

CENTRE FOR BRAZILIAN STUDIES

UNIVERSITY OF OXFORD

**A natureza como paisagem e como emblema da nação:
uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século
XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay**

Lilia Moritz Schwarcz

Working Paper Number
CBS-49-04

Centre for Brazilian Studies
University of Oxford
92 Woodstock Rd
Oxford OX2 7ND

A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay¹

Lília Moritz Schwarcz

*Professor of the Department of Anthropology, Universidade de São Paulo
and Ministry of Culture Visiting Research Fellow, Centre for Brazilian Studies
April – June 2003*

**Working Paper
CBS-49-04**

“É possível reduzir toda a história do gosto e do estilo há um conflito entre a linha reta e a curva”
Mario Praz *On neoclassicism*

“A mais alta demanda que pode ser feita a uma artista é essa: seja verdadeiro com a natureza, estude-a, imite-a, e produza alguma coisa que se aproxime a esse fenômeno...”
Goethe

Resumo

O Império brasileiro foi pródigo na criação de uma “memória oficial” e na seleção de formas específicas de desenhar o Brasil. Nesse esforço de bem costurar uma representação, para dentro e para fora da nação, destacou-se a atuação conjunta do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Imperial de Belas Artes, que dariam à monarquia brasileira uma nova história, uma iconografia original e uma literatura épica. Nesses locais, enquanto a realeza era enaltecida -- e a escravidão literalmente esquecida --, de forma paralela e simétrica o passado era lembrado, a partir da escolha de imagens que insistiam na descrição de uma flora grandiosa, adornada por indígenas envoltos em cenários idealizados. A natureza brasileira era retratada a partir de modelos elaborados no exterior e assim transformada em “paisagem”. Éden e ícone da memória

imperial, os trópicos surgiam como cenário romantizado, por contraposição ao espetáculo “degradado” das raças e da mestiçagem.

É com essa mesma intenção de criar uma iconografia oficial – a um só tempo européia na civilização e tropical em sua natureza – e de conformar uma Academia brasileira, que em 1816 é organizada uma Missão Francesa, composta por alguns artistas associados ao Império de Napoleão. Dentre os pintores, escultores, gravadores, arquitetos que compunham o grupo estava Nicolas Taunay. Pensionista da Academia francesa em Roma, durante o apogeu do período napoleônico, Taunay chamou atenção das lides oficiais com suas pinturas históricas, embora sua formação fosse na pintura de paisagem.

Quando ingressa na Missão, Taunay já era artista de bastante renome, tendo executado uma série de trabalhos expostos nos *salons* parisienses. Chega ao Brasil na condição de pintor de paisagem e é à essa mesma paisagem que se dedicaria com maior cuidado. Ou seja, apesar da produção de Taunay ser imensa e versátil (cenas brasileiras –35; quadros napoleônicos e revolucionários –50; quadros históricos – 35; quadros sobre assuntos literários – 22; cenas bíblicas – 44; cenas mitológicas – 17; cenas antigas – 12; cenas orientais – 8; cenas militares – 41; cenas italianas – 37; cenas feirais – 41; cenas campestres e pastoris – 45; quadros anedóticos – 71; vistas da Itália – 29; Vistas da França e da Suíça – 30; marinhas – 25; retratos – 22; diversos – 12.--) o artista ficaria mesmo conhecido como um pintor de paisagem e de história. Com ele, a grandiosidade da revolução francesa combinou com a pujança da natureza americana; única maneira de conciliar tão altos valores com a realidade que aqui encontrou. O neoclassicismo se introduzia no Brasil e, na falta de material, técnicos e profissionais acabava por resignificar tudo: os auxiliares eram escravos, mármore e granito eram substituídos por materiais menos nobres; e a exaltação das virtudes tão próprias ao estilo agora se voltavam para essa corte expatriada. Era a “forma difícil”, como diz o crítico Rodrigo Naves, que se revelava diante da novidade dos trópicos.

O objetivo dessa apresentação é, portanto, recuperar impasses da famosa Missão Francesa a partir de um personagem emblemático: Nicolas Taunay. Nele as virtudes exaltadas do academicismo francês tiveram que se combinar com a grandiosidade dos trópicos. Um mata bem valia uma catedral; um riacho correspondia (mesmo que alterado em seu tamanho e localização) às exaltações dos monumentos franceses.

¹ Esse projeto como um todo vem sendo apoiado pelo CNPq. A parte referente ao contexto internacional da arte neoclássica é resultado imediato da pesquisa realizada no Centre of Brazilian Studies da Universidade de Oxford entre abril e junho de 2003.

Indiferente à luta que se travava contra o classicismo e o academicismo, Taunay permaneceu até o final de sua vida fiel a seus primeiros modelos e mestres. Faleceria com os pincéis na mão e coerente com o neo-classicismo que sempre praticou. Charles Blanc, crítico de arte e admirador da obra de Taunay, teria chamado-o de “David dos pequenos quadros”. Elogio sincero de época, o apelido demonstra mais: os vínculos com um modelo que aliou a pintura pictórica com a representação do próprio Estado; seja no Brasil, seja na pátria francesa.

Abstract

The Brazilian Empire was prodigious in the creation of an official memory and the selection of specific forms to represent Brazil. Two institutions stand out in this effort to create images and genres both at home and abroad; the Brazilian Institute of History and Geography (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) and the Imperial Academy of Fine Arts (Academia Imperial de Belas Artes). Both provided the monarchy a new history, an original iconography, and an epic literature. Within these institutions, monarchy was ennobled and slavery literally forgotten; the past was remembered in parallel and symmetrical form through the choices of images of great forests adorned by natives in idealized scenarios. Brazilian nature was portrayed through models elaborated overseas and transformed into “landscapes.” Both eden and imperial memory, the tropics emerge romanticized and in contrast to the spectacle of degraded races and miscegenation.

It is with this intent of creating an official iconography – simultaneously European in terms of civilization and tropical in terms of nature – and to create a Brazilian academy that a French Mission composed of Napoleon-era artists was organized. Among these painters, sculptors, engravers, and architects was Nicolas Taunay. As member of the French academy in Rome, Taunay captured the attention of Brazilian officials with his historical paintings, as well as his reputation from Parisien Salons and training in landscape. Although talented and productive in diverse media, Taunay became renowned in Brazil for painting landscapes and historical works that combine the epic from revolution in France and the imposing breadth of new world landscapes. His reconciliation of European values and American realities introduced neoclassicism in Brazil. The lack of traditional materials and resources led to resignifications: slaves replaced use of assistants; less notable stone replaced marble and granite; and the expatriate court took the place of exalting revolutionary virtues. These substitutions exemplify the “difficult form” emphasized by the critic Rodrigo Naves, one revealed by the sheer novelty of the tropics.

The goal of this paper is to recuperate the impasses of the French Mission through study of Nicolas Taunay as an emblematic personality. His work was forced to combine French academicism with tropical grandeur, to exchange cathedrals for forests and the exaltation of monuments for the portrayal of streams. Apparently unaware of his own struggle against classicism and academicism, Taunay remained faithful to the end to his European masters and models. Critic and admirer, Charles Blanc, described Taunay as a “David of small paintings,” a sincere complement that suggests his intimate links with a

model that forged painting and the representation of the state, both in Brazil and at home in France.

Durante a Revolução Francesa, a arte mostrou suas potencialidades quando introduzida a serviço do Estado: oficial ou não, engajada diretamente ou indiretamente referida, anônima ou com uma autoria estabelecida, nas telas, panfletos, placas, desenhos, caricaturas. O fato é a que a imagem para além de ser reflexo passava a produzir significados, por vezes reproduzindo o Estado, por vezes a ele se duplicando. Com Gross, Denon, Vanderlyn, Ingrés, Proudhon, Taunay, Debret e sobretudo David a arte se colocou a serviço do Estado que tratou de elevar sua figura máxima: Napoleão.

Ora, é exatamente uma parte desses artistas vinculados ao Império de Napoleão que aporta no Brasil em 1816, desacreditado com os destinos da Revolução e desapontados com as novas oportunidades profissionais que então se colocavam. Lebreton, o chefe da missão, havia sido destituído de seu posto junto ao Louvre, e todos os demais surgiam deslocados na nova estrutura. E entre eles encontramos Nicolas Antoine Taunay que parecia ainda mais desajustado em meio à missão. Como veremos fugia da restauração, das guerras, das suas desavenças políticas particulares e de uma França que, de fato, jamais deixou.

Mas o “David das pequenas paisagens”, como era então conhecido, vinha em rumo à sua viagem, à sua diferença, à sua paisagem que de exterior se fazia interior. É dessa paisagem e desse contexto intelectual e artístico que analisamos agora, chegando mais perto da pintura feita por um autor como Taunay que, apesar de ter sido recebido no Brasil como pintor de pintura histórica, desenvolveu mesmo seu gênero predileto: a pintura de paisagem.

A restauração e o ambiente dos artistas da missão

O entusiasmo revolucionário das últimas décadas do século XVIII entraram em cada esfera da vida privada e alcançaram as artes. Mas os primeiros sinais de cansaço começaram a aparecer antes de 1800, e já em 1810 um movimento de reação tornou-se geral. Na contra-mão da Revolução, delineava-se uma nova perspectiva que implicava o retorno a instituições tradicionais e antigos valores. É claro que não temos tempo para resumir os impasses gestados pelo imperialismo napoleônico ou sua queda. O que nos interessa mais é salientar uma certa resignação geral que permitiu a sistemática reconstrução, depois de 1815, da Igreja e da monarquia, e também de uma série de instituições desacreditadas e, entre elas, as desacreditadas Academias.² Mas o

² No texto mais completo sobre o tema tivemos oportunidade de discutir com mais cuidado o papel centralizador da antiga Academia de artes, a sua estrutura interna, os prêmios e salões que patrocinava. Analisamos também o contexto de sua abolição temporária em 1793.

movimento de reação não só reviveu idéias e instituições pre-revolucionárias; ele converteu a seu favor várias inovações do período revolucionário. Assim, o estudo das origens nacionais e das tradições começou com o libertário movimento do *Sturm und Drung*, também assumido pelas novas monarquias nacionalistas. Nas artes, o período de 1815 marca uma divisão entre duas eras. Embora os principais movimentos – classicismo e romantismo – continuassem fortes, seu desenvolvimento chegou a um final nesse momento. Só os trabalhos de Constable, Turner, Géricault e Delacroix pareciam refrescar o ambiente.

Com efeito, por mais que apareçam sempre conectados, a distinção entre neoclassicismo e romantismo torna-se particularmente clara, nesse momento. Existe, com efeito, uma polêmica entre os historiadores da arte com referência à definição do romantismo como gênero: se autores como Hugh Honour negam sua existência como estilo – ele designaria apenas uma linguagem comum, temas fundamentais como a paisagem, e a busca da liberdade – já outros como Jean Clay destacam justamente a existência de idéias comuns.³ Friedlander, por sua vez, revela como os dois termos seriam inadequados para indicar diferenças de estilo ou de técnica, em pintura ou literatura, pois se refeririam a vários níveis de experiência estética: um sugere o ideal formal que depende direta ou indiretamente da arte da Antigüidade, enquanto o outro descreveria o espírito ou o sentimento que um artista criativo expressa em sua obra.⁴

O fato é que no campo da pintura passava-se por uma situação diferente da literatura. O neoclassicismo não havia desaparecido com a Restauração e o romantismo não havia surgido com toda a sua força. Por outro lado, a Academia voltava ao cenário em 1816 – enfraquecida por certo – mas retomando sua força enquanto niveladora das artes. Não à toa Géricault, um dos expoentes dessa geração, mais uma vez reagia à sua estrutura: “Essas escolas mantêm seus estudantes em um estado de constante emulação, ou seja, de freqüente competição, e a primeira vista elas pareceriam tremendamente úteis como instituições: o local mais seguro para o encorajamento da arte. Nem em Atenas, nem em Roma os cidadãos possuíam condições mais fáceis para o estudo das ciências e das artes do que o oferecido na França pelas nossas numerosas escolas de todos os tipos. Mas eu observo com tristeza de que desde o tempo do estabelecimento, dessas escolas, houve um grande efeito: ao invés de darem serviço, elas produziram milhares de talentos medíocres, e não podem clamar de terem fornecido

³ Honour, *Romanticism*, Londres, 1979. Clay, *Romantisme*, Paris, 1980.

⁴ Friedlander, 2001:7

os melhores pintores (...) Os pintores entram novos demais e deveriam provar antes a sua capacidade (...) Por isso os traços de individualidade que sobrevivem à Academia são imperceptíveis. Pode-se ver, com real desgosto, cerca de 10 ou 12 composições todos os anos que tem uma execução praticamente idêntica, na sua busca de perfeição perdem originalidade. Uma só forma de desenhar, um tipo de cor, um arranjo para todos os sistemas (...) Mas a Academia faz mais, ela extingue aqueles que, quando começam suas atividades guardam ainda um pouco de chama sacra”⁵

Mas nem tudo era “o mesmo” e novidades surgiam nas rígidas estruturas acadêmicas e neoclássicas. A “sacudida” na estrutura da Academia teria resultado em uma certa alteração na hierarquia dos gêneros. Particularmente, a pintura de paisagem mudava a sua posição e ganhava nova relevância, competindo com a antiga supremacia da pintura histórica. E é exatamente nesse contexto, político e artístico, que temos que entender a montagem da missão artística de 1816. Uma Europa em crise, uma estrutura artística renovada mas instável, e uma pintura de paisagem (no caso de Taunay) recuperada, mas, mesmo assim, ainda menosprezada.

Paisagem e romantismo: selecionando uma certa cena

O interesse estético atribuído às *paisagens reais* é um fenômeno social recente, muito posterior às representações artísticas de paisagens alegóricas ou míticas. De fato, sabe-se que a representação da paisagem aparece tardiamente nas sociedades ocidentais e que foi preciso esperar a Renascença para que surgissem “paisagens” de fundo nos quadros.⁶ Certamente, os príncipes ou as repúblicas urbanas logo iriam evocar, pela “paisagem”, o território sobre o qual exerciam seu poder; mas é necessário frisar que se tratava essencialmente de paisagens simbólicas, montadas como cenários de teatro que não teriam praticamente nada a ver com as paisagens reais.

⁵ Eitner, Lorenz. Neoclassicism and romanticism. Stanford, Stanford University, 1970: 210

⁶ As representações de paisagens são, ao contrário, muito antigas na China e no Japão (na Índia, no entanto, elas são muito raras): trata-se principalmente de longos panoramas desenhados sobre rolos representando montanhas mais ou menos fantásticas, teatro de longas viagens iniciáticas, a exemplo do famoso *Si Yeou Ki*, “A Viagem ao Ocidente”, (sendo que os rolos fazem suceder as diferentes etapas dessas viagens místicas) ou então os lugares altos de meditação taoista. O interesse das classes dirigentes (pois são elas que vêem esses rolos) pelas paisagens místicas, construídas, excluindo radicalmente a paisagem real, manifesta-se também nos extraordinários jardins chineses e japoneses eram inspirados por arquitetos-pintores e eram, ao mesmo tempo, fontes de inspiração para os artistas. É importante sublinhar a importância dessas representações míticas no Extremo-Oriente, pois é provável que são elas que estão na origem das primeiras representações de paisagens na Renascença do Ocidente. Muito provavelmente, os rolos chineses e japoneses foram trazidos do Oriente pelos mercadores ou pelos monges e, talvez, tenha sido o exemplo desses desenhos de paisagens que abriu aos pintores europeus um nova fonte de inspiração.

Nos séculos XVI e XVII, a paisagem vai se afirmar como um dos principais aspectos da arte pictórica. Afinal, nesse contexto os pintores viajam, percorrem o campo, escalam montanhas para desenhar, fazer croquis e esboços e, sobretudo, para encontrar aí elementos de inspiração. Tais elementos lhes servirão no atelier, para a composição de pinturas de "paisagem" que deviam quase tudo à imaginação e aos gostos do artista. Assim como os escritores, é no século XVIII que os pintores (e mais ainda os desenhistas) começam a se dar conta das variedades das paisagens reais. Mas até mesmo os paisagistas ingleses mais famosos, tal como Gainsborough, continuaram fabricando no atelier paisagens que era pretexto ao imaginário. Este também é o momento em que, entre as classes dirigentes européias, o gosto pelo jardim inglês o conduz para a concepção cenográfica e teatral do jardim à francesa que marcou profundamente a pintura.

Além do mais, a pintura de paisagem, apesar de ensinada entre quatro paredes na Academia, ou mesmo inspirada pelo cenário da Antiguidade, na Academia de Roma, não era a mais valorizada. No entanto, quanto mais nos aproximamos de finais do XIX, mais vemos a Academia praticar e estimular esse gênero. Já em 1817 o gênero fazia parte do currículo da Academia e era parte da competição para o grande prêmio de Roma. Por sinal, a sanção acadêmica para a paisagem levou a um desenvolvimento e evolução do gênero nesse contexto da Restauração. Com o aceite institucional as antigas paisagens transformavam-se em estudos mais espontâneos.

