com a revolução burguesa na França que se dá a grande virada no sentido da obtenção do máximo de objetividade visual. Jacques-Louis David, ao pintar seus romanos heróicos, afirmou que desejava fazê-lo com autenticidade, tal que um deles, ao ver seu quadro, o julgasse um dos seus.⁷

O racionalismo inerente à cultura iluminista, tornada ideologicamente a ponta de lança da revolução, *influi* de forma decisiva *nas técnicas de construção*, disse Benevolo.⁸ Invenções francesas como o sistema métrico decimal, a geometria descritiva (de Monge, que acompanha a expedição científica de Napoleão ao Egito) foram fundamentais para firmar a objetividade visual. É singularmente importante o caráter arquitetônico destas experiências. Na França, por exemplo, o triunfo de David indica a mudança epistêmica na rota que afirmará a hegemonia da linha em detri-

⁴ IODOROV, Izvedan. *A conquista da América, a questão do outro*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1991. p. 124.

Isto lembra o mercado de sedas de Granada, com a diferença de que fucio aqui é em maior quantidade. A torre principal é mais alta do que a torre da Catedral de Sevilha.

⁵ STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

⁶ CASSIRER. *A filosofia do Iluminismo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992. p. 157-8.

Na medida em que as impressões visuais e as impressões táteis se encontram, no decorrer da experiência, estreitamente ligadas entre si, a consciência adquire a capacidade de passar de uma a outra segundo regras determinadas com absoluta exatidão: é nessa passagem que devemos procurar a origem da representação do espaço.

⁷ STAROBINSKY, Jean. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 83.

Na criação teatral assim como na pintura, a Revolução quis que a imaginação fosse controlada e guiada pela razão, e a razão encontrava seu apoio em formas que redescobria para além das deformações, dos enlagues cimentos, das dispersões, dos adelgaçamentos das paródias prodigalizadas pelo espírito do rococó. Com toda consciência queria-se viver uma segunda Renascença, melhor esclarecida pela História.

⁸ BENEVOLO, Leonardo. *História de la arquitectura moderna*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1974. p. 37.

mento do colorismo, da materialidade e da estrutura sobre a cor e a atmosfera.⁹

E ainda, com o triunfo da racionalidade como emblema da Revolução na França, desaparece a Academia nos moldes do Antigo Regime, ou seja, do Alto Barroco e do Rococó. Em 1795, no seu lugar fundava-se o Institut,¹⁰ uma nova modalidade de escola e ensino, onde era total a hegemonia sobre os demais pela tropa de choque do racionalismo: a seção de arquitetura.¹¹

A partir da difusão dos postulados da racionalidade na Europa Continental, afirma-se o primado da linha sobre a cor, da objetividade sobre a invenção. Logo a revolução romântica imporá uma mudança de eixo expressivo, com sua visão personalista e recriadora do real.

Os três artistas da expedição, a par das contaminações românticas, têm em suas formações epistêmicas originais compromissos com a visualidade naquilo que R. Arhein denomina de *configuração*. Este conceito serve para *informar sobre a natureza interna das coisas através de sua aparência externa*.¹² É a representação da aparência de vários objetos e seres indica qual a utilidade e as características de uns e de outros.

Os três artistas que integraram a Expedição Langsdorff, Rugendas, Taunay e Florence, foram filhos dessa racionalidade em sua origem epistemológica, em sua afirmação básica como instrumento da visualidade objetiva. Rugendas, por exemplo, teve uma sólida formação na casa paterna e na Academia de Munique. Seu desenho atinge aqui no Brasil tal precisão de registro que o próprio Langsdorff afirmou ter Rugendas *retratado muitos lugares onde estivemos*¹³ e arremata esta observação com descrições pormenorizadas dos locais que completam admiravelmente a obra gráfica de Rugendas.

Os três artistas, porém, possuem personalidades definidas e distintas, e Langsdorff sabe muito bem o valor e importância deles para o êxito de sua empresa. Justamente porque esta for-

mação objetiva garante ao cientista que utilizará como objeto o desenho, a correção da *configuração*. Como exemplo, Adriaen Taunay, que *desde cedo manifestou interesse pelo estudo da física e da matemática, notável pendor para as artes e curiosidade acerca de viagens e expedições*.¹⁴

Configuração e utilitarismo

Nos objetivos da expedição, o problema da configuração é básico, uma vez que ela é matéria-prima para o cientista europeu. Langsdorff, ao fazer os contratos, cerca-se de cuidados com os artistas para assegurar-se da posse e do uso posterior dos desenhos, indignando-se ao saber que Rugendas, já de regresso à Europa, dispunha-se a publicar e dar a conhecer sua produção.