A paisagem também se ligou ao surgimento do romantismo. No Alemão *landschaft* significa, ao mesmo tempo, uma cena visual e uma divisão territorial específica, como um distrito ou uma região. Na antiga Inglaterra a palavra *Landscape* tinha, a princípio, uma conotação similar a princípio, mas o termo passou a designar uma vista geral da superfície da terra percebida pela visão ou por uma perspectiva especial. Na Alemanha, se manteve a designação inicial que ligava o nome à topografia. Essa tradição vinculou-se ao ideal de unidade cultural, sendo forjada pelos pensadores românticos que deram as bases para uma ação mais forte durante esse mesmo período. Nesse sentido, enquanto o Iluminismo enfatizava o universalismo e a racionalidade; já o romantismo, por oposição, destacava a subjetividade e o nacionalismo. E enquanto as idéias de Rousseau faziam parte do ideário da Revolução Francesa, os conceitos de Herder alimentaram o nacionalismo alemão da fase napoleônica. O romantismo alemão coincidiu, ainda, com a submissão da Alemanha às regras napoleônicas, a dissolução do Império Romano e as guerras de libertação. Não a toa, portanto, a nova oposição se dava entre uma Alemanha

romântica e dinâmica e uma França estática e clássica.⁷ E os românticos aprendiam muito com o movimento do *Sturm und Drang* e com escritores como Goethe, Herder, Lavater, Schiller e Schelling.

Mas se não há tempo de entrar nesse debate filosófico, vale mais a pena notar como, para autores com Friedrich W. Joseph von Schelling (1775-1854) a arte era uma forma privilegiada de representar a essência da nova filosofia, que se inscrevia na noção de natureza. Natureza era entendida como um sistema evolucionário, não nos termos de Darwin, mas como um sistema aonde a natureza era considerada uma espécie de espírito. Já a arte seria a conexão entre alma e natureza e poderia ser entendida como uma síntese vital de ambas. Nota-se nesse sentido, como o estudo da paisagem ganha nova relevância agora vinculada com uma certa “essência” entendida como a nação.

A filosofia de Schelling teve, inclusive, grande influência nos pintores de paisagem. Descontadas as demandas neoclássicas de uma representação idealizada, tal autor encorajava uma atenção próxima da realidade visual no processo de conhecimento da natureza: “Arte de acordo com as expressões mais antigas é poesia silenciosa (...) Arte pode ser uma aliança unificadora entre alma e natureza, e só pode ser apreendida vivendo no centro de ambas (...) Se cada crescimento da natureza tem apenas um instante de verdadeira e completa beleza, nós podemos também dizer que ele só tem um instante de existência. A arte representando a “coisa ela mesma” nesse instante, retira tudo do tempo, e estabelece a essência do ser, o seu estar, na eternidade da vida.”⁸

Há ainda outro elemento que influenciou o interesse da Academia pela paisagem, para além da vertente romântica alemã. Em 1806, com a hegemonia política do Império, a Holanda entrou sob a influência da França e Luiz Bonaparte se tornou seu rei. A Escola de Artes Holandesas realizava competições anuais, como a Escola de Belas Artes de Paris, e permitia que os vencedores estudassem dois anos na Academia de Roma ou em Paris. Em Paris, os vencedores teriam que desenhar os arredores e fazer cópias das obras de paisagem dispostas no Louvre; em Roma eles eram requeridos a copiar os arredores e de realizarem duas paisagens: uma da natureza e uma cópia de um grande mestre. Com efeito, as regras holandesas eram orientadas no sentido de satisfazer os gostos nacionais; em 1809 e em 1811 dois dos oito pensionistas em Roma eram pintores de paisagem. A Escola Holandesa foi incorporada ao sistema francês, como as demais escolas provinciais, e justamente ali se dava uma grande ênfase às pinturas de paisagem

⁷ Sobre o tema vide Elias, Norbert. *O processo civilizador*.

⁸ Eitner, Lorenz. *Neoclassicism and romantism*. Stanford, Stanford University, 1970: 95

e de gênero. A influência dos paisagistas holandeses fez com que Lebreton sugerisse, em 1815, uma competição trienal em paisagem na Escola.

Mas falta falar, ainda, da crescente influência dos naturalistas da paisagem. É no início do XIX que o naturalismo volta a estar presente, sobretudo na paisagem holandesa. O que era recente nessa nova forma de naturalismo -- que começou mais em menos em 1815 e procurou repassar o neoclassicismo como o grande estilo de época -- era a objetividade quase científica, incluindo projeções de perspectivas e composições equilibradas. Em contraste com o classicismo, que fazia da paisagem uma abstração, os novos naturalistas baseavam seu estilo na observação direta e imediata. Contra a perversão de um certo tipo de natureza, os naturalistas românticos determinaram a importância da objetividade.⁹

O fato é que, de uma maneira ou de outra, dessa data em diante uma série de mudanças ocorreram no que se refere ao “estatuto da paisagem” dentro da Academia. Discussões teóricas ocorreram, por exemplo, com relação ao Prêmio de Roma de paisagem histórica. O resultado foi que os concursos passaram a ocorrer a cada quatro anos, uma vez que a Academia parecia não concordar com a realização anual e pretendia manter limitado o número de paisagistas. Tal postura parece sugerir que a instituição continuava a acreditar que esse seria um gênero inferior a despeito de uma certa renovação. A paisagem não era considerada inferior como qualidade, mas antes como uma forma especializada de pintura, que requereria menos preparação do que a pintura histórica. Por isso mesmo, nessa virada de século, os membros da Academia mostravam-se preocupados em estimular mais pintores de paisagem do que a sociedade poderia absorver; e, pior, não pretendiam minar o prestígio adquirido pelas pinturas de história.

Na verdade, até então a idéia central não era recuperar de maneira etnográfica e realística o cenário, mas antes tomá-lo de forma ideal. Os ingleses mantinham a tradição de observar mais a paisagem, mas os franceses começavam só então a estimular o retrato ao ar livre, para ver a luz natural e as cores. Mas aí residia um problema novo: os pintores de retratos históricos ou mesmo aqueles que retratavam naturezas mortas acostumavam-se a trabalhar com objetos iluminados por luzes homogêneas e constantes durante o dia. Já os pintores de paisagem tinham que lidar com situações diferentes: a luz do sol variava, assim como o clima poderia se alterar em um só dia. Por isso eram

⁹ Essa reação foi ainda mais forte na Inglaterra, com nomes como John Constable (1776-1837) ou Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Theodore Géricault (1791-1824)

aconselhados a começar estudando o céu, ou não se demorar por mais de uma hora, para não ficar a mercê dos “caprichos do sol”.

Mas essas qualidades mais etnográficas desapareciam da obra final. As pinturas, em sua versão mais acabada, eram invariavelmente arranjadas de maneira artificial de forma a acomodar um assunto paralelo e mais elevado retirado da mitologia, da bíblia, da literatura ou mesmo da história. Tanto que a Academia, nas primeiras competições de paisagem, enfatizava que o lugar desenhado deveria ser identificado e que uma simples paisagem externa não seria considerada suficiente. Muitas paisagens passavam-se, por exemplo, na Itália por causa da imediata associação com o passado clássico idealizado.

As pinturas de paisagem históricas eram assim tratadas de forma um tanto semelhante às pinturas propriamente históricas. A diferença é que as figuras, inseridas na paisagem, ao invés de serem o objeto principal na composição eram meramente acessórias.¹⁰ Por outro lado, da mesma maneira que ocorria com os pintores históricos, também a competição de pintura histórica de paisagem para o prêmio de Roma era organizada com dois juris preliminares e um final. O primeiro juri requeria um primeiro rascunho; já o segundo “uma árvore disposta contra o céu”, correspondendo ao estilo acadêmico.¹¹

Mas a paisagem não era só “bela”: suave e prazerosa. Também poderia ser fonte do “sublime”, e mostrar-se repleta de mistério e terror. Essas idéias começavam a informar o debate estético e mostravam a importância da reação individual diante da natureza. Enquanto o “sublime” revelava uma visão dramática com relação à natureza; já a “paisagem idealizada” significava o outro lado dessa representação. Aí estavam as imagens pastorais italianas e os temas mitológicos. Havia também a combinação da paisagem com os temas históricos, o que fazia com que o gênero, de certa maneira, se subjugasse à grande voga das telas de cunho mais histórico.

Assim, embora o gênero de paisagem fosse considerado um tanto inferior em termos teóricos, isso ainda em torno da década de 1800, um grande número de pinturas de paisagem foi elaborada e realizada nesse contexto. Com efeito, poder-se-ia notar até um certo desenvolvimento informal do gênero em pintores como Jean Victor Bertin, Jean-Joseph Xavier Bidault, Theodore Crissé, que preservavam as fórmulas clássicas do século XVII, ao mesmo tempo que iam introduzindo o clima e a topografia; uma fusão de elementos que seria mais tarde explorada por Jean Baptiste Corot entre outros. De toda

¹⁰ A Academia inclusive resolveu corrigir essa prática, considerada abusiva, estipulando um tamanho mínimo por figura.

¹¹ Boime, 1971: 143

maneira, o estilo ganhava espaço em termos de sua institucionalização e crescia em popularidade.

Para nossos efeitos, destaca-se o novo papel da paisagem nesse contexto de mudanças aceleradas. Em suma, a natureza não se observava senão no interior da cultura aonde o homem eterno se encontrava. Se o *gran tour* já representava, uma primeira entrada, uma peregrinação iniciática,¹² agora cada vez mais a viagem e a diferença na paisagem faziam parte das metas do pintor. O mundo passava a ser considerado de uma forma nova: era dentro da diversidade de espaços que se sentia a presença de Deus e não somente nas manifestações organizadas pelo homem. A emoção se tornava necessária e mesmo indispensável para procurar uma elevação do espírito. A matriz clássica é então repassada por uma procura incessante da diversidade, pela pesquisa de imagens incomuns que excluem o repouso da observação. Essa mudança de olhar sob um universo pleno de comportamentos novos é marca desse contexto em que se encontra Taunay: não só a viagem é agora uma necessidade, uma moda, uma espécie de droga; o homem se abre à diversidade de fora.

Lamartine, afirmava: “Il n’y a d’homme complet que celui qui a beaucoup voyagé, qui a chagé vingt fois la forme de as pensée et de as vie ...Étudier les siècles dans l’histoire, les hommes dans les voyages et Dieu dans la nature, c’est la grande école ... Ouvrons les livres des livres, vivons, voyons, voyageons, le monde est um livre dont chaque pas nous tourne une page: celui qui nén a lu qu’une que sait-il?”.¹³ Diferente da época clássica, o homem vê na natureza uma expressão viva de sentimentos. A viagem é um remédio para o *mal du siècle* que era representado pela instabilidade da alma. Numa época que fez suceder a Revolução Francesa, o Império e a Restauração tudo mudava e desaparecia e, como dizia, Chateaubriand, só as ruínas estavam lá para não deixar esquecer. E é por isso que a viagem romântica era remédio mas também veneno. Remédio pois redimiria a nostalgia e chamava atenção ara a diferença; veneno na medida em que levava à uma atitude radical.

Mas não só as mudanças na avaliação da paisagem mostravam alterações na estrutura até então rígida da Academia. O salão de 1816, por exemplo, foi atrasado em um ano a fim de deixar os artistas, agora reunidos sob nova orientação, ter tempo de

¹² Em meados do século XVIII era bastante usual, a uma certa elite intelectual européia de bom berço, realizar esse tipo de percurso, que incluía vários lugares: primeiro a corte pomposa e rica da França, depois a esplendorosa corte papal e as casas nobres de Roma e Florença. O *tour* era em geral feito com a ajuda de um arquiteto ou de um pintor jovem, sendo os ingleses considerados os mais bem preparados para esse serviço. O objetivo maior era a contemplação da natureza e das obras da Antiguidade.

realizar obras em homenagem ao novo rei. Também nesse ano, as ordens de 22 de julho de 1816 fixavam a organização administrativa do Museu Real, as atribuições de diretor do Museu Real (o conde de Forbin) e também do Conselho Honorário do Museu Real, incumbido de fazer as funções de júri na admissão ao Salão. Suas deliberações eram consultivas e submetidas a aprovação do ministro secretário de Estado da Casa do Rei. O diretor do Museu é quem propunha ao rei uma lista para comendas e compras, sendo a composição do conselho marcada pela lealdade aos Bourbons.

A novidade estava também na hierarquia dos gêneros: se a pintura histórica continuava a ser considerada como o gênero nobre por excelência (particularmente aquelas que seguiam as ordens do rei), crescia o número de pinturas religiosas (10% dos quadros em 1819), os retratos continuavam estáveis (25%) e um aumento significativo poderia ser percebido nas pinturas de paisagem (25% da exposição, que junto com as de gênero alcançavam um número superior às históricas). E por sua vez, Luiz XVIII, a partir de 1816, empreendeu uma política para afirmar a legitimidade de seu poder e encomendou uma série de quadros históricos sobre os bons reis da França, notadamente para a galeria Diana nas Tulherias. Todos esses quadros foram expostos a partir de 1817, vinculando o novo rei às artes. O ambiente no mundo das artes favorecia, portanto, o gênero da paisagem, mas a guinada política elevava apenas os artistas mais vinculados à Restauração. O novo soberano é que agora trataria de se transformar em um mecenas das artes, distanciando-se de todos aqueles que lembrassem o nome de Napoleão. Triste sina de nossa missão francesa, difícil exílio para Taunay.

A missão francesa. A corte portuguesa das Américas como “refúgio natural”

Foi o conde da Barca – Antônio Araújo de Azevedo -- quem teve a idéia de formar no Brasil uma Academia de Belas Artes, organizada com artistas de bastante reputação no ambiente francês. Com efeito, transmigrada a corte era preciso dotá-la de uma nova história, de uma outra memória, e, nessa sociedade majoritariamente analfabeta, nada melhor do que uma grande iconografia para criar uma representação oficial. E assim se faria: ao invés de uma corte imigrada, temerosa e bastante isolada, surgiriam imagens distintas de um império nos trópicos; exótico por certo, particular em suas cores, gentes e cheiros, mas universal na monarquia que o liderava. Ai estava uma realeza tão tradicional como as demais, que, passado o furacão chamado Napoleão, voltava a se erguer. E para

¹³ Citado em *Les années romantiques. La peinture française de 1815 a 1850*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995: p. 150

tanto nada melhor do que contratar artistas acostumados a lidar com as vicissitudes do Estado. Justamente um grupo de pintores e escultores neoclássicos -- isolados politicamente -- viria bem a calhar. É certo que esses estavam habituados a consagrar a glória do inimigo -- do Imperador Napoleão. No entanto, estavam acostumados, também, com o poder e suas guinadas e bem que seriam úteis na elevação dessa corte nos trópicos. Assim como haviam dado um caráter sacro ao império de Napoleão, cuidado dos monumentos, das festas, das moedas, dos uniformes ... o mesmo poderiam fazer na nova capital do Império português, mesmo porque a sorte de Napoleão começava a mudar.

Afinal, traziam na valise uma arte neoclássica acostumada a buscar na Antigüidade os rastros das glórias perdidas e os modelos de virtude. Estavam habituados também a guardar uma certa hierarquia de gêneros artísticos, estando a pintura histórica acima das demais e sendo seguida pelos retratos, a paisagem, a natureza morta e a pintura de gênero. Conheciam, por fim, os rigores da estrutura acadêmica francesa, imbatível na sua tentativa de dar rigor e centralizar as artes.¹⁴

E foi, assim, em 1815, que o Marquês de Marialva¹⁵, encarregado de negócios de Portugal na França, contratou, por ordem de seu governo, diversos artistas reconhecidos em seu meio que, em conseqüência da queda do Império de Napoleão e preocupados com as represálias políticas, andavam desejosos de emigrar. E assim, juntando a fome com a vontade de comer, e contando com o apoio de d. João, o conde da Barca deu início aos primeiros preparativos para a vinda de uma Missão Artística Francesa, como era bem de seu gosto. O governo francês, que não podia se opor, não viu com bons olhos essa emigração de artistas organizada -- ademais -- pelo embaixador de Portugal. Chegou-se até a pensar que se tratava de um exílio disfarçado de indivíduos mais afeitos ao extinto Império, mas negou-se tal intenção, mesmo porque nenhum dos artistas em questão era visado pela polícia ou estava ameaçado pelas leis de segurança da monarquia restaurada. Mas, de toda maneira, a partida para o Brasil era, mesmo, tão simpática como ousada. Por certo, lá se imaginava conseguir dinheiro fácil, junto a uma corte imigrada e de um povo sem educação artística formal. No entanto, o país era distante, desconhecido e há bem pouco tempo, o príncipe declarara guerra a Napoleão, que fora outrora o maior patrocinador desses mesmos artistas.

¹⁴ Ser membro da Academia também significava poder participar do Prêmio de Roma -- etapa necessária na hierarquia da instituição --, dos cursos e dos próprios salões de arte limitados aos acadêmicos.

¹⁵ D. Pedro José Joaquim Vito de Meneses Coutinho, 6º marquês de Marialva e 8º conde de Cantanhede, estribeiro mor, gentil homem da Câmara da rainha e que era embaixador da França, nomeado a 16 de junho de 1814. As negociações se iniciaram com ele, mas foram concluídas por Francisco José Maria de Brito, encarregado de Negócios.

Não obstante, exemplos parecidos haviam, e não poucas nações recém emancipadas, como o México, começavam a conformar acervos oficiais, com o intuito de criar verdadeiras iconografias de Estado. No entanto, o que não sabiam, Barca e Marialva, é que os primeiros momentos da Academia Brasileira seriam melancólicos. Araújo faleceria logo após a chegada do grupo e, sem seu principal mecenas, a indiferença recairia sobre os integrantes franceses, além da surda hostilidade dos artistas nacionais e portugueses.¹⁶

Nesse meio tempo muita desavença iria rolar e vários dos artistas, recém chegados em 26 de março de 1816 – tendo saído em janeiro de Havre no navio americano *Calphe* -- vinham para ficar, ao menos por algum tempo. E oportunidades existiam. Com o falecimento da rainha em 1816 e as futuras coroação e aclamação¹⁷ do novo soberano, dois atos capitais na vida de uma nação monárquica, os artistas logo perceberiam qual seria sua verdadeira função: construir cenários e dar grandiosidade à essa corte imigrada. Tendo Joaquim Lebreton (secretário perpétuo da classe de belas artes do Instituto Real da França)¹⁸ como líder e os artistas Nicolas Antoine Taunay (pintor do mesmo instituto)¹⁹, Auguste M. Taunay (escultor)²⁰, Jean Baptiste Debret (pintor de história e decoração)²¹, Grandjean Montigny (arquiteto)²², Simão Pradier (gravador) e

¹⁶ De fato, o conturbado momento político e a falta de objetivos explícitos fizeram com que a Academia fosse oficialmente aberta só em 1826, depois do império proclamado., e mesmo assim contando com muitas dificuldades de ordem econômica. Segundo as atas, a Escola Real de Ciências Artes e Ofício abriu seus trabalhos no dia 13 de agosto de 1816, em instalações provisórias. No entanto, é só em 17 de dezembro de 1824 que recebe o nome de Academia Imperial de Belas Artes e em 5 de dezembro de 1826 é instalada no prédio construído por Grandjean de Montigny, contando o evento com a presença de d. Pedro I.

¹⁷ Aclamação e coroação não respondem obrigatoriamente aos mesmos atos. Segundo o Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, de Caldas Aulete (RJ:Delta, 1980), temos as seguintes definições: Aclamação: ação ou efeito de aclamar, para festejar alguém ou alguma coisa. Coroação: ato de coroar ou ser coroado. No entanto, no caso brasileiro, e de d. João, as datas coincidiram.

¹⁸ Lebreton também dedicou-se ao Louvre, à Academia de Roma e foi destituído dos cargos durante a Restauração, por causa de sua recusa em devolver obras obtidas às custas da guerra e da ocupação francesa.

¹⁹ A biografia de Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) será mais desenvolvida na sequência.

²⁰ Augusto Maria Taunay (26.5.1768-24.4.1824), destacou-se como escultor ganhando em 1792 o “Prêmio de Roma”, para escultura. De 1802 a 1807 foi um dos estatuários da Manufatura Imperial de Sèvres. Passou ao Brasil acompanhando a Missão Artística, estabelecendo-se no Rio de Janeiro onde foi Professor de Escultura da Real Academia de Belas Artes.

²¹ Jean Baptiste Debret após completar o estudo secundário na França, partiu para a Itália em companhia de seu parente o pintor Luiz Davi. Volta a Paris em 1785 e ingressa na Escola de Belas-Artes, aonde consegue seu primeiro prêmio. A partir de então ascende na hierarquia local e cada vez mais se aproxima do Governo. Debret passaria a expor nos salões grandes quadros de assuntos romanos e cenas gloriosas da vida de Napoleão, tudo no melhor estilo neoclássico. A queda do imperador e o falecimento do seu filho único o abateram muito. Foi então convidado por Lebreton para integrar a missão francesa que vinha ao Brasil. Em 1831 Debret parte de volta para a França.

²² Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) nasceu numa família de artistas ligada ao Estado desde Luiz XIV. Frequentou a Escola de Belas Artes e o ateliê de arquitetos de Napoleão I. Assim como seus colegas de Missão, com a queda de Napoleão viu declinarem suas possibilidades de afirmação como arquiteto do Estado. Cansado dos reveses da política européia, declinou do convite de morar na Rússia e partiu para o Brasil junto com sua família – esposa e quatro filhas – e mais dois discípulos e uma criada. Com

outros funcionários e participantes, o grupo francês era anunciado a partir da diversidade de especializações e do perfil profissional de seus membros.²³ A Missão trazia consigo, também, 54 quadros de pintores ingleses e franceses, destinados a dar início a uma pinacoteca local. É certo que a maioria era composta por reproduções de obras renascentistas, bem nos moldes de época, mas a idéia era suprir a colônia americana, “carente de boa arte”. Com os componentes chegavam, portanto, os desejos de se montar todo um aparato laico com relação às artes e a intenção de se impor uma “nova cultura artística”, mais afinada com as vogas européias.

E o decreto sairia em 12 de agosto de 1816 nos seguintes termos: “Atendendo ao bem comum que provém aos meus fieis vassallos de se estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em que se promova e difunda a instrução e conhecimentos indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos de administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos mormente neste continente cuja extensão não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa de grandes socorros da estatística para aproveitar os produtos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se, portanto, necessário aos habitantes o estudo das belas-artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes e de efusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas ...”²⁴

A missão tinha, portanto, objetivos mais amplos do que a “educação artística” e não por acaso o primeiro nome cunhado foi “Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios”, mostrando como sua inserção se daria em diversas áreas. Afinal, faltava de tudo e profissionais especializados em diferentes áreas chegaram no mesmo navio: técnicos em construção naval e de veículos, técnicos em curtume ... atendendo a outros interesses do Estado e formando homens destinados aos empregos públicos, mas também às áreas de agricultura, mineralogia, indústria e comércio. Como dizia o decreto o fim último era “a civilização dos povos maiormente nesse continente”.

a morte do Conde da Barca procurou novos serviços, sendo incumbido da construção de praticamente todos os prédios públicos. Montigny inaugurou a fase neoclássica da arquitetura brasileira e foi o primeiro urbanista da corte, preocupado-se com a higiene dos edifícios e com a construção de praças, parques e vias públicas. Montigny viveu 34 anos no Rio de Janeiro, tendo falecido nessa cidade com 74 anos.

²³ Esquecidos e desprezados os artistas, cada um à sua maneira, foram se dispersando. Nicolas Taunay voltaria desiludido à França 1821, Pradier retornaria à Europa em 1818, enquanto que Lebreton recolheu-se em uma casa à praia do Flamengo e morreu em maio de 1819.

²⁴ Brasil. Coleção das leis do Brasil. 1816-17. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890, pp.77. AN

E, apesar dos percalços, entre 1816 e 1826 a missão artística francesa foi ganhando espaço e definição. Os propósitos e promessas primeiros não foram, por certo, cumpridos, mas no plano pictórico a Missão seria a grande responsável por uma transformação bastante radical, que aos poucos relegou o barroco a segundo plano e permitiu que o neoclassicismo passasse a imperar, ao menos na corte do Rio de Janeiro.²⁵

Não se quer dizer que não existisse na colônia artistas e aprendizes -- muito pelo contrário -- mas, o certo é que não havia até então ensino sistemático. A iniciação dos artistas mais se aproximava da relação de mestre-aprendiz, e pequenos artífices, sem formação clássica, dedicavam-se à pintura, ao desenho, à escultura e à arquitetura. Na verdade, desde o século XVIII tornara-se mais comum a permanência desses aprendizes junto aos poucos artistas portugueses e italianos que chegavam ao Brasil trazendo o estilo barroco, que acabou por se afirmar. Não por acaso, os maiores redutos se concentravam no Rio de Janeiro, em Ouro Preto e Salvador, difundindo-se aos poucos para Recife, Olinda e Diamantina. Acresce-se a isso o fato dessa arte colonial responder em boa parte a demandas prévias, sendo os trabalhos encomendados, em sua maioria por autoridades eclesiásticas ou civis, e excepcionalmente por particulares. Mas há um detalhe significativo: via de regra, só trabalhavam nesses ofícios indivíduos de baixa extração social, em geral mestiços e negros, de pouca formação, o que dava a esses nossos artistas não só uma formação, como uma coloração distinta dos demais.

Com ou sem especificidades, na falta de escolas e como auto-didatas, esses artistas nacionais controlaram os códigos da produção de sua época, de forma suficiente para as demandas locais, mas não plena se pensarmos nas novas exigências que aportavam junto com a corte.²⁶ Dominava o barroco, um barroco tardio que se prolongou nas formas e contornos e ficara imune à nova voga acadêmica e neoclássica, que fazia furor na Europa grandiosa de Napoleão.

Mas há ainda outro fato particular a lembrar. Também Portugal carecia de pintores. Isto é, lá existiam Academias, mas não de artistas e tanto na colônia como na metrópole a produção desse gênero foi considerada de menor importância, ou até mesmo uma

²⁵ Segundo, o historiador da arte Campofiorito (1983:13): era "sintomático que, logo no início desse período, a necessidade de reaparelhamento da nova sede metropolitana já tenha levado o governo do regente Dom João a medidas como a contratação de uma missão de artistas franceses que, fugindo à reação católica, monárquica e tropical as doutrinas estéticas e os preconceitos moralistas da recente revolução burguesa. Esse modernismo laico e progressista, mas imposto de fora, além de cortar a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, deu início ao ensino oficial de belas artes no Brasil, imprimindo-lhe os cânones austeros e acadêmicos que marcariam tão fortemente a evolução de nossa pintura oitocentista".

²⁶ Ver Neves, 1988: 33-36

atividade desonrosa. Na própria metrópole não havia estrutura de ensino artístico, para além das escolas estabelecidas em mosteiros e das “aulas régias” e toda a arte se concentrava no palácio do rei ou nas igrejas. Para piorar, essas poucas iniciativas encontravam-se em decadência no início do XIX. O “Curso de Risco” estabelecido por Johann Ludwig no mosteiro de Mafra, na primeira metade do XVIII, a essas alturas tinha desaparecido, e as aulas régias – de desenho, arquitetura civil, de escultura e gravura -- introduzidas na segunda metade do mesmo século, tendiam a seguir pelo mesmo caminho.²⁷

E é assim que se explica o apelo a artistas franceses, acostumados com o estilo neoclássico, essa arte de combate, que se põe a serviço da Revolução e depois do Império e trabalha em nome da criação de sua memória oficial. Era como se o poder não tivesse pátria e estivesse pronto a ser retratado nas telas neoclássicas, sempre ufanistas e grandiosas. Os novos artistas viriam, portanto, para fazer barulho e gerar ruptura, trazendo uma arte estatal, patriótica e preocupada em vincular os feitos dos monarcas aos ganhos do passado clássico idealizado. Alocados diretamente a serviço do Estado, tais artistas não tinham pruridos em mostrar seu engajamento e paixão política e conheciam (e admiravam bastante) o modelo da Academia que começava a ser reorganizada também na França. A idéia era formar um grupo sólido e único em suas bases, e, como na França, impor padrões, modelos, gêneros e gostos.

E esse modelo se encaixaria, ao menos teoricamente, de forma perfeita nos planos do governo de d. João, o qual junto com a preocupação da formação de uma memória real, selecionou um convencionalismo temático e uma certa contenção acadêmica. Ai estava uma arte fiel aos desígnios de uma corte mais ligada a um projeto palaciano do que atenta a qualquer traço mais popular. Por outro lado, essa arte neoclássica, com seu apelo à Antigüidade e à mitologia traria a tradição e a “continuidade” que a corte tanto ansiava.

Mas, se a tarefa primeira era propagar pela colônia uma determinada cultura das belas-artes, que provocaria mudanças a partir da introdução do modelo neoclássico francês ou mesmo português, desavenças internas e a pouca efetivação da Academia levaram a mudanças de plano.²⁸ Além do mais, diante da inexistência de um mercado de artes, o grupo teria que se filiar exclusivamente à família real, colando-se à agenda de

²⁷ Neves, op.cit:119

²⁸ Não há tempo para discorrer sobre as intrigas que cercaram a missão desde início. Para além do descaço dos governantes ficou famosa a hostilidade do grupo dos portugueses, liderados por Henrique José da Silva, que foi nomeado diretor da Academia e perseguiu os colegas franceses.

datas e fatos que a monarquia mandava comemorar. Depois das exéquias e cerimônias de luto viriam as de gala, substituindo os ornatos fúnebres por arcos triunfais, obeliscos, iluminações, por ocasião da aclamação de d. João e da vinda da futura Imperatriz do Brasil, que chegava para se casar com o príncipe d. Pedro.

Dessa maneira, idealizada como uma Academia francesa em miniatura, a Missão repetiria os passos de sua matriz europeia em dois grandes sentidos. Em primeiro lugar, e assim como ocorrera na França napoleônica, a Missão seria responsável por uma série de obras urbanísticas e grandes monumentos, todos formados nos rígidos preceitos neoclássicos. Além do mais, interferiria no urbanismo da corte, criando uma espécie de “espaço da festa”, onde se exibiam comemorações públicas associadas ao Estado. Assim, se a primeira encomenda feita aos artistas da Missão, e mais especificamente a Montigny, ainda nos primeiros meses da chegada, foi o projeto de construção de uma sede para a Academia, já a agenda de festas seria bem mais carregada. E nesse departamento ela teria sucesso: se concentraria na construção de uma série de miragens, um amontoado de fachadas que tentavam driblar a distância existente entre representação e realidade.²⁹ De um lado, o modelo neoclássico europeu com seus exemplos da Antigüidade misturados à civilização ocidental; de outro a colônia, que interiorizava a metrópole mas era marcada pela escravidão que se espalhava por todo território. Mas o primeiro fracasso não era segredo; até os viajantes bávaros, Spix e Martius, demonstraram descrédito diante da capacidade de inserção desses artistas: “Também a atual conseqüência do atual grau de civilização do Brasil é que os habitantes desse país tropical, todo cercado de fantásticas, pinturescas e poéticas belezas naturais, sente-se mais perto do gozo espontaneamente oferecido por estes tão ditosos céus, do que pela arte que só se atinge com esforço. Essa razão caracteriza a direção que tomam as tentativas artísticas e científicas em toda a América, e que deve ter mostrado ao Regente que aqui se devia primeiro cuidar da fundação dos alicerces do estado, antes mesmo de pensar em seu embelezamento pelas artes”.³⁰ Apesar dos preconceitos próprios a estrangeiros que vinham nessa terra encontrar apenas a natureza, o depoimento dos naturalistas revelava os limites de inserção de uma Missão como essa. O modelo que se pretendia era inatingível e a saída era imaginar uma civilização possível, decalcada da realidade e desenhada no papel e lápis. Para piorar, em tempos de domínio inglês e a despeito da paz anunciada, uma missão francesa composta por simpatizantes

²⁹ No livro *A longa viagem da biblioteca dos reis* (2002) tivemos oportunidade de desenvolver com mais cuidado essa agenda de festas e representações.

³⁰ Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Belo Horizonte/ Itatiaia, São Paulo/ Edusp, 1979: 226

de Bonaparte não seria recebida com simpatia, apesar do perfil moderado de seus membros. E se o primeiro acolhimento pareceu caloroso³¹, o tempo faria esfriar as reações e jogaria os mestres no ostracismo, situação ainda piorada com a volta da corte a Portugal em 1821. Mas esse não é bem o nosso contexto: local de partida e não de chegada. Voltemos a 1815, momento em que nosso Nicolas Taunay redige uma petição ao príncipe d. João, separando-se, nesse contexto, do grupo de artistas franceses, ao qual estaria, no futuro próximo, bem vinculado.

Nicolas Antoine Taunay: o David das pequenas obras ou natureza combina com nacionalidade

“Sire

Deux amours se sont emparés de toutes les facultés de mon âme. L’ un me fait désirer d’être l’heureux témoin des actes journaliers de votre Auguste et Divine Personne. L’Autre me rende esclave de la Peinture et me retient assidu à mon chevalet, où mon noble travail peut me rendre digne d’une honorable protection....

Votre Mejesté dont les talents et la sagesse ont su concillier des interests d’une toute autre importance peut seule (dans sa bonnté) combler tous les voeux de mon coeur en daignant m’attacher à son service et a celui de son Auguste Famille soit en qualité de maitre à dessiner des princes aou des Princesses (dont mes cheveaux blancs me permetent d’approcher) soit en daignant me confier la conservation de ses tableaux, statues, etc., etc., etc. Agé de soixante ans, père d’une très nombreux famille, je me suis trouvé dans mon pays assailli par une revolution d’ont l’agitation toujours croissante a brisé ma modeste fortune.

Effrayé surtout par la dernière invasion de Paris tous mes regards, toutes mes espérances se sont protés sur l’asile que Votre Majesté a choisi pour elle même dans la sagesse de ses conceptions ; alors ecorté par la confiance que donne nécessairement une conduite irreprochable depuis le berceau comme l’oiseau porsuivi par la chasseur, je me suis (pardonnez moi ce langage du coeur) precipité dans le sein paternel de l’Auguste protecteur la morale et de la vertu.