A configuração correta era fundamental para que os estudos científicos pudessem ser efetivados, ou seja, a obra do artista era o objeto para o cientista. O fragmento da natureza como obra de

⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Firenze: Sansoni Ed., 1971. p. 21-2.

Nelle arti figurative, la base di tutto è il disegno, il fine tratto lineare, che certamente non esiste in natura e non si dà alla percezione del vero ma che traduce in cognizioni intellettuali le nozioni sensoriali dell'oggetto. La formazione scolastica dell'artista avviene mediante lo studio di incisioni al tratto di opere del passato (e non soltanto "antiche").

¹⁰ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Madrid: Guadarrama Ed., 1969. p. 325-6. *David... Desarrolló su clasicismo dentro de una arte puramente lineal, con una renuncia absoluta a los efectos pictóricos y a todas las concesiones que hubiera convertido la representación en una pura fiesta para los ojos. Los medios artísticos de que se servió era estrictamente racionales, metódicos puritanos y subordinaban toda la organización de la obra al principio de economía. La precisión y la objetividad, la limitación a lo más necesario y la energía espiritual que se expresaban en esta concentración correspondían al estoicismo de la burguesía revolucionaria como ninguna otra orientación artística.*

¹¹ BENEVOLO, Leonardo. *Op. cit.*, p. 38-9.

¹² ARHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.

¹³ KOMISSAROV, Boris. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

arte é portador de credibilidade. Por sua vez o artista oriundo do rigor da formação neoclássica, mostrou-se fiel a esta objetividade, como a demonstrada por Rugendas, e fazem com que sua obra dentro da Expedição seja registro de autênticas configurações. No entanto, na obra gráfica de *Viagem Pitoresca ao Brasil*, a fantasia impediu o correto exercício da objetividade científica.¹⁵

Conforme observamos, o objetivo da Expedição Langsdorff no plano operacional era dar suporte aos artistas para registrarem as configurações nos vários planos de interesse.

A linha e os jogos de proporção serviram para capturar a forma e dar à configuração a veracidade necessária. *E a forma - assegura-nos Arhein - é determinada, e determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual.*¹⁶

Uma idéia exata do significado desta configuração e instrumentação epistêmica para as ciências é fornecida pelo próprio Langsdorff:

*Durante a viagem dediquei especial atenção à história natural e cotidiana do homem. Para dar aos cientistas europeus a possibilidade de comparar com maior exatidão as raças sul-americanas entre si, eu exigí com insistência dos artistas, reproduzir com precisão os retratos da tribo caiapó, guanã, boboro, chamacoco, chiquito.*¹⁷

Cor e luz

As aquarelas dos artistas da expedição, aparentemente, nada têm de extraordinário, se comparadas com outras aquarelas européias do gênero. O que as distingue é o objeto representado e o colorido. A luz dos trópicos, mais intensa, admite esta razão - os objetos em si, flores, animais, árvores, paisagens e pessoas. Suas cores são mais vivas, porque usadas sobre um suporte imagético, que as admite como naturais e a apropriação do saber por estas imagens, solicita a fidelidade às cores.

Esse jogo mais natural das cores vem, desde o século XVII, ganhando corpo, manifestando-se nos confrontos en-

tre Rubenistas e Pousinistas, nas polêmicas entre *antigos e modernos*. O Rococó, no século XVIII, enfatiza o cromatismo com Wateau e Fragonard caminhando para dissolver a linha e a forma, e por conseguinte do contorno. No desenho de Wateau são as manchas que destacam a forma.

O neoclássico fez a cor voltar ao cercado da linha. Mas nos artistas da expedição, a cor ganha um esplendor inesperado, como nos índios pintados por Florence e Taunay, seres banhados em urucum, paisagens de verdes vigorosos e luzes brilhantes, flores, peixes, aves, insetos.