³¹ O padre Luis Gonçalves dos Santos nas suas *Memórias para servir ao reino de Portugal*, 1821:76, assim se refere à chegada da missão: “Chegaram ao Rio de Janeiro (...) os artistas pensionados de sua majestade e destinados para fundar o novo Instituto de Artes e Ciências, que se projeta fundar. Os mais são oficiais de officios fabris, os quais, pela sua indústria e saber muito hão de concorrer para propagar (...) o gosto das Belas Artes e aperfeiçoar o mecanismo das manufaturas”

Devenu par l'obtention de cette insigne faveur le plus jeune de vos sujets, je defirai le plus ancien Portugais quel qu'il soit d'avoir plus de respect d'amour de veneration et de reconaissance pour la Personne Auguste de votre Majesté, que votre respectueux et devoué sserviteur. Taunay, Peintre, membre de l' Institut Royal de France".³²

A petição de Nicolas Taunay, artista renomado na França sobretudo por conta de suas telas de paisagem e de seus retratos de cenas históricas napoleônicas, restou arquivada sem nenhuma anotação, mas se trata de um pedido datável de 1815, com certeza posterior a 3 de julho, quando os exércitos da coligação, após Waterloo, penetraram em Paris. Taunay, que sofria com os reveses da política, se apresentava como um artista – um pintor – que sob essa condição pedia a proteção de d. João. O velho pintor neoclássico dava-se inclusive ao luxo de brincar com sua idade – seus sessenta anos e seus cabelos brancos – revelando que não existiria qualquer perigo em seu emprego, seja no senso pessoal – suas atividades junto às princesas, como preceptor -- seja diante da realidade de sua antiga filiação política. Um "passado irreprovável"; eis a expressão utilizada por Taunay que procura assim jogar seu pedido para a esfera pessoal e se desvincular de qualquer filiação à política francesa, que nesse momento poderia desagradar ao rei de Portugal. Exilado na França, Taunay traça, com esse termo, um paralelo não explicitado da situação vivenciada pelo rei de Portugal no Brasil : também uma espécie de exilado em sua colônia americana.

Mas a correspondência trocada entre o pintor e a realeza portuguesa não para por ai :

"Majesté

Les bontés dont votre Majesté m'a honoré dans le tems précieux ou j'ai pu contemples, les vertus qu'elle a fait germer et que'elle a cultivé dans les sein de Son Auguste e Angelique famille, m'imposent comme devoir religieux d'instruire de la demarche que j'ai faite hier auprès du Roy en déposant a ses pieds une Pétition dont j'ai l'honneur de déposer le double à ceux de votre Majesté.

Les paroles ne peuvent suffire à mon émotion pour peindre a votre Majesté les sentiments de respect d'amour, de vénération et de reconaissance dont je suis penetré pour votre Auguste Personne.

Votre très humble et très obeisant et respectueux serviteur.

³² Mello Junior, Donato. " Nicolau Antonio Taunay e a Missão Artística Francesa de 1816" . In: *RIHGB*, v. 327, 1980, p. 10.

Taunay, membre de l' Institut Royal de France".³³

O mesmo tom é repetido na carta endereçada a Carlota Joaquina. Ai está a humildade e a cumplicidade precoces de um artista até então vinculado às lides oficiais da Academia francesa – momentaneamente transformada em Instituto – e que nesse momento nega, ou omite a existência de qualquer missão artística francesa.

Com efeito, diferente do que deixam transparecer as duas cartas, Taunay não viria sozinho. Se, ao que tudo indica pagou do próprio bolso para chegar até o Brasil, o fato é que, no final das contas, acompanharia o grupo de artistas franceses que, tendo chegado ao Brasil em 1816, tinha como projeto criar uma iconografia oficial – a um só tempo européia na civilização e tropical em sua natureza – e conformar uma Academia brasileira. Composta majoritariamente de artistas associados ao Império de Napoleão, a missão era constituída de pintores, escultores, gravadores, arquitetos e entre eles estava Nicolas Taunay; ex-pensionista da Academia Francesa em Roma, assíduo freqüentador dos *Salons*, membro do Instituto de França e um dos pintores oficiais durante o apogeu do período napoleônico.

Mas é preciso entender porque esse fiel colaborador “do inimigo francês”, -- talvez o mais conhecido dos artistas franceses que acompanharam a missão -- conceberia a idéia de mudar-se para o Brasil; colônia tranqüila, por certo, mas estranha em suas gentes e costumes. Para tanto, nada como recuar na história até chegarmos ao mesmo momento de chegada: o estabelecimento da missão ao Brasil.³⁴

Tendo nascido em Paris em 10 de fevereiro de 1755, Taunay foi desde jovem preparado para a carreira de pintor na França, estudando em Roma de 1784 a 1787. O pintor era oriundo de uma antiga família de Poitou que se convertera ao Calvinismo no século XVI, fora para o exílio e, após a revogação do Edito de Nantes, regressara ao solo pátrio. Talvez venha daí – e dos ares da própria época -- o culto que Taunay destinou desde cedo à pátria francesa.

Seu pai, Pedro Antonio Henrique Taunay (1728-1787), foi durante longos anos, químico e pintor da manufatura real de porcelanas de Sèvres. Por conta de sua habilidade como artista, por seu empenho na condição de inventor de diversos esmaltes, matizes e

³³ Mello Junior, Donato. “ Nicolau Antonio Taunay e a Missão Artística Francesa de 1816” . In: *RIHGB*, v. 327, 1980, p. 14.

³⁴ Existe toda uma polêmica acerca do caráter mais ou menos intencional e oficial da missão. O que se sabe é que Taunay não veio financiado, o que não comprovaria a falácia da existência de uma missão francesa de artistas neoclássicos. Para o debate ver Rios Filho, Adolfo Morales de los . O ensino artístico : subsídio para sua História. Um capítulo 1816-1916. In: 3º Cong. De História Nacional. RJ:IHGB, 1938. Anais...RJ:Imprensa Nacional, 1942, vol. 8, p. 3-429

cores,³⁵ Luiz XV concedera-lhe o qualificativo de “pensionista do Rei”. O pai era assim um famoso artífice, conhecido por elaborar e preparar cores, guardando ciosamente o segredo das fórmulas. Talvez tenha vindo desse hábito de lidar com as cores, o interesse de Taunay pela pintura e, sobretudo pela paisagem.

Revelando pendor para a arte, já aos 13 anos de idade frequentava o ateliê de Lepicié – artista bastante conhecido na época mas medíocre na técnica --, passando pouco tempo depois a estudar com Brenet, pintor de história, que lhe introduzira na técnica do desenho.

De aluno de Brenet, passou a ser discípulo de Francisco Casanova, reconhecido pintor de batalhas e que na época ganhava rios de dinheiro com as encomendas que recebia. Tendo Perdido este mestre, que se retirara de Paris para Viena e depois para a Rússia, passou a dedicar-se ao estudo isolado da natureza e à análise de paisagistas célebres como Demarne, Bruandet e Swebach. Estudou os arredores de Paris e depois partiu em companhia de Demarne e outros amigos para uma longa excursão pela Sabóia e Suíça. Apaixonado pela natureza fazia longas perambulações por florestas, aonde observava rochas, árvores e rios.

Em 1777 se apresentava, pela primeira vez, ao público parisiense, em uma mostra ao ar livre, conhecida como “Exposição da Mocidade”. Segundo a crítica da época ai estava o “alvorecer do talento de um novo Berghem”.³⁶

Em 1779 concorreu pela segunda vez à “Exposição da Mocidade”, obtendo novo reconhecimento da crítica. Em 1782 reapareceu no “Salon de la Correspondance”; já tinha então uma certa reputação e freqüentava o ambiente artístico local, sendo amigo próximo de Fragonard – que dizem teria sido seu primeiro cliente – e de Hubert Robert. Foi inclusive Fragonard quem apresentou Taunay ao conde d’Angeviller, que era então ministro das Belas Artes, Superintendente dos Edifícios Reais e de Belas Artes, e gozava de grande ascendência dentro do mundo das artes. Seguindo o conselho do conde, Taunay se candidatou então à Academia, que, como sabemos, funcionava como uma espécie de “porto-seguro” para os artistas que dela faziam parte.

Em 31 de julho de 1784 foi aceito *agreé* junto à Academia Real de Belas Artes, por conta de um quadro, inspirado em um assunto de Ariosto. O título era o mais modesto na hierarquia da Academia, mas lhe franqueava a entrada nos *salons* oficiais bienais.

³⁵ Teria descoberto vários pigmentos entre eles os três carmins

³⁶ P. 5 “Documentos sobre a vida de Nicolau Antonio Taunay (1755-1830) um dos fundadores da Escola Nacional de Belas Artes. Breve notícia biográfica acerca de Nicolau Antoine Taunay.

O importante é que a partir de então começou a contar com as benesses da estrutura acadêmica. No mesmo ano de 1784 falecia um pensionista da Academia de França em Roma – João Gustavo Taraval –, e foi de d’Angevilliers a idéia de ocupar a vaga – sem concurso prévio – com a indicação de Taunay. Na verdade, o conde fez mais: pediu para que Vien (então diretor da escola de Roma) convidasse o artista, dando a impressão de que a idéia fora do próprio diretor. Como se vê, a estrutura e as regras existiam para serem burladas e nosso Taunay entrava em Roma sem ter que passar pelos exames comuns aos demais candidatos; era na condição de protegido que merecia sua posição.³⁷ Taunay aceita o lugar de pensionista da Academia de França em Roma, e parte para a Itália aonde permaneceria por 3 anos, até o fim de 1787. Lagrené, que em 1781 sucedera a Vien na direção da Academia de Roma, é quem nomeia Taunay para a “vaga restante”, declarando que o candidato concordara “por amor a arte” em passar de *agrée* da Academia a “*simples pensionista*”.³⁸

Chegando em Roma, Taunay logo se depara com o sucesso e a influência que David exercia naquele momento. Daí começa a sua relação um tanto ambivalente com o artista: sem se submeter à tirania do pintor – que impôs a volta à Antigüidade, a cópia das obras de Rafael e a supremacia das telas históricas – Taunay não passaria impune à voga. De toda maneira, aproveitou a estada em Roma para visitar monumentos e galerias, observando e copiando, conforme as regras da Escola que agora freqüentava. Também enviava a cada ano uma pintura de sua autoria, e, segundo registros da escola, não passara dos “segundos prêmios”. Por essas e por outras é que o diretor pressionava o conde dizendo que *talvez* fosse hora do “Sr. Taunay partir”. Dizia mais; que só os pintores de história tinham direito a quatro anos, e que esse não era o caso de Taunay.

Em 1787, ainda na Itália, expôs pela primeira vez no *Salon Oficial*, concorrendo mais tarde nas exposições de 1789, 1791, 1793. Os numerosos quadros apresentados lhe garantiram a reputação de consumado paisagista das pequenas telas; sua grande especialidade. A crítica lhe era na maior parte favorável,³⁹ no entanto, diante da nova orientação – que David e sua escola começavam impor –, ninguém parecia prestar atenção ao que não fosse grego ou romano. Começava então o triunfo absoluto dos

³⁷ Em nosso outro trabalho sobre Taunay e a pintura neoclássica (Schwarcz, Oxford, 2003) tivemos oportunidade de analisar com mais vagar o funcionamento da Academia francesa em Roma e as dificuldades no processo de seleção que permitia que o acadêmico passasse três anos estudando na capital italiana. Muitos candidatos tentavam por várias vezes, antes de ter sucesso – como foi o caso de David – e outros, ainda, acabavam desistindo. Por isso mesmo, e dado a dificuldade da entrada, pode-se entender o tamanho do favor recebido por Taunay. Entende-se também uma certa má vontade com que foi recebido.

³⁸ Taunay, Afonso de E. 1956: 95

³⁹ Para um balanço da crítica vide Taunay, 1956: pgs: 102-105

dauidianos; triunfo esse que a Revolução consagraria. Além do mais, para infelicidade de nosso pintor, nesse contexto, a paisagem e a pintura de gênero (praticadas por Taunay) eram tidas como inferiores, sobretudo quando comparadas às mitológicas ou históricas.

E se Nicolas Antoine Taunay relutou em acompanhar cegamente a nova tendência, não podia deixar de dar-lhe alguma atenção para não incorrer no desagrado dos apaixonados pela pintura de David ou contar com perseguição interna. Como diz Campofiorito, “interessado pela paisagem, teve, porém, de aplicar-se também à figura, pois a estética neoclássica considerava inferior o gênero paisagístico e só enaltecia a composição de figura, a pintura 'maior', e, particularmente, aquela dedicada aos temas da Antigüidade para os quais os modelos eram invariavelmente a escultura greco-romana. ”

40

Em 1787 Lagrenée é substituído por Menageot, a quem atribuem uma diretoria turbulenta. A Academia vivia uma situação de desmantelo e a conturbação que antecedeu à Revolução chegava perto da Academia de Roma também. Mas Taunay não teria tempo de conhecer bem o novo diretor. Depois de ter viajado pela Itália – por Nápoles, Sicília, Florença, Piza, Siena, Bolonha – o pintor voltava a Paris para encontrar o irmão e a noiva.

Casou-se em princípios de 1788 com Josephina Rondel, com quem teve 5 filhos: Felix, Barão de Taunay (1795-1881), por longos anos Diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, Hipólito, literato e professor, Adriano, pintor e naturalista morto afogado no Rio Guaporé (1803-1828), Carlos, militar e literato, Teodoro, Cônsul de França no Rio de Janeiro. Dizem os documentos que além de inteligente a noiva era abastada e garantiria mais segurança para esse artista que até no contrato de casamento assinava “pintor do rei e de sua Academia”.

E, mesmo apresentando um certo ecletismo de estilos e gêneros, Taunay começava a ganhar renome na capital francesa e no mundo das artes locais. No salão de 1789, por exemplo, apesar dos jornais se dedicarem mais ao feito político da queda da Bastilha, existem notas sobre as obras do artista, mais especialmente acerca dos quadros *Henrique IV e Missa Campal*.⁴¹ O resultado era bom, a despeito do momento complicado as pinturas expostas foram vendidas de antemão e as encomendas começavam a afluir. Mas os tempos não estavam para as artes e Taunay, como os demais, sentiria a chegada da Revolução.

⁴⁰ Campofiorito, Quirino, 1983. 292 p. , il. color.

⁴¹ Bittencourt, 1967:30

Em 1791, figurou na exposição da Academia Real, que passara a ser denominada de “Central” ao invés de “Real” – e não contava mais com a direção de d’Angeville, que, receoso, emigrara para a Rússia. A discórdia também chegava ao mundo das artes, com a batalha encetada pelo grupo de David contra a Academia. Mesmo assim, nesse certame Taunay concorreu com sete telas, que atendiam aos gêneros em voga, tendo recebido vários prêmios. Tentava manter-se a meio do caminho; sem retornar a Plutarco e Tito Lívio, e acompanhar as ordens davidianas, fazia concessões e produzia telas mais históricas. Mas tal guinada não foi suficiente para livrá-lo da má vontade dos contemporâneos, que o vinculavam a d’Angeville e ao gênero da paisagem.

Apesar de tudo, em 1792, junto com David, Taunay faz parte de uma comissão de artistas eleitos em 1791, com o fim de distribuir prêmios concedidos pela Assembléia Nacional. Taunay se mantinha no meio fio e ainda recebia três mil francos como recompensa por seu trabalho: um grande prêmio para um mero pintor de paisagens que não retratava atenienses, troianos ou cartagineses.

No entanto, ao mesmo tempo em que começava o período do Terror, aumentava, a “ditadura das artes” de David. Onipotente, passou a perseguir artistas que não eram de seu círculo, como é o caso de seu ex-amigo, Hubert Robert – “o pintor das ruínas” (amigo íntimo de Taunay) –, a quem fez encarcerar por “atentado de civismo”; assim como de Mme. Chalgrin, que, dizem, teria resistido às suas investidas.

Assim, em 10 de agosto de 1793, em pleno período do Terror, dá-se a inauguração da “Comuna Geral das Artes” e, como sabemos, a própria estrutura da Academia começava a mudar com os novos rumos da revolução. O catálogo da exposição revelava a tensão da época: logo na introdução procurava apaziguar os republicanos exaltados, a quem poderia scandalizar a abertura de um certame artístico em momento tão crítico da história. “É possível que nos ocupemos das artes quando a Europa, coligada, investe com o território da Liberdade. Não receiam os artistas serem indiferentes aos interesses da Pátria ... Não houve quem não os visse nessa revolução memorável mostrar-se os mais zelosos partidários de um regime que ao Homem restituiu a tão degenerada e por longo prazo, Liberdade, e isto por aquela classe protetora da ignorância que a bajulava”.⁴² Era a arte que se punha a disposição da política e mostrava suas amarras: pobres e ingênuos quadros de paisagem.

Ainda assim, 627 quadros foram expostos e Taunay apresentou dez telas. Resolvera dar uma prova de independência expondo três quadros sobre assuntos sacros,

⁴² Taunay, 1956:122

numa época em que demonstrações de apreço cristão poderiam custar caro. Mantinha-se, dessa maneira, fiel aos seus princípios artísticos e teóricos e, a despeito dos tempos nervosos, não se movera no sentido de esboçar um único tema ao gosto do davidismo.

As críticas ao certame artístico foram poucas, mesmo porque as artes não eram mais o assunto do momento. Ao contrário, a Convenção freqüentemente recebia representações de artistas que reclamavam de colegas e pediam “vingança republicana”: “Legisladores! Vimos pedir-lhes a permissão de arrancar das antigas salas da Academia de Pintura os retratos de celerados, assim como vários quadros, produções de seu gênio corrupto. Queremos arrastá-los aos pés da estátua da Liberdade e em presença de nossos concidadãos haveremos de entregá-los às chamas. Pedimos também que os nomes de tais traidores, vis satélites do sátrapa Angeviller, este monstro de torpeza que maiores males desencadeou sobre as artes ... sejam comunicados a todos os departamentos, afim de que a França toda lhes conheça os crimes e eles se possam encontrar o castigo de seus atentados”.⁴³

Como se vê, o contexto se radicalizava e Taunay era um desses “vis satélites do sátrapa Angeviller”. Além do mais, tinha uma relação tensa com David: era amigo de colegas do artista, como Drouais, mas tinha antipatia por David; sentimento que era recíproco. Por conta disso, Taunay retirou-se de Paris, com a mulher, dois filhos e o irmão. Comprara a casa onde vivera Jean Jacques Rousseau, em Montmorency, e lá permaneceu até 1796, tentando permanecer ao máximo esquecido. Os nomes mudavam assim como alterava-se a antiga ordem das coisas: a antiga “Comuna das Artes” foi chamada de “Sociedade popular e republicana das Artes”, e finalmente “Club revolucionário das Artes”. Termos carregam poder e a arte da retórica associava-se às artes.

O período do Terror terminava em finais de 1795, mas Taunay, ainda receoso, deixara de concorrer no *Salon* desse mesmo ano. Foi ainda em 24 de outubro de 1795 que a Convenção substituíra as antigas Academias pelo *Institut de France*, aonde juntavam-se, sob o mesmo teto, a Academia de França, a Academia de Inscrições e Belas Artes, a Academia de Ciências e a Academia de Pintura e Escultura. Cinco Academias haviam sido abolidas em 1793, por serem consideradas “refúgio da aristocracia” e, terminado o Terror, retomava-se o projeto de constituição de um único

⁴³ Taunay, 1956:114

Instituto, distribuído em três classes: ciências físicas e matemática, ciências morais e políticas, literatura e belas artes.⁴⁴

Para participar dessa nova instituição – já nos tempos do Diretório -- foram indicados os nomes de David e de Taunay, entre outros. David voltava ao poder nas artes e afastavam-se artistas identificados com o Rococó, como Greuze e Fragonard. A Taunay custara aceitar o convite, a quem parecia melhor não ter qualquer posição oficial.

Assim, deixava Taunay o seu remanso, em princípios de 1796, indo habitar novamente em Paris. Reiniciava também suas atividades, participando do *salon* de 1796. Ao encerrar o evento distribuiu-se a soma de 100.000 francos, sendo setenta para a pintura histórica e o resto para os demais gêneros. Ficava assim, Taunay, com um pequeno prêmio, mas os tempos andavam melhores para os artistas.

Em 1797 apareceram no Louvre as primeiras *conquistas*, eufemismo que designava a chegada de obras primas italianas capturadas por Bonaparte. Napoleão aproximava-se das lides das artes e demonstrava seu poder no mundo saqueando objetos de arte e trazendo telas e antiguidades para os museus franceses.

O salão de 1798 incluía 428 quadros e Taunay, que pela primeira vez intitulara-se “discípulo de Casanova”, apresentava-se novamente, tendo uma de suas telas adquiridas pelo Estado e exposta no Louvre. Mas a voga não estava definitivamente ao lado de Taunay. 1799 marca a data do triunfo de David, que apresenta nesse ano *O rapto das Sabinas*. Ali estava a demonstração das qualidades e dos defeitos desse tipo de obra e poucos se lembraram de destacar o segundo aspecto. Aí estavam, também, as características que haviam feito de David o chefe de escola: a pureza de formas, a nitidez dos contornos, as minúcias anatômicas, a limpeza dos modelos. E era difícil resistir à moda, como faria Taunay, então chamado de *Poussin do cavalete* ou *La Fontaine da pintura*. Os apelidos se referiam ao paisagismo, ao colorido e às dimensões das telas de Taunay, cuja crítica consagrara e o vinculara às obras de pequenas dimensões. Só assim pintava com maestria, apresentando elementos diminutos, mas corretos em sua composição.

Mas Taunay, concede de alguma maneira ao davidismo, nesse momento, uma vez que o Estado só adquiria obras de grandes dimensões e que versassem sobre temas históricos. Saía assim dos limites da paisagem e começava a apresentar-se como pintor

⁴⁴ A organização seria alterada nos tempos de Napoleão, que, em 1803, desdobrou a terceira classe em Academia Francesa, Academia das Inscrições e Academia das Belas Artes.

histórico; a maior qualificação que um pintor poderia receber nesse contexto. A crítica lhe censurou a guinada, mas os arranjos da época pareciam demandar novas faturas.

E o golpe de 9 de novembro de 1799, quando Napoleão se assenhora do Estado e das artes, só viria a confirmar tal tendência. Napoleão se converteria no grande (e quase único) mecenas e traria um maior número de obras italianas para a glória definitiva do Louvre, que haveria de ficar ligado à sua imagem. A situação não era má para Taunay, sobretudo por conta das relações estreitas que tinha com Josefina, para quem pintara dois painéis destinados a ornamentar uma das salas principais da residência.

E no Salão de 1801 Taunay se vincula mais diretamente às lides do Estado ao expor três quadros históricos: *O General Bonaparte recebendo prisioneiros no campo de batalha após uma das suas vitórias na Itália; Passagem dos Alpes pelo general Bonaparte; Ataque do forte de Bard*. Ao primeiro quadro Taunay deu dimensões que não estava acostumado – 2m,57 de largura por 1m, 61 de altura – e recebeu uma série de críticas por conta disso. Mesmo assim obteve uma grande medalha e o prêmio de animação instituído pelo governo, além de ter tomado parte no concurso para a execução da representação da Batalha de Nazareth, encomendada pelo governo francês. A tela *Bonaparte recebendo os prisioneiros ...* recebeu o terceiro prêmio e dividiu a crítica e o Estado.⁴⁵

Também em 1802 o governo do Primeiro Cônsul abriu concurso para a representação heróica da coluna francesa na Síria. A condição era que o quadro tivesse 25 pés de comprimento e a recompensa seria de 12 mil francos. E Taunay mais uma vez esteve entre os quatro selecionados finais. As telas eram tão monumentais como deveria ser a imagem do Estado, e Taunay se acomodava à nova situação.

Ainda em 1802 participou de importante missão oficial: entre as obras *conquistadas* à Itália estava o célebre quadro de Rafael, -- *A virgem de Foligno*, que se encontrava muito deteriorado --, e Taunay fez parte da comissão que vigilou os trabalhos sobre a tela e assegurou sua conservação. Também nesse ano Taunay recebeu encomendas para produzir desenhos aplicados à porcelana de Sévres – antigo trabalho de seu pai: os temas eram militares e pastoris, mas sempre vinculados ao enaltecimento do Estado. Como se vê a associação de Taunay – seja em comissões, prêmios, obras e até decorações – era crescente.

⁴⁵ Essa tela que apresenta uma qualidade inferior às demais, de paisagem, foi escolhida para figurar na exposição universal de 1889.

Em 1804 começa o Império, acontecimento esse que é recebido com grande alegria por entre a colônia de artistas, onde se incluía Taunay. Para nosso artista o prêmio veio sob a forma de uma medalha de ouro; recompensa aos artistas que haviam se destacado na exposição.

E as encomendas oficiais não paravam. Foram várias as demandas do Estado que pedia grandes quadros sobre assuntos militares, telas essas que eram expostas com muitas outras, nos *Salons*. E Taunay galgava, cada vez mais os degraus que o vinculavam ao Estado napoleônico, assim como estreitava sua proximidade com Josefina e Napoleão. É certo que não era o pintor oficial, assim como não detinha a posição de liderança de David, mas fazia parte da esfera que circundava o Imperador e a Imperatriz. Em 1807 figurou na lista apresentada a Napoleão I para a escolha do Diretor da Academia da França em Roma. Em 1813 foi eleito Vice Presidente da Classe de Belas Artes do Instituto de França e em 1814, Presidente. Nesse meio tempo, a disputa entre Lebreton – secretário perpétuo da classe de Belas Artes e David se acirrava e Taunay por mais que quisesse ostentar uma certa neutralidade pendia para o lado de Lebreton, que procurava afastar David das decisões no Instituto.

Em 1806 abre-se novo salão, momento que consagra o poder de Napoleão que esmaga a Prússia, em Lena, e decreta o Bloqueio Continental. O Estado pede inclusive para que uma série de artistas preparassem obras consagradas exclusivamente aos episódios na campanha da Alemanha. A Taunay coube *A entrada de Napoleão em Munich*, no dia 24 de outubro de 1805, sendo que a condição expressa implicava que os quadros ficassem prontos para o salão de 1808. O ano de 1807 foi de penúria, resultante da campanha de guerras empreendida pelo imperador. O Instituto estava inclusive em péssima situação, malgrado os sinais de estima que Napoleão dedicava à arte; sobretudo aquela que engrandecesse a imagem de seu Estado. Apesar de citado como um dos artistas notáveis no *Quadro geral do estudo de Ciências, letras e artes a partir de 1789*, a produção histórica de Taunay, apresentada em 1808, passava por severas críticas. O centro do salão era mesmo *A sagração* de David – a grande pintura do Império --⁴⁶ e a obra de Taunay aparecia eclipsada diante da imensa tela. Mesmo assim, Napoleão soube apreciar as obras a ele dedicadas e comprou a quadro de Taunay. O fato é que Taunay concedia e entrava cada vez mais dentro do círculo íntimo napoleônico. Tanto que entre

⁴⁶ A obra fora diretamente financiada por Napoleão e se transformaria numa espécie de “verdade etnográfica” sobre a sagração. David selecionou o momento em que David coroa Josefina, tentando evitar a cena de maior impacto: com certeza o momento em que Napoleão tira a coroa das mãos do papa e coroa a si mesmo. Em outro texto (2003) desenvolvemos com maior vagar a análise dessa tela.

1806 e 1808 executou mais serviços para a manufatura imperial de Sèvres, pintando sobretudo figuras em serviços de porcelana, notadamente um conjunto que fazia parte do serviço especial de Napoleão.

Os dias do Império chegavam, porém ao final, assim como a situação financeira de Taunay se deteriorava, por conta de alguns problemas com a herança de sua esposa. Mesmo assim Taunay comparece no Salão de 1810 com telas oficiais, que lhe valem novas encomendas do Estado. Dessa vez o pedido referia-se a algum episódio heróico da campanha da Espanha -- um grande sorvedouro de homens e dinheiro -- e também as batalhas na Itália: ambas as telas deveriam figurar no salão de 1812. Napoleão tentava, compensar os sacrifícios e dissabores com telas grandiosas e heróicas.⁴⁷

É nesse ambiente que abre a exposição de 1812. A campanha na Rússia não ia bem e um incêndio em Moscou, em 15 de setembro, foi o primeiro de uma série de catástrofes. Para piorar, o filho de Taunay encontrava-se no exército, o que trazia maior angústia à família que não sabia da sorte do filho, nessa época ferido em Leipzig. Entre 1813 e 1814 a situação só se deteriorou com a invasão da França.

Mas como artista Taunay não tinha do que se queixar: vendia tudo o que produzia e conseguira economizar algum pecúlio, apesar dos descalabros financeiros da França. Em 1813 foi vice-presidente da classe no Instituto de França e viu, com desgosto, a queda de Napoleão.

É por isso mesmo, e em função das ligações com o estafe napoleônico, que a abdicação de Napoleão influenciou grandemente na atuação de Taunay. Mesmo assim, o artista ainda participa do Salão de 1814, inaugurado por Luiz XVIII, em primeiro de novembro, com doze telas.

A sucessão de eventos -- Waterloo, outros trunfos dos Bourbons e a subsequente derrocada de Napoleão --, parece ter se constituído em fator suficiente para o fato de Taunay aceitar o convite e integrar a Missão; espécie de lenitivo a acalmar os desgostos. Já tinha sessenta anos e a viagem a América era a muito mais radical do que a estada em Roma e arredores. Mas a viagem era, também no seu caso, remédio e veneno.

O seu motivo mais imediato e particular foi, porém, outro. No dia primeiro de outubro de 1814, quando se realizou a sessão solene do Instituto de França, o nome de Taunay não constava da lista dos recomendados ao "Prêmio de Roma". Os tempos eram

⁴⁷ Convidado a ser júri de um concurso oficial de arte, e a despeito de suas famosas discordâncias, Taunay premia *As Sabinas* de David ao invés da obra de Gross. Era contraditória a relação de Taunay com David: se lhe deplorava o caráter, admirava a obra neoclássica.

outros e os artistas vinculados ao antigo Estado começavam a fazer parte de um “segundo escalão” no mundo das artes. De nada adiantaram os gritos do filho de Taunay – Charles Auguste – que se postou diante dos duques de Angoulême e Wellington, reclamando que fosse concedida ao pai a Legião de Honra. Ao contrário, o ato custou ao filho a eliminação dos quadros do exército e a prisão. Com efeito, o conjunto dos fatos revelava uma guinada na política local e um certo afastamento do núcleo central; situação essa a que Taunay estava até então pouco habituado.

A imigração revelou-se a Taunay como uma medida passageira a contornar seus problemas públicos e pessoais. A América representava, nesse sentido, um local isolado, apartado da guerra e cuja natureza inspirava a atenção de Taunay. Por outro lado, Taunay integraria a missão que começava a ser organizada por Lebreton que, fora forçado a se afastar do Instituto, e mesmo da direção do Louvre, por conta de sua posição contrária à devolução das famosas *conquistas* de Napoleão.⁴⁸

Taunay pede, assim, afastamento do Instituto de França, por cinco anos (dado esse que indica a situação provisória que a viagem abria), e em meados de dezembro parte com toda a família e uma criada, para a desconhecida colônia dos portugueses. Na ata da sessão do Instituto de França, de 23 de dezembro de 1815 lê-se: *Le secrétaire perpétuel lit une lettre par laquelle Mr. Taunay annonce à M. le Président qu’il entreprendra na grand voyage at qu’il enverra à la classe des travaux qu’un beau pays lui inspirera.*⁴⁹ Era a natureza do Brasil que cumpria a papel de texto e pretexto para a saída de Taunay, que deixava clara a sua intenção de voltar. Por outro lado, no convite vinha embutido o “desafio da viagem”, que correspondia ao ideal de qualquer paisagista e admirador da natureza; empírica ou mesmo idealizada.

Chega ao Brasil, juntamente com seus compatriotas, em 26 de março de 1816. Indicado na condição de pintor de paisagem, é alojado em uma casa na corte, e em 12 de agosto de 1816 contratado pelo prazo de seis anos, com um vencimento de oitocentos mil reis: cinco mil francos pelo câmbio da época. Era um salário modesto, mas confortável, prevendo os custos de vida no Rio de Janeiro, e que lhe permitia ao menos imaginar uma estada provisória, longe, momentaneamente da política francesa.

⁴⁸ Em outro texto sobre o tema (2003) analisamos mais a carreira de Lebreton, explicando melhor sua disputa com David e sua posição como Conservador do Louvre: Lebreton foi contrário à entrega das obras primas italianas roubadas durante o período napoleônico.

⁴⁹ Taunay, 1956:158

Encantado com a paisagem local, adquire um terreno na Tijuca, próximo de uma cascata⁵⁰, e ali aguardou a fundação da Academia, junto com seu irmão. Nesse meio tempo, retratou d. João várias vezes, além de ter feito muitos retratos por encomenda. Ai estava uma forma alentada de sobrevivência: elaborar retratos para essa elite emigrada e que mal se refazia na colônia americana, agora sede do Império.

Além do mais ocupava seu tempo fixando a vegetação brasileira, sua verdadeira missão particular aqui no Brasil. No entanto, se Taunay permanecia na corte portuguesa, mantinha sua cabeça na França.

Basta ver, nesse sentido, a carta de 27 de outubro de 1817, em que Taunay já se lamenta de sua sorte na colônia americana: “J’ai enfin reçu des nouvelles de France et mon inquiétude est passés (...) Ma situation est la même qu’elle était lors de ma dernière lettre, j’ai autant d’espoirs que ce pays peut en presenter. J’éprouve beaucoup d’ennuys que quelques petits profits font supporter, beaucoup de chagrin provenant de la division de ma famille et de celle de tous les français” Taunay, que temia os riscos da repressão na época da Restauração, estava ainda cheio de esperanças diante desse país novo, a despeito de não abrir mão das novidades francesas. Mas lamentava, mais a frente na carta, a falta de oportunidades e a pouca cultura do local. Por sinal, na carta o pintor se queixa do “retardo cultural do Brasil, que estaria ainda submetido ao domínio religioso e longe da influência do espírito das Luzes”. Por fim, o artista termina dizendo que havia deixado um pequeno pecúlio, com o objetivo de pagar seu bilhete de retorno, o que demonstra – mais uma vez, como o que mobilizava Taunay, nesse momento, não era sua licença de seis anos, mas a possibilidade de voltar a Paris.⁵¹

Mesmo longe, enviou um quadro para participar do salão de 1819. Nele o motivo bíblico – *A pregação de São João Batista*⁵²— era idealizado em meio à paisagem brasileira. O tema era clássico, mas a decoração trazia a novidade dos trópicos. A crítica não foi das mais favoráveis a este trabalho do mestre ausente, que, ao que tudo indica vira-se forçado a abandonar o quadro por falta de cores; artigo que escasseava e era de má qualidade no Rio de Janeiro. A tela lhe valeu, porém, a Legião de Honra, ofertada pelo próprio Luiz XVIII. Ai estava um *ticket* de entrada (ou melhor de volta) para a pátria francesa. Por sinal, não perdia o contato com a França e o Instituto para quem ofertou, em 10 de maio de 1818, três quadros sobre o Rio de Janeiro.

⁵⁰ A seguir analisaremos essa imagem com maior rigor

⁵¹ Carta datada de 27 de outubro de 1817 e encontrada no Arquivo da Escola de Belas Artes (R.J.). O material foi coletado por Claudine Lebrun-Jouve em Paris, 1987.