Os artistas - esboço crítico

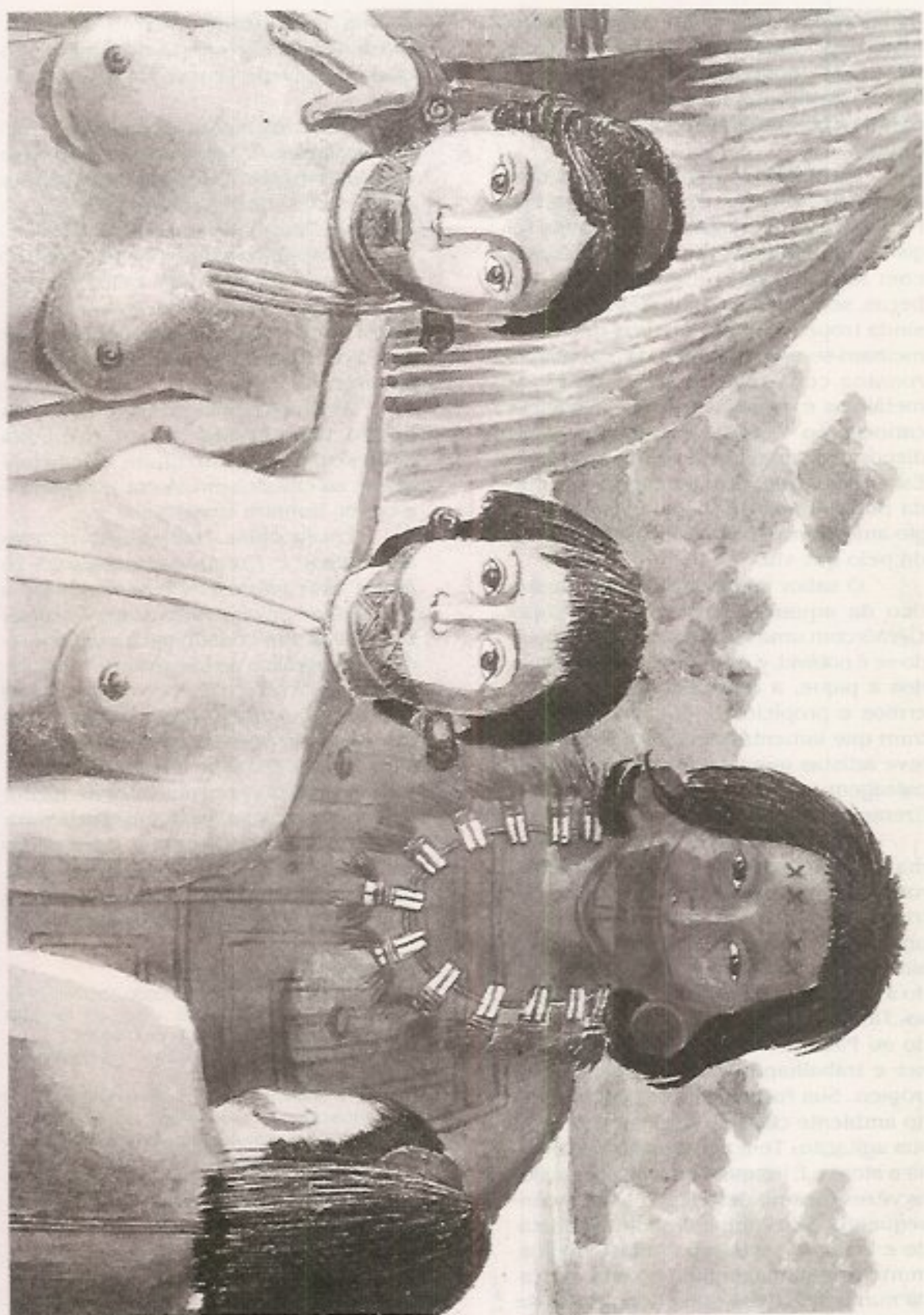
Langsdorff precisava de artistas, sem eles não haveria expedição. Os que contratou formam personalidades distintas e expressões pessoais diferentes. O mais talentoso e romântico era Rugendas, cujo temperamento forte foi, dentre todos, o artista que melhor traduziu os conflitos entre classicismo e romantismo, entre a expressão pessoal livre e o compromisso para outrem. Rugendas expressou-se igualmente com um ponto de vista político - para ele, Langsdorff era ancien régime em demasia, representando a Rússia, um país que derrotara Napoleão. O episódio em que Rugendas esconde de Langsdorff os desenhos que fazia, substituindo-os por uma folha em branco, são indicativos deste conflito. Obcecava-o a América - foi pintor dela por décadas. Sem dúvida, magoava-o como artista já de mentalidade romântica, ver seus desenhos - parte do seu ser - apropriados por uma pessoa que, a seu juízo, encarnava a mediocridade.

Por outro lado, seu senso aguçado de colorista - inclinação romântica - levaram-no também a pintar cenas de suave lirismo, ao retratar as montanhas

¹⁵ RUGENDAS, Johan Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins: Edusp, 1972.

¹⁶ ARHEIN, Rudolf. Op. cit., p. 85.

¹⁷ KOMISSAROV, Boris. Op. cit., p. 20.