⁵² Essa tela será analisada a seguir

Mas os problemas por aqui aumentavam, inclusive a questão financeira. Em carta datada de 30 de agosto de 1819 Taunay comentava sobre seus dissabores na área: “... Vous vous doutés bien mon très cher digne ami que je désire les vendre pour réaliser des capitaux nécessaires à la réédification de ma petite fortune donc hereusement les derniers débris ont été employés à l’acquisition d’une cafeteria presqu’abandonnée et dont la restauration me donne déjà um produit valant au moins le tiers du petit capital qui y a été consacré (...) Mais malhereusement il faut des Nègres et pour avoir des Nègres il faut de l’argent et voilà pourquoi je vous envoie les vingt tableaux qui composent les deux commissions ...” Como se vê, Taunay que se considerava “um amante de l’égalité” havia se rendido aos costumes locais: já tinha três “Nègres” e desejava adquirir mais um para obter um bom rendimento em sua plantação. A propriedade da Cascatinha da Tijuca era descrita como tendo 422.000 m² e a queda d’água uns 70 a 90 metros de altura: a natureza ajudava, mas a técnica não. O artista termina sua carta se definindo como um “fugitif”; um fugitivo da Restauração, um exilado em terras do Novo Mundo.⁵³

Uma série de fatores levavam Taunay de volta à França – o final de sua licença, a falta de condições para pintar, o isolamento e seu contato constante com o Instituto – mas a maior decepção estava por vir. Com a morte de Lebreton, em 9 de junho de 1819, o cargo de diretor deveria ser reservado a Taunay – que tinha renome, prestígio e idade para tal. No entanto, o Visconde de S. Lorenço achou por bem substituí-lo por Henrique José da Silva, pintor português pouco conhecido, para além dos ambientes mais domésticos.

A nomeação gerava uma crise evidente entre os artistas da Missão e os demais colegas da Academia; crise essa que não fica evidente no decreto de 3 de novembro de 1820, aonde Taunay consta como um dos contratados da Academia e Escola Real, na função de lente de pintura de paisagem e recebendo o ordenado de 800 mil réis. O artista não permaneceria, porém muito no Brasil. Passados os primeiros arroubos motivados pela contemplação da natureza, Taunay começava a dar-se conta da situação. O ambiente das artes permanecia bastante isolado, quase inerte diante das novas investigações estéticas e entregue, sobretudo às disputas e preocupações mais imediatas. A cidade era um tanto pacata e a população bastante escassa: umas oitenta mil almas e dezenas de milhares de africanos escravizados. Por fim, a crise institucional, e a nomeação do pintor lisboeta tornaram a permanência insustentável.

⁵³ Carta datada de 30 de agosto de 1819 e encontrada no Arquivo da Escola de Belas Artes (R.J.). O material foi coletado por Claudine Lebrun-Jouve em Paris, 1987.

No começo de 1821, Taunay retorna a França, o que parecia ser seu antigo sonho, ainda mais acalentado diante das dificuldades que os artistas franceses encontravam nesse momento, de impor padrões e modelos à Academia brasileira. O fato é que com a morte do Conde da Barca, em junho de 1817, nada do que fora projetado acabou sendo executado. Com efeito, o marasmo em que caíram os artistas franceses – que, como vimos, longe da Academia eram aproveitados, sobretudo para a realização das festas e rituais da realeza – levou Taunay a passar quase 5 anos no Brasil, usando seu tempo livre para fixar vários trechos da paisagem fluminense: foram 35 paisagens em torno do Brasil.

E a volta a Paris não lhe pareceu tão estranha: nessa época acabava sua licença no Instituto e o pintor retoma sua atividade principal, expondo com frequência nos salões. Trabalhador compulsório, recomeçou então, aos 65 anos, a mesma rotina. Ainda no Brasil concorrera ao *Salon* de 1819; seu nome reapareceu nos certames de 1822, 1824, 1827 e 1831, sendo essa última uma exposição póstuma.

O Brasil comparecia, sobretudo nas obras apresentadas na exposição de 1822.⁵⁴ No entanto, ao invés da curiosidade geral, sucedeu a Taunay o mesmo que ocorrera a Frans Post. Ninguém compreendia o colorido das “vistas da América”: os tons rubros incandescentes, os verdes e azuis ofuscantes, os amarelos ferozes tão distantes das escalas cromáticas dos holandeses⁵⁵. A época estava mais para o romantismo de Géricault e Delacroix e do lado de Taunay sobrava um grande “mal entendido” entre culturas tão distintas. As cores eram diferentes, as pessoas variadas, os tons mais vivos. Era como se também na pintura se desse esse choque entre culturas, expresso em outras áreas do conhecimento: o estranhamento causava aversão, quando não recusa.

Não é o caso de retomar a vida de Taunay em Paris, uma vez que nosso objetivo é lidar, sobretudo, com as obras brasileiras ou influenciadas pelos “ares” dos trópicos. Basta dizer que em 1824 morria seu único irmão e em 5 de janeiro de 1828 percia afogado nas águas do Guaporé, Adriano Amado Taunay, seu filho mais novo, que ainda não completara 25 anos de idade. O ano de 1830 veio encontrar Nicolau Antônio Taunay combalido na saúde, mas não longe dos pincéis. Tinha no seu ateliê numerosos quadros,

⁵⁴ No Salão de 1822 concorreu com onze quadros, quase todos executados no Brasil, e que são: Local sobre a Serra dos Órgãos; - Vista de Mata de Cavalos; - Entrada da Barra; - Vista do Convento de Santo Antônio; - O Velho e seus Filhos; - A Fortuna e a Crença; - Encontro de Henrique 4º com Sully ferido; - Pastora e Pastores.

⁵⁵ Taunay, 1956:188, transcreve parte da crítica que recaiu sobre os quadros brasileiros de Taunay.

uns acabados e outros por acabar, quando, em princípio de março viu-se obrigado a recolher-se ao leito; vindo a falecer em 20 de março, à rua Vaugirard, nº 35.⁵⁶

Faleceria com os pincéis na mão e mantendo a coerência com os princípios do neoclassicismo que sempre praticou. Charles Blanc, crítico de arte e admirador da obra de Taunay, teria chamado-o, em um discurso póstumo, de “David dos pequenos quadros”. Elogio de época, o apelido demonstra mais: os vínculos com um modelo que aliou a pintura pictórica com a representação do próprio Estado; seja no Brasil, seja na pátria francesa.

Falando da obra

A produção de Taunay é imensa, haja visto que o artista pintou por mais de sessenta anos. Não é exagero supor que tenha produzido mais de setecentos quadros. Segundo levantamento de Afonso Taunay⁵⁷ a distribuição das obras conhecidas – 576 -- seria a seguinte: paisagens e cenas brasileiras –35; quadros napoleônicos e revolucionários –50; quadros históricos – 35; quadros sobre assuntos literários – 22; cenas bíblicas – 44; cenas mitológicas – 17; cenas antigas – 12; cenas orientais – 8; cenas militares – 41; cenas italianas – 37; cenas feirais – 41; cenas campestres e pastoris – 45; quadros anedóticos – 71; vistas da Itália – 29; Vistas da França e da Suíça – 30; marinhas – 25; retratos – 22; diversos – 12. Isso sem contar os desenhos e guaches também produzidos pelo pintor.

Durante sua permanência no Rio, realizou vários quadros, -- paisagens animadas, temas anedóticos, bíblicos, mitológicos, históricos, retratos infantis, além de muitas paisagens e vários quadros que lhe foram encomendados por particulares.

Em função da variedade de assuntos tratados Taunay pode ser definido tanto como paisagista, quanto pintor de histórias, de batalhas e de gênero. No entanto, e a despeito desse perfil versátil, Taunay ficou lembrado, sobretudo como um pintor de paisagem e de história. Nele, a grandiosidade da Revolução Francesa combinou com a pujança da natureza americana; única maneira de conciliar tão altos valores com a realidade que aqui encontrou, quando desembarcou junto com a Missão. O neoclassicismo se introduzia no Brasil e, na falta de material, técnicos e profissionais acabava por resignificar tudo: os auxiliares eram escravos, mármore e granitos eram substituídos por materiais menos nobres; as tintas precisavam ser substituídas e a exaltação das virtudes tão próprias ao estilo agora se voltavam para essa corte

⁵⁶ Após sua morte, sua mulher retornaria ao Brasil, aonde já se encontravam os filhos

⁵⁷ Taunay, op.cit:197

expatriada. Era a “forma difícil”, como diz o crítico Rodrigo Naves, que se revelava diante da novidade dos trópicos.⁵⁸

Trata-se aqui, portanto, de recuperar impasses formais e temáticos da famosa Missão Francesa a partir da obra de um personagem emblemático: Nicolas Taunay. Nesse caso, as virtudes exaltadas do academicismo francês tiveram que se combinar com a grandiosidade dos trópicos. Uma mata bem valia uma catedral; um riacho correspondia (mesmo que alterado em seu tamanho e localização) às exaltações dos monumentos franceses.

Sobre o mal entendido

Segundo o historiador Carlo Ginzburg o conceito de representação “faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste à realidade ausente que pretende representar”.⁵⁹

Fazendo uso dessa definição o objetivo desse texto é entender de que maneira a paisagem captada por Taunay é antes uma grande representação, uma vez que ela é sobretudo “ausência e presença”. Ausência de um cânone assente em modelos produzidos alhures; presença na realidade que descortina ao fazer da natureza, paisagem. Ausência do debate que trava com outras paisagens neoclássicas – que constituem uma espécie de sub-entendido; presença ao transformar a representação numa realidade sobre a nação. Com Taunay a paisagem brasileira vira elemento histórico; tal qual exaltação da particularidade em meio a um entorno acadêmico.

É essa a posição de Pedro Correa do Lago que afirma: "A visão de Taunay é das mais interessantes entre os numerosos pintores viajantes que passaram por nosso país. Seus quadros impressionam não apenas pela qualidade da execução e o apuro da técnica, mas também demonstram a larga experiência de seu *métier* que permitiu ao artista produzir um resultado que se poderia chamar de 'surpresa madura' ao confrontar sua sólida formação com a descoberta da nova paisagem e dos temas inesperados que a natureza do Brasil lhe impõe. É fascinante vê-lo ainda tentar adaptar à nova paisagem do Rio de Janeiro as composições clássicas que costumava repetir na Europa, com detalhes

⁵⁸ NAVES, *A forma difícil*, 1996

⁵⁹ Ginzburg, Carlos, 2001: 85

dignos de miniaturista, e chegando a incluir mais vacas e rebanhos na paisagem brasileira que qualquer outro artista estrangeiro antes ou depois dele. (...) Ainda assim, a precisão absoluta na descrição da vegetação e da arquitetura mostra o esforço do velho artista que também pretende ser fiel à nova paisagem, mesmo que sobrepondo-lhe padrões clássicos. ⁶⁰

O que traziam de novidade os temas inesperados da natureza brasileira e a paisagem exótica? Como adaptar a nova paisagem às composições clássicas? Como incluir os velhos padrões e modelos, mas, ainda assim, descrever a vegetação? Parece estar aí o grande desafio dessa geração que pode bem ser problematizada a partir das telas de Taunay. Esse artista que relê, resignifica e assim refunda uma paisagem feita de tantas e inesperadas negociações.

Como diz Ana Maria Belluzo "Taunay não está interessado em representar a paisagem, mas em interpretá-la pelos efeitos de contraste luminoso. Cabe notar que a paisagem litorânea fluminense atende com frequência às expectativas dos artistas-viajantes, havendo no mar delineado nos limites da baía uma imagem da placidez lacustre, que possibilita a serena contemplação e a associa ao sentido da poesia arcádica. Raramente relacionam-se com a tormenta do mar incontrolado. Mas a veia arcádica de Taunay ambientou-se melhor no retiro da Floresta da Tijuca, onde habita com sua família, lembrando novamente o destino de Rousseau. Tem os bosques da Tijuca como seu jardim privado e reaviva a memória da pintura pastoril. Na visão contemplativa do dia e do entardecer, a luz é o elemento poético que traça a ponte entre a vida e a pintura. ⁶¹

Castigado pela luz dos trópicos Taunay se torna seu intérprete, apesar dos ruídos na interpretação. O que via como realidade era compreendido, em Paris, como excesso; o que admirava na etnografia passava por fantasia sem chão.

Estamos falando, assim, de um "mal entendido", ou melhor, de um choque de culturas expresso nas telas. Com Taunay a noção de "natureza verdadeira", a tradição idealizada e pastoril dialoga com a nova realidade da luz tropical, das telas e personagens diminutos, ainda mais diminutos quando se tratam de escravos; quase uma impossibilidade na tela neoclássica.

⁶⁰ LAGO, Pedro Corrêa do., 2000. p. 115.

⁶¹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994. v. 3, p. 123-124, il. color.

A volta da paisagem e as telas de Taunay

Taunay não pintou somente paisagens, mas foi a partir delas que ficou lembrado. Porém, paradoxalmente, são suas telas sobre a cidade do Rio de Janeiro que se transformaram em cartão postal do Brasil. No entanto, menos do que a imagem quase que italianizada das cidades coloniais brasileiras, nos interessa a paisagem retratada por Taunay; ou melhor, o desafio de entender a natureza e, sobretudo sua luminosidade. E é por isso que selecionamos para efeito de análise algumas telas do pintor, sobretudo aquelas realizadas durante os anos em que esteve no Brasil: 1816-1820. Nelas, o drama dos trópicos e do “mal entendido” aparecem com maior evidência.

Para entender a importância que Taunay deu à paisagem é preciso compreender, porém, um certo *revival* do gênero a partir de inícios do XIX, momento em que nosso artista está para aportar no Brasil. Nesse contexto existiam basicamente duas reações à paisagem: de um lado uma certa literatura de época costumava ver nos camponeses seres apenas um pouco superiores aos animais e destituídos de cultura; de outro, uma vertente, muito frutífera nas artes, penetrou nos sentimentos nacionalistas, e viu a cultura camponesa como a única autêntica, livre de artifícios – o próprio fundamento da civilização nacional. Se a primeira concepção foi pouco freqüente nas artes, já a segunda teve na pintura um veículo destacado.

Com efeito, já no século XIX iniciavam-se os estudos de folclore, ou ao menos tomava espaço uma representação do campo e dos camponeses cuja cultura era diferente da urbana. O termo *Volkskunde* foi criado na Alemanha em torno de 1806, no momento da publicação por Clemens Brentano e Achim von Arnim de uma coleção de canções de terror. No entanto, se o folclore fazia parte dos estudos universitários na Alemanha, depois do começo do século, nos demais países europeus demoraria a entrar, a despeito de uma certa curiosidade em relação às diferenças. O suposto era que o camponês correspondia ao primitivo da sociedade européia: seu canto, suas superstições, sua religião. Também nessa época os álbuns ilustrados de camponeses faziam parte de todas as bibliotecas burguesas e aristocráticas. William Bradfords, por exemplo, em seu *Sketches of the countru character and costume, in Portugal and Spain*, publicado em 1809, apresentava uma série de paisagens pitorescas com vestimentas regionais. O mesmo fazia o gravador italiano Bartolomeu Pinelli no final dos anos 1810, ou o pintor alemão Franz Castel no seu livro intitulado *Bergers italiens* ou em *Scène de la vie populaire près de Pozzuoli*. Era a paisagem (sinônimo de paisagem campestre) que

entrava novamente em cena, falando dessa vez de sentimentos de nacionalidade que não estariam conspurcados no campo.⁶²

Também nas pinturas históricas reabilitava-se a imagem do campo. No salão de 1798, por exemplo, em meio às pinturas históricas, às cenas de batalha, aos retratos e às naturezas mortas, aparecia uma pintura intitulada *L'agriculture*, de François-André Vincent, cujo texto que a acompanhava vale a pena de ser citado: "*Pénétre de cette vérité que l'agriculture est la base de la prospérité des Etats, le peintre a représenté un père de famille qui, accompagné de sa femme et de sa jeune fille, vient visiter un laboureur au milieu de ses travaux. Il lui rend hommage en assistant à la leçon qu'il l'a prié de donner à son fils, dont il regarderait l'éducation comme imparfaite sans cette connaissance*".⁶³

Para Vincent e para o cliente que encomendou tal tela (um fabricante textil de Toulouse), o trabalho no campo era entendido como uma ocupação nobre e o camponês como uma pessoa honesta e digna de respeito. O trabalhador de Vincent tinha o rosto e o corpo musculosos, tal qual um personagem da alta Renascença, com sua mão apontada em direção aos bois remonta o exemplo da mão de Deus, na criação de Adão, de Michelangelo. Ai estava um *exemplus virtutis*, nos moldes que Jean-Jacques Rousseau havia idealizado na literatura. Graças a esse tipo de quadro, a vida rural começava a ser objeto de reflexão moral oferecida ao cidadão urbano moderno.

Com efeito, por contraposição à vida burguesa (a quem se destinava toda essa produção) surgia a "paisagem" intocada pelos homens. Os camponeses eram diferentes dos burgueses, aristocratas e proletários, mas tinham valores comuns, o que fazia de todos uma grande humanidade. A imagem do campo servia, didaticamente, para falar dos valores verdadeiros – do trabalho, da piedade como virtude, da família unida. O trabalho pesado, por exemplo, cabia aos camponeses. Os "artesãos da terra", como eram então romanticamente chamados, eram definidos por sua força física – seu empenho no trabalho – assim como por seus costumes pitorescos: levantavam e deitavam cedo e guardavam seus costumes como se preservam um segredo bem guardado.

Sobretudo nesse começo de século, também, pouco se fala do desfortúnio – o sublime –, guardando a paisagem apenas sua feição idealizada. Ela aparece como um momento de sinceridade: o sol que ilumina sempre o ambiente, as flores e a natureza por toda parte, o trabalho dos homens, o exotismo do desconhecido.

⁶² Bretteell, Richard e Brettell, Caroline, 1983:62-63

⁶³ Brettell, op. cit.:75

No entanto, se o século XIX preparou toda uma fatura para se pensar na paisagem, a transposição imediata para os trópicos portugueses americanos era difícil. Era sobretudo complicado, apenas encontrar na cultura do campo a autenticidade nacional. Se de um lado a vegetação era grandiosa e bem cabia nos moldes do gênero da paisagem; já o trabalho, era função dos escravos, assim como a política deveria permanecer nas mãos da população livre.

Com efeito, a escravidão aparecia como limite a qualquer cópia fácil nesse sentido. Por isso, a vegetação é maior que os homens que surgem diminutos, quase que como detalhes. No seu lugar está o pitoresco da natureza, o exótico da região. Todo o entorno é inflacionado de forma a reduzir o papel e o lugar da escravidão que é quase uma cena muda e com certeza passiva. Ai estão eles, quase um detalhe repetido, não interferem na obra que está pronta a ser realizada, assim como não alteram a cena: só acompanham.

Ora de enfrentar os impasses da paisagem neoclássica na obra de Taunay. Longe dos camponeses ideais encontramos os trópicos exóticos – quase nus – com seus negros diminutos, quase inexistentes de tão reduzidos e perdidos em meio à uma natureza grandiosa.

1. Cascatinha da Tijuca:

A *Cascatinha da Tijuca* (produzida entre 1816-21) tem significado especial, dentro da obra de Taunay não só por conta de seu colorido como da temática selecionada. Apresenta em primeiro plano e ao centro o próprio artista, com chapéu, paleta e tela, sendo observado por dois escravos, em pé e à sua direita. Além deles, um cachorrinho se movimenta desviando a atenção da situação central da tela. Não se sabe ao certo o que o cão faz nessa tela (como em várias obras de Taunay que analisaremos a seguir). Talvez fosse apenas uma marca do artista e de sua arte; afinal era reconhecido pelas figuras pequenas e por seus animais. Mas o cão é ainda uma alegoria da fidelidade personificada, o que bem poderia simbolizar essa qualidade, também encontrada em terras do Novo Mundo.

Os elementos são muitos e não lembram a economia neoclássica. Mais à esquerda um guarda-sol aberto representa o sol do Brasil e sua tremenda luminosidade. Mas toda a cena ocorre emoldurada pela floresta; essa imensa vegetação tropical onde reside o pintor: a propriedade na Tijuca. Coqueiros tomam a cena e se espalham pela tela como a definir uma vegetação sem igual. Logo atrás vemos uma pequena queda d'água

que dá o nome ao quadro. Em segundo plano, ao fundo da tela, à esquerda, um homem aparece apenas delineado montado sobre um burro de carga, acompanhado de um escravo com um instrumento que se assemelha a uma enxada, que carrega nas costas. Esta última imagem não é muito nítida; aparecem somente contornos, pequenas miniaturas que definem a cena, bem ao estilo de Taunay. À frente destes, vários burros de carga. É como se o homem sobre o cavalo e o escravo estivessem levando estes burros de carga para algum lugar, ou representassem o trabalho nesse país da labuta forçada. “Bens imóveis e bens semoventes” compõe a cena e resumem o trabalho no país, sem fazer deles um baluarte; tão somente uma representação. Difícil ver aí elementos da nacionalidade idealizada, como priorizaria uma certa tradição de retorno à paisagem no século XIX.

Mas, se o trabalho não pode ser engrandecido simplesmente (é quase um detalhe da cena), o que mais se destaca é uma visão quase que encantada da natureza. Sem abrir mão de um certo realismo, a tela é idealizada na luz que apresenta e nos trópicos – quase falsos de tão fortes – que procura retratar. A fonte de água no centro do quadro, como define Belluzzo, difunde-se como fonte luminosa, espalha a luz da manhã e se mescla à bruma da mata tropical. Tudo isso traz a claridade do dia e gera uma atmosfera multicolorida.⁶⁴

A paisagem americana parece rememorar a imaginação arcádica e poética, longe da experiência disruptiva da Europa. Por isso mesmo a América serve como resgate de um mundo ideal. Nessa tela, a figura pequena do pintor – por certo maior do que os trabalhadores ao fundo – contrasta com a imensa natureza, representada na árvore tropical em primeiro plano e no panorama enevoado ao fundo. Por sinal, a árvore assume um plano igualado ao do pintor; certamente uma espécie do Novo Mundo, uma alegoria dos trópicos. Mais uma vez o diálogo se dá na forma de realismo. Ai está uma das famosas árvores de Taunay, mas dessa vez singularizando uma paisagem específica.

Mas a paisagem de Taunay não lembra só o debate com a arcádia. Fala dessa paisagem neoclássica que dialoga agora com o ambiente “natural”. Por isso mesmo, não vemos a paisagem histórica e muito menos a mitológica. A despeito de uma certa idealização do trabalho nos trópicos, são eles que estão presentes ao menos em sua vegetação e tonalidade. É certo que a presença dos animais lembra a destreza artística de Taunay nesse domínio, assim como uma certa cena pastoral da rusticidade ideal Arcádica. Além do mais, como alegoria os bois representavam um símbolo de força e um

⁶⁴ Belluzzo, 1994: 125

atributo de paciência, o que bem poderia fazer parte da concepção inicial de Taunay. Os animais pastoris – tema que como veremos é recorrente nas telas do artista – poderiam personificar a paciência que se tinha diante dessa (quase) civilização, assim como sua “robustez natural”.

Mas tudo vem emoldurado pela luz dos trópicos que confundem a cena. Por sinal, como diz Belluzzo, Taunay não está interessado em representar a paisagem, mas em interpretá-la a partir dos efeitos de contraste luminoso.⁶⁵ A luz, um pouco estranha, retrata o amanhecer, como se marcasse um estado difuso da cor e da própria representação. Um retrato do retrato; uma representação da representação; da dificuldade de representar.

Por outro lado é o pintor que vive na tela e na realidade a contemplação da natureza essencial dos trópicos. A retrata sem rivalizar, é elemento diminuto diante da sua grandiosidade.

Segundo Migliaccio, a paisagem que o retrata perto da Cascatinha da Tijuca, hoje em exposição no Museu do Primeiro Reinado (Rio de Janeiro), é um testemunho quase comovente do diálogo de Taunay com a majestade da natureza. Minúsculo, mergulhado na paisagem grandiosa, o artista quase adquire o aspecto de um herói, concentrado como está em retratar uma palmeira com os humildes instrumentos de seu ofício. A seu lado, dois escravos contemplam a obra admirados; outros, mais abaixo, conduzem um burrico. Não obstante oposta é a representação da natureza; ampliada na tela. Repete-se o papel passivo que a escravidão assume na representação da época: é quase pano de fundo; objeto que não altera a cena.

Difícilmente se poderia expressar melhor o valor da educação pela observação, bem como a emoção diante da voz da natureza. É uma nova nação que nasce na tela a ser pintada e no retrato terminado. Nela a grande definição parte de uma natureza singular, caminho seguro para a nacionalidade feita nos trópicos. Um par dessa obra é outra tela conhecida como *Natureza brasileira*. Nela, mais uma vez, o autor aparece representado na obra, bem no meio da mata virgem. Mas dessa feita, não é um negro que aparece no quadro, mas sim um caçador indígena, bem ao fundo da tela, com uma feira de pássaros na mão. O indígena é livre, por oposição aos escravos, enquanto os pássaros são “leais”, na alegoria de época. Quem sabe os indígenas (que viriam a representar o futuro Império brasileiro) e os pássaros juntos personificariam, nesse

⁶⁵ Belluzzo, op.cit:123-4

contexto, a fidelidade devida ao Império português. Bela metáfora, belo paralelo entre imagens que dialogam entre si.⁶⁶

Diferente, portanto, das imagens urbanas do Rio de Janeiro, nesse caso é o imponderável que se apresenta como representação do Brasil. A observação do exótico, transporta para uma Europa ancestral o efeito pitoresco do Novo Mundo. Menos do que o lado documentário dos colegas (Debret e Rugendas) aqui há um tributo à natureza difícil do Brasil, em meio a qual não se é tanto sujeito como objeto da reflexão: aqui se contempla. Era o artista que se submetia à supremacia da natureza brasileira. Apenas os mesmos animais encontrados na Europa – as vacas e cavalos -- o aproximam de tanta novidade. De resto o caminho é rumo ao novo. Nesse percurso, se a natureza ganha espaço de honra, já os escravos somem no cenário. Difícil arcádia.

2. Escravidão e arcádia

Natureza e escravidão não aparecem só nas telas da *Cascatinha*. Em uma série de paisagens do Rio de Janeiro esses elementos de tão recorrentes formam quase que uma estrutura narrativa. Em sua *Vista do outeiro da Glória* (1816-21) Taunay joga uma luz em toda a tela, e sobretudo no céu que toma boa parte da obra. Em primeiro plano está o outeiro, majestoso e central em sua alocação. Nele, a luz converge com toda a força de maneira a torná-lo quase translúcido em sua figuração. Mas se descermos o olhar, veremos que Taunay recheia a cena com o que julga ser a vida (as passagens de gênero ou as figuras que compoem a paisagem) na corte carioca. Em primeiro lugar, lá estão os animais – um cachorro e alguns cavalos – que, sem ter nada a ver com a cena, tomam parte na representação. Mas a vida está mesmo no mar e é habitada por corpos diminutos que parecem guardar uma certa hierarquia: os brancos são servidos (e são muito brancos nas suas camisas que reluzem na tela e na iluminação que Taunay dá a essas figuras) como a demonstrar diferenças sociais nos pequenos detalhes, enquanto os negros trabalham: carregam, conduzem os barcos, levam os animais, controlam os remos. No lado esquerdo, ainda, destaca-se uma frondosa árvore; marca do desenho de Taunay e sinal dos trópicos.⁶⁷ Mais uma vez um imenso coqueiro toma a lateral do quadro, como a demonstrar uma certa determinação: estamos definitivamente nos trópicos. O fundamental é a grandiosidade da igreja que se impõe sob os diminutos

⁶⁶ Há uma ilustração de Arago, na Biblioteca Nacional, em que aparece a cascata da Tijuca com referências à propriedade de Taunay. Também nessa imagem são os índios carregando pássaros que adornam a cena. Tudo parece uma citação.

personagens; escravos sem nome, sem lugar ou distinção. O quadro é quase culpado diante da realidade que não demonstra; do pitoresco que nubla a violência.

Essa não é, no entanto, uma tela isolada. Vejamos ainda a *Vista da Baía do Rio tomada das montanhas da Tijuca e dos altos da Boa Vista* (1816-21), mais um quadro referente a esse mesmo local que, próximo da propriedade de Taunay, apresentava uma floresta bem no meio da cidade: nada mais tentador para um pintor de paisagens que não ousava se afastar muito dessa “civilização possível”. Nessa tela mais uma vez, o imenso céu tropical é reverenciado e apresentado sob a forma de um triângulo: a luz é forte, assim como o azul pouco lembra a tradição dos paisagistas holandeses. Novamente, bem ao centro, uma grande árvore tropical (um coqueiro) aparece retratada quase como marca da natureza local. Também ao centro aparecem dispostos os animais de Taunay: vacas pastam nessa arcádia brasileira. E mais a direita uma certa aristocracia (apresentada à européia em seus gestos e vestes) compartilha a cena com a escravidão. Os brancos se divertem com o campo – como nas *fêtes galantes* – e o escravo – um único escravo, trabalha e carrega.

Mas se não for demais ... é possível convencer pela insistência: é na reiteração que se desenham certas intenções. Na tela *Vista da Ponta do Calabouço* (1816-1821) a escravidão aparece retratada mais de perto e não por acaso. Um alvará régio expedido em novembro de 1693, ordenou entre outras medidas, que fosse erigida na fortaleza de São Tiago uma casa pública semelhante à já existente no Morro do Castelo, onde os escravos seriam castigados, “porém com reserva e humanidade”⁶⁸. Desta data em diante, este local passou a ser conhecido como Ponta do Calabouço, ou Calhabouço, Forte de São Tiago do Calhabouço, etc.

O verdadeiro objetivo desta casa pública, que recebia os escravos a mando de seus senhores, a fim de serem castigados como correção preventiva ou detidos por um tempo determinado, era a prisão provisória. Entretanto, retificando o que afirma Noronha Santos⁶⁹, o Calabouço não somente prendia escravos; destinava-se também à prisão de militares⁷⁰. A prisão do Calabouço funcionou até 1830⁷¹ no local próximo do Forte de

⁶⁷ Às árvores compunham uma espécie de marca registrada nas telas de Taunay e eram centrais nas avaliações do júri dos salões parisienses.

⁶⁸ Winz, Antonio P. *Op. Cit.*; P. 62.

⁶⁹ SANTOS, Noronha. *Memórias para servir à História do Reino do Brasil - anotações*. Volume I; p. 91. O autor afirma que “mandou-se preparar neste local um calabouço ou casa pública para castigo dos escravos que se fazia no morro do Castelo”

⁷⁰ Ver Arquivo Nacional- cartas régias - provisões- alvarás e avisos- código 952, vol. 17, fl. 199.

Dom Fernando Luiz de Mascarenhas Lancastro. Amigo. Eu El Rey vos envio muito saudar. A nossa carta de 12 de janeiro do ano passado em que dais conta do consentimento que destes para que o prêsso Andre Soares que se achava na cadeia publica por mandado do Juis de Fora sepaissasse para o Calabouço da

São Tiago e da Casa do Trem, erigida em 1762. Fazendo-se necessária a ampliação do então Arsenal Real do Exército ficou decidida a demolição dessa casa de expiação pública. A nova casa de correção, também denominada calabouço, passou a funcionar na Rua Conde D'Eu (atual Frei Caneca), até ser extinta definitivamente em 1874.

Voltemos, porém, à tela em questão. Mais uma vez o céu tropical toma boa parte da cena, sendo acompanhado de perto pelas montanhas do Rio. A paisagem é bucólica, assim como são bucólicas as vacas que se movimentam perto do mar e os dois escravos que parecem repousar. No entanto, apenas parecem, pois um deles traz a enxada de trabalho; prova de sua inserção nesse tipo de civilização.

Nesse conjunto de obras vários elementos são repetidos: a natureza tranquila do Brasil, suas árvores, seus animais, suas figuras que aproveitam do clima ... tudo leva a pensar numa arcádia nos trópicos. Taunay usa de seus domínios artísticos – as árvores, os animais, as figuras pequenas. A escravidão aparece, nesse sentido, domesticada ou ao menos representada como exótica e pitoresca. Cada um em seu lugar e até mesmo o cativo se encaixa nessa arcádia possível. Essas paisagens de Taunay oferecem, portanto, um aspecto pouco conhecido do Brasil no estrangeiro: uma natureza exuberante, uma população de hábitos reconhecíveis; um sinal, para os europeus, de que a civilização progrediria no meio dessa natureza generosa que mais se parece com um novo Éden. Trata-se de uma pintura ao mesmo tempo conectada com a cultura política da época – e que aponta para questões políticas do sistema colonial implícitas em sua representação; como a economia escrava --, como distante de qualquer contexto mais realista. Taunay oferecia com sua paisagem uma visão diferente daquela de Debret. Ao invés da interpretação crítica, transparece uma natureza tranquilizadora – correta em suas formas — próxima de Franz Post: uma interpretação absolutamente filtrada da realidade.⁷²

Fortaleza da Santhiago que mandastes assinalar para a prisão dos soldados so por assim molo pedir o dito Juis de Fora de que procedera passamos o Ouvidor Geral o precatório / cuja copia remetestes / de que nos mostraes queixas por entenderes que os governadores nam podem ser despresados por semelhantes ministros; Epareceme diservos que nam tendes razão alguma em que vos queixar do ouvidor vos mandar passar precatório na forma da copia que enviastes por que estes se podem passar para todos os Magistrados por mayores que sejam, e com elles senam offende a sua preheminencia quando na forma com que se passam nam contem alguma inimalidade como o dito nam tinha fundamento pois nelle se nos pedia que mandasseis entregar o preso que nam era nosso mas do Juis de Fora e que nam deveis licença para se receberem outros no Calabouço aos soldados que forem reos de crimes comuns mas so dos militares porque pellos delictos comuns devem hir a cadea comum. Escrita em Lisbos a 25 de Fevreyro de 1709. Rey.

⁷¹ Cf. *Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Império do Brasil*. 1845. P. 199.

⁷² Ver Jouve, 2003

3. A pregação e os trópicos

Nas obras de Taunay sobre o Brasil não se notam grandes efeitos de sombra. Ao contrário, a contemplação da natureza brasileira lhe modificou o colorido e se tornou muitas vezes realista, diante dessa luminosidade violenta. Com efeito, nas primeiras paisagens que realizaria no Brasil – como *Morro de Santo Antônio* (1816) – as cores não são tão vibrantes quanto as que conceberia em seguida; já mais comprometido com as cores locais e os costumes. Veja-se nesse sentido, o quadro *Pregação de São João Batista* (1818) – aonde a paisagem brasileira figurou o tema bíblico. A dificuldade era fixar os efeitos, tão difíceis de traduzir, da luz tropical, que, paradoxalmente, tornava-se exagerada, falsa até, na visão dos críticos europeus. Era a observação e a contemplação que vinham no lugar da idealização neoclássica e transformavam a representação do céu, os tipos de vegetação e as figuras dispostas nas paisagens. Eis porque a estranheza dos elementos fez com que os críticos vissem nas obras brasileiras de Taunay um sinal de decadência. Mas ao contrário do que supunha a crítica, era o “estado de natureza” que transparecia nas telas de Taunay quando ele fugia às representações históricas.