Indígenas recolhidos de Iruá Aquaraka e Desenhos de Florence. In: Expedição Langsdorff ao Brasil 1821 - 1829. Rio de Janeiro: Edições Alameda; Unioqpi Editora, 1986. «3

Índios Apiaçó

mineiras. Em suas aquarelas das cidades históricas, capta a poesia bruta do tosco desenho urbano de Ouro Preto, registrando no branco do papel a alvura do casario e os verdes terrosos de suas montanhas.

No entanto, constatamos a presença de leituras erudizantes tanto românticas como clássicas nos seus registros etnográficos. São alguns tropeiros com seus lenços à espanhola nas cabeças, semelhantes a barretes frígios. Ou ainda tropeiros e garimpeiros que assemelham-se aos brigantes da *campagna romana* com seus brincos, adereços metálicos e armas. Algumas lavadeiras cariocas no Vale das Laranjeiras estão dispostas à maneira de figuras clássicas. Esta última paisagem humana será notada por volta de 1850 pelo viajante anglo-americano Thomas Ewbank, deliciado pelo que viu.

O sabor inequivocamente romântico da aquarela *Província de Minas Gerais* com uma tempestade aproximando-se é notável, e o cuidado com os rochedos à pique, a representação de locais ermos e propícios à reflexão, demonstram que lamentavelmente o Brasil não teve artistas que se voltassem para sua paisagem como os norte-americanos o fizeram através da escola do Rio Hudson.

Aimé Adriaen Taunay também manifestou acentuado temperamento romântico apesar de sua formação matricial neoclássica.¹⁸ Foi, à sua maneira, um Ulisses sem Ithaca. Vindo criança ainda para o Brasil, com seu pai integrando a peça fundamental da missão francesa, Taunay foi inquieto e errante, viajando ao Pacífico na expedição de Francinet e trabalhando com as imagens do trópico. Sua formação artística, surgida no ambiente clássico familiar, não ecoa sua agitação. Tem acessos de melancolia e atonia. É irregular em sua produção, às vezes mesmo desleixado e até inconseqüente. Seu temperamento arrebatado e incontido o levará à morte trágica, morte romântica, líquida e certa, deixada numa descrição que é um primor de retórica do romantismo: a morte em meio

a uma tempestade. Morreu na impetuosidade da correnteza do Guaporê, o qual ao invés de vencer, foi por ele vencido.

Seus resultados como pintor são contraditórios e Langsdorff exigia dele constantemente.¹⁹ Ao lado de aquarelas sujas e com tinta contaminada por tonalidades mais escuras, temos verdadeiras obras-primas como *Canto Noturno dos Bororo* um dos mais belos e singelos retratos da magia da noite tropical. Magia onde o visitante europeu sente-se participe, sentado ao lado dos primevos americanos.

Algumas cenas, como as da aldeia bororo, têm um sabor de leitura erudita e são sem dúvida um tributo a Michelangelo e ao classicismo. A cor é vibrante - a cor do homem americano.

Em Jacobina, Mato Grosso, *os artistas Taunay e Florence desenharam os locais mais pitorescos e aumentaram a quantidade de desenhos sobre as tribus brasileiras*, em consonância com o interesse etnográfico de Langsdorff.²⁰ Ou ainda, *Florence tirou o esboço de um apiacá que tinha no braço uma tatuagem em forma de um homem pássaro*. Mas também Taunay em seus arroubos românticos era muitas vezes um estorvo. Riedel tem carta branca de Langsdorff para demiti-lo. *Taunay possuía um talento natural variado*, diz Langsdorff para acrescentar seu ponto de vista sobre a contaminação romântica ao afirmar que:

¹⁸ KOMISSAROV, Boris. Op. cit., p. 23.

Imaginação aguçada, inclinação para a música, a mecânica, a pintura, além de ter sido infinitamente independente e arrojado.

¹⁹ _____. *Da Sibéria à Amazônia*. Rio de Janeiro: Langsdorff, 1992. p. 110.

Que o senhor Taunay pinte prontamente o indispensável... Recomendo pintar árvores e arbustos que possuam aspecto característico e originem uma paisagem. Em resumo, desenhe tudo que achar interessante na natureza, tudo o que for possível introduzir na biblioteca do Jardim Botânico Imperial.

²⁰ *Ibidem*, p. 66.