Nessa tela tudo se parece com uma grande “mistura”: embora seja uma obra religiosa, surgem no quadro cavaleiros com trajes medievais, mulheres vestidas à antiga e uma vegetação exótica ambientada no Brasil. Ai estaria a homenagem de Taunay à luz e à natureza brasileiras: a paisagem tropical como pano de fundo para uma cena do gênero bíblico. Mais uma vez em a *Pregação*, alguns elementos estão presentes como marca do autor: o céu que toma metade da tela, os animais (que pouco tem a ver com a cena), as figuras diminutas e as árvores centrais que quase equilibram a pintura. Mas nesse caso, os trópicos são metáfora: metáfora de luz e de vegetação.

O mesmo pode ser dito da tela *Moisés salvo das águas* (1826). Apesar de ter sido executada já longe do Brasil, a lembrança dessa natureza permanece presente: as edificações são romanas, a cena é bíblica e as personagens se vestem à antiga ou como se tivessem sido retiradas de uma cena da Arcádia. Mas, de toda maneira, a homenagem é velada: o grande elemento em evidência é a natureza do Brasil.

Como se vê, a escravidão era mesmo limite da representação. Quando não surgia naturalizada era então diminuída a ponto de não comprometer a cena. Era a natureza que singularizava essa nação e só ela poderia partilhar a cena com as temáticas clássicas da bíblia. São João Batista ou Moisés, qualquer um deles poderia ter habitado os trópicos.

4. A paisagem e a corte

Pode-se dizer que a função de Taunay dentro da lógica da Missão foi diferente da de um pintor histórico, como Debret, mas nem por isso menos importante para a construção de uma imagem do que seria Brasil. A paisagem era o outro lado de uma representação comum, a unir uma monarquia européia tradicional com uma natureza particular. E Taunay usaria de sua destreza para com a paisagem mesmo quando retratava a realeza portuguesa em terras americanas. Este é o caso de *Paisagem da Quinta da Boa Vista com o rei e a rainha a cavalo na floresta* (1817-20), e de *Passagem do cortejo real na ponte Maracanã* (1817-1820. Museu Nacional da UFRJ). Como diz Luciano Migliaccio, esse local representava o outro lado da corte, além da cidade. O rei e a rainha viviam separados (o primeiro na Quinta da Boa Vista, a segunda no palácio da cidade) mas visitavam-se com certa freqüência e parece que o local de encontro dos dois cortejos dava-se, justamente, no cenário da floresta. Mito ou não, o fato é que esse era o ambiente recortado por nosso pintor: a natureza a acolher a monarquia. Esse é também o local da residência de Taunay: aí ficava a casa do artista e seu principal local de contemplação. Por isso mesmo, o pintor utiliza-se das características locais, do ambiente brasileiro, mas também do novo significado dado à tradição da paisagem pastoral, inspirada em Claude Lorraine. E assim, os momentos passageiros em que a corte portuguesa se encontra nos trópicos são transformados em instantes de idílio, mais apropriados à divagação campestre.⁷³

Veja-se nesse sentido, a última tela citada. Os elementos estruturais do quadro de Taunay estão todos lá – as vacas a pastar, o céu esmaecido que toma meia tela, as figuras pequenas e a vegetação tropical, sobretudo caracterizada por suas árvores singulares. Interessante é que deslocada no equilíbrio do quadro, está a ação central: um cortejo atravessa uma ponte, levando o casal real. Para esse convergem as luzes, como se um fecho se endereçasse diretamente a eles. Só o casal – quase que enamorado – reluz, mesmo que a figura seja muito diminuta: não há como errar.

Destaca-se também o contraponto entre os soldados que acompanham o cortejo – todos brancos (quase europeus e napoleônicos) com suas espadas empunhadas – e os escravos que tomam a parte inferior da cena. Por sinal, essa bem que poderia ser uma cena pastoral européia, se não fosse a vegetação singular e poucos negros que, como sempre, observam ou trabalham: são objetos da cena central; nunca sujeitos. Na floresta,

⁷³ Migliaccio, 2000:52

como nas demais telas de Taunay, quase não há povo. Os dois que lá estão observam a passagem e não interferem no movimento da cena.

As poucas telas mais históricas, ou ao menos mais conectadas com o dia-a-dia corte, são, assim, adornadas com a vegetação tropical e com os elementos recorrentes. Era como se a natureza constituí-se uma outra história: uma história possível para essa nação cuja diferença deveria ser normatizada pela tela neoclássica.

Para terminar: visualizando a nação.

Há alguns anos atrás entrou em voga o suposto de que as temáticas das pinturas eram de menor importância: tudo o que importava era a *forma* (mais conhecida como “forma significativa”) e a cor. Essa interpretação começou a sofrer um grande abalo a partir das teorias de Aby Warburg e de seu grupo de *scolars* que retornaram ao tema do significado e à história propriamente dita, sem negar a importância da forma.

Por certo que, o que nos interessa mais de perto, é recuperar uma certa historicidade e um “desencontro cultural” presente nas telas analisadas: perspectiva que nos aproximaria mais dos trabalhos de Warburg. No entanto, com o intuito de melhor definir os objetivos desse texto, vale a pena delinear uma discussão mais abrangente, no campo da história da arte, que vem opondo autores como E. H. Gombrich a A Warburg.⁷⁴ De um lado estaria a história e o contexto e de outro, a estrutura e a morfologia. Definido como um debate entre formalistas e historicistas a questão tem levado antes à dicotomia e menos a uma reflexão sobre a convivência dessas duas possibilidades.

De um lado da contenda estaria a produção de críticos da arte como Alois Riegl, Hildebrand, Wolfflin e mesmo Warburg; um dos fundadores da história estilística e dos supostos historicistas, que vinculam de forma estreita a produção artística a seu contexto. De outro, estariam os formalistas, como Gombrich e André Malraux, que parecem entender que as telas devem muito mais a outras telas do que a seu momento histórico.

Para Aby Warburg, os testemunhos figurativos seriam verdadeiras fontes históricas e a obra de arte deveria ser incluída dentro de um contexto histórico mais geral.

⁷⁴ Warburg certamente foi uma referência a todos os estudiosos da arte do século XX. Autores de grande importância como Saxl, Panofsky e Gombrich retomam nitidamente a tradição warburguiana. A partir de uma questão concreta – o que representa a tradição clássica para os artistas do Renascimento? – Warburg traz à tona um problema metodológico: como utilizar testemunhos figurativos como fontes históricas? Ao refletir sobre como o passado foi reinterpretado pelo presente, Warburg volta-se a esse mesmo passado com outros olhos. O modo como Warburg tenta resolver essa questão, a partir da noção de *pathosformel* (“patético”) será reinterpretado tanto por autores considerados *formalistas*, quanto por *historicistas*. De acordo com Gombrich, os empréstimos feitos pelos renascentistas à arte clássica, quando estes buscavam expressões intensas, eram sempre referidos a tipos iconográficos, convenções. Para Gombrich, Warburg demonstra que

A partir de dados formais (como a representação do movimento das vestes e dos cabelos) Warburg remontava atitudes fundamentais da civilização renascentista, vista na sua oposição radical à Idade Média. Não se tratava, portanto, de buscar uma história autônoma da arte, mas antes de trabalhar com uma noção de cultura como entidade unitária: “cultura” entendida em sentido quase antropológico, onde ao lado da arte, literatura, filosofia, ciência caberiam também as superstições e as atividades mentais.⁷⁵ Ai estaria uma história da arte que desembocaria na cultura, recusando qualquer leitura exclusivamente “impressionista” e estetizante: as obras de arte além de serem fontes *suis generis* deveriam ser inseridas em seu contexto, afim de iluminar sua interpretação. A obra poderia até ter um valor estético irrelevante e mesmo assim continuar sendo importante para o historiador, como testemunho de determinadas relações culturais. A obra de arte, portanto, ofereceria uma mina de informações, sem mediações, resultado desses testemunhos involuntários. Não se desconhecia o problema da circularidade e mesmo a questão de se “ver” nas obras o que se sabia diante mão. No entanto, era por meio da história que se explicava a forma e também as alegorias.

Bastante distante é a posição de Gombrich que, mesmo sendo diretor do Instituto Warburg, recusa uma concepção que busca na arte reconstituições históricas. Na verdade, esse estudioso seria contra as interpretações fisiognômicas e as generalizações históricas. Por isso mesmo, adere a uma corrente estética que assume que “os quadros fariam entre si”.⁷⁶

Não é o caso de entrar nesse debate teórico a essa altura do texto, mas antes de mostrar suas potencialidades para a nossa discussão. Como demonstra Ginzburg, “a orientação imposta por Gombrich implica em ganhos (o aprofundamento dos problemas do estilo pictórico graças aos instrumentos oferecidos pela psicologia) e, de outro, uma

mesmo os artistas do Renascimento, considerados imitadores da natureza tal (“fórmulas do como ela se apresenta na realidade, dependiam da tradição, dos lugares-comuns. Vide Perutti, Daniela (2003)

⁷⁵ Ginzburg, Carlo. 1989:48

⁷⁶ Gombrich procura resolver essa questão assumindo uma postura essencialmente formalista, com grande influência de Wolfflin – autor da idéia de que os quadros dialogam entre si, e não com elementos externos a ele. Gombrich é também um seguidor de Warburg e, de acordo com a sua leitura desse autor, o mais interessante na perspectiva warburgiana é eliminar a idéia de que a arte deve-se a uma reprodução direta da natureza e que, mesmo os renascentistas – considerados imitadores da natureza por excelência – recorrem necessariamente à tradição, no caso, arraigada na arte clássica. Na teoria de Gombrich há uma recusa das analogias entre elementos presentes na obra de arte e fatores históricos sem relações que possam ser *filologicamente reconstruíveis*. Assim, o autor critica a relação estabelecida por Panofsky e Saxl entre a descoberta da perspectiva e o surgimento de uma consciência histórica a partir do século XV, sem uma explicação que de conta dessa conexão, como se a própria aparição mútua entre estes dois fenômenos já justificasse a sua inter-relação como fenômenos dependentes. Vide Perutti, 2003

perda (o reduzido interesse pela relação recíproca entre os vários aspectos da realidade histórica e os fenômenos artísticos).⁷⁷

No nosso caso, também, sem opor as duas vertentes, seria possível perceber como as telas dialogam com seu contexto, também dialogando entre si. De um lado, não há como negar que os pintores neoclássicos copiavam – mesmo porque fazia parte da escola copiar. Isso sem esquecer do papel da alegoria que, nesse contexto, era quase um texto escrito, uma vez que sua definição identifica a personificação abstrata construída para combinar com um sentido estabelecido *apriori*. De tão divulgada a iconologia e a alegoria chegavam a ser consideradas, em finais do XIX, como linguagens universais que permitiam com que as imagens fossem entendidas de forma “clara, expressiva e eloqüente”.⁷⁸ Ai estava o “texto” alegórico, que tinha a capacidade de incluir valores numa linguagem abstrata e partilhada por alguns, mas lida por muitos. Por isso mesmo, os animais viram alegorias e as cenas citações, sendo impossível simplesmente desconhecer “a forma” e a análise sincrônica. Mas não devemos deixar de lado a originalidade que a própria imitação pode proporcionar. Afinal, copiar pode implicar também em recriar, em retraduzir, nesse caso para um novo contexto.

De outro lado, porém -- e ai estaria a novidade dos quadros de Taunay nos trópicos --, seria possível inserir suas obras em um contexto mais imediato: a elevação de uma corte transmigrada e carente de modelos de nacionalidade. Além do mais, nada como pensar nas potencialidades da arte quando aliada a projetos políticos. Pode-se dizer que quando vinculadas à política dos homens as imagens mudam. Mesmo que individuais (e parte de um projeto individual) se tornam coletivas, quando materiais viram ideais, quando inconscientes e involuntárias se transformam em estado voluntário e consciente. A nação surge representada nesse sentido como um “objeto de desejo”; uma instituição economicamente, fisicamente e emocionalmente palatável. As imagens atuam rompendo mas também consolidando representações que criam a noção de pátria e pátria como lar.

Nesse sentido, uma série de trabalhos tem analisado como a legitimidade política do Estado-Nação é pautada na noção de “consentimento”, e não só na força. Trabalhou-se menos, porém, com o suposto de que a imaginação visual pode ser parte de um processo através do qual o cidadão aprende a amar um objeto abstrato como se fosse objeto de paixão e intimidade pessoal. Existe uma maneira visual de conhecer; uma

⁷⁷ Ginzburg, op.cit:88

⁷⁸ Vide Charles Nicolas Cochin. *Iconologie par figures*. Paris, s.e. 1791.

gramática da representação. O suposto é que o domínio visual representa mais do que um espelho que reflete eventos ou uma ilustração de questões intelectuais profundas cuja chave interpretativa estaria no estudo de livros, palavras e textos. Ao contrário, o argumento é que as imagens são, também, veículos de troca de idéias e de realização de argumentos políticos.

Não se trata de enxergar uma absoluta autonomia nas imagens que, com certeza, guardam um diálogo tenso com textos e eventos externos; mas de afirmar também as potencialidades da iconografia em seus usos eminentemente políticos. A representação não só tem a capacidade de expressar sentidos, como inaugura formas de compreensão.

79

Como nas representações da Revolução Francesa, homens, mulheres e mesmo a natureza, são constituídos como agenda política para a nova nação, num processo complicado de identificação visual com ícones de representações que falam da virtude e do nacionalismo.⁸⁰

Numa sociedade basicamente iletrada, as imagens comunicavam sentidos de maneira oral e transformavam-se em instrumentos poderosos na formação de representações de como os indivíduos percebem a si próprios como membros de uma nação. Sobretudo nesse contexto em que uma corte imigrada lutava para guardar sua soberania, pintores neoclássicos assumiam a missão de conformar uma nação e dar passado e tradição a um Império de história recente. É claro que a imagem não é só intencional e inteiramente transparente. No entanto, no contexto da pintura francesa neoclássica as regras de composição são dispostas de maneira a se transformarem em “textos” de leitura basicamente unívoca. A “metáfora” aparece nesse momento como uma forma narrativa da história, assim como uma maneira de conhecer a história. É também uma maneira de falar sobre a nação e fazer dessa entidade coletiva um elemento comum: “este corpo sou eu”. E se a metáfora como linguagem é tão forte no século XVIII é precisamente porque, mais do que qualquer outro, realiza uma conexão entre narrativa e conhecimento; sentido e saber. Graças à representação alia-se três registros: o individual, a comunidade (o organismo que reúne todas as individualidades) e a sociedade maior.⁸¹

⁷⁹ Há uma longa discussão sobre a questão, sobretudo vinculada à nova historiografia da revolução francesa. Sobre o tema vide, entre outros, Landes, 2001; Baecque, 1997.

⁸⁰ Há uma discussão vasta que opõe as alegorias aos símbolos, sendo as primeiras mais didáticas e as segundas menos vinculadas a sentidos pré-determinados. No entanto, essa discussão está longe de estar encerrada, uma vez que os usos simbólicos e (nesse sentido) didáticos durante a Revolução são bastante conhecidos.

⁸¹ É possível fazer um paralelo com a noção de “eficácia simbólica” elaborada por Claude Levi Strauss. O xamã só cura pois acha que é um bom xamã, o doente também acredita, assim com a sociedade.

Ilustrar é representar: escolher as metáforas corretas, descrevê-las, deixar a história clara, interpretar a história: uma forma de pensar, uma forma de conhecer. Por isso mesmo a representação adquire sua importância de dupla maneira: na sua formulação, mas também no seu uso. E é aí que surgem os “mal entendidos”: uma realidade que não permite tradução fácil e que não se deixa aprisionar. Como diz Darnton, quando não podemos entender o sentido de um provérbio, de uma piada, de um ritual ou de um poema sabemos que estamos diante de um outro universo cultural.⁸² No nosso caso, é possível ler uma tela como um texto: parecia, porém, difícil entender e equacionar a natureza. Por outro lado, mais difícil ainda era contar com a compreensão da crítica européia: as telas de Taunay surgiam falsas e exteriores, mesmo quando só queriam retratar.

Dos quase cinco anos que ficou no Brasil, Taunay produziu 45 obras, mas apenas 15 sobre o Brasil. O suficiente para fazer de sua viagem uma experiência radical; insuficiente para fazer dele um documentarista. Mas Taunay, como Franz Post e A Eckhout, fez mais. Sofreu com a luz e as cores dos trópicos e tentou retratá-los. Para tanto estranhou, e teve que se haver com os princípios da composição clássica em vigor na pintura européia. Os trópicos não combinavam com o rigor, assim como as figuras não se pareciam com a arcádia ou com a Antigüidade.

Entre o realismo e a idealização – o contexto e a metáfora -- está a tela da Cascatinha. O pintor é diminuto frente a natureza que tenta capturar. Mais que uma posição de etnógrafo está aí a postura do filósofo que contempla: aquele que interioriza a experiência e expõe o conflito entre