Em 1810, na Revista Tecnológica, Langsdorff publicou uma minuciosa descrição das tatuagens dos moradores da ilha Nukuhiva, ilustrando-a com desenhos próprios.

a execução dele fazia com que ninguém a exceção dele próprio compreendesse seus esboços. E quando estava inspirado produzia mais em uma hora do que qualquer outra pessoa. Seu talento - afirma Langsdorff - também contraditório, consistia em representar com exatidão os objetos.²¹

Florence, ao lado dos fundamentos clássicos subvertidos pelo comportamento romântico, exhibe um conhecimento científico puro.²² Precocemente inclinou-se para o aprendizado das ciências exatas, como física e matemática, e suas representações do homem americano são rigorosas em termos etnográficos. Por outro lado, em Florence destacamos duas facetas. Sua formação e experiência em artes gráficas fará com que seus desenhos, fusain e lápis busquem um forte contraste tonal, escurecendo excessivamente as sombras e adensando-as. Brancos como a recepção da luz e as sombras destacavam-se com forte precisão. Por outro lado, há uma concisão de linhas compositivas; na representação do cacique temos uma frontalidade impressionante, composição em corte quase *fotográfico*, qualidade de visão que, sem dúvida, só se desenvolveu muito adentro do nosso século.

Seu lirismo transparece aqui e ali;²³ embebecido diante dos cenários naturais diria: *este panorama, porém, não é para o espírito maravilhado senão uma preparação para outro mais extraordinário, o que um quarto de légua além espera o viajante.* A sua *vista de Santarém* ao lado da fidelidade de representação opõe dado o traçado regulado em xadrez à amplitude do olhar. O céu amplo, o vasto rio Tapajós, a mata luxuriante, são atraídos para um casal que conversa, metáfora de Adão e Eva, da humanidade que se antepõe à amplitude incontrolada da natureza.

Sem dúvida nestes artistas, cujas obras são pouco estudadas de maneira científica, encontramos momentos de deleite e prazer. Mas também uma objetividade e honestidade de representação

que demonstra o acerto de sua escolha por esse homem obcecado pela imagem do dever. Langsdorff, à sua maneira, viveu um conflito romântico, foi objetivo e foi lírico. O reconhecimento de sua genialidade foi tardia e isso é sem dúvida romantismo.

Fecho e desfecho

Afirma-se, conforme algumas opiniões, que os exploradores e viajantes eram seres desprendidos da vida material, que saíam pelo mundo altruisticamente em busca do desconhecido por amor à ciência e ingenuidade. Na realidade, foram sim homens extraordinários por sua coragem e desprendimento, mas que sabiam também que num tempo onde o saber se valorizava como um novo título de nobreza, o prêmio que os aguardava era imenso. Valia a pena correr os riscos, pois seu prêmio, reconhecimento total pelo *mundo científico* e mais as honrarias choveriam sobre o dito sábio. Langsdorff teve, até sua morte, um senso agudo de seu duplo dever: em primeiro lugar de cientista e depois como representante do poder político de um Estado em expansão como o Império dos Tzars. O próprio Langsdorff já havia participado de várias viagens científicas e sua capacidade bastante notada. A Rússia Imperial, de há muito, desejava uma saída para os mares quentes, pois estava enclausurada pela geografia, atrás de uma muralha gelada desde o Báltico até o Extremo Oriente. A saída pelo Mar Negro (antes do canal de Suez) era de importância secundária. Daí as viagens de exploração russa, para equipar-se com um saber seguro sobre o mundo a abarcar. As fontes de matérias-primas, seu uso e propriedades estão embutidos

²¹ KOMISSAROV, Boris. Op. cit., p. 23.

²² _____. *Do Sibéria à Amazônia*. Rio de Janeiro: Langsdorff, 1992. p. 81.
Desde cedo manifestou interesse pelo estudo da física e da matemática.

²³ FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*. São Paulo: Culltrix, 1977. p. 150.

no trabalho botânico inocente testando em seu laboratório as propriedades dos vegetais exóticos.²⁴

É um novo corante aqui ou um novo medicamento lá. Por isso, é fundamental a dupla observação, a pintura e desenho e a descrição. Os mapeamentos precisos dos interiores, dos rios

navegáveis, são indícios desse conhecimento que deve ser visto, logo à sua chegada, como possibilidade de ciência aplicada. No entanto, a magia desses três artistas da expedição, sem dúvida, ainda está viva, a par da informação, é sensibilidade, e isso é, sem dúvida, fonte de prazer.

²⁴ FLORENCE, Hercules. Op. cit., p. 269.

Na nossa estada no Diamantino, muito se regozijava o senhor de Langsdorff com a idéia de que ia ver o tucuri. Pelo que dizia era uma árvore desconhecida na Europa, tendo lido muitas expressas recomendações dos sábios para colher todas as indicações possíveis a seu respeito. Não pude senão desenhar o fruto e a folha, a qual tem três decímetros de comprimento, é lanceolada e pendente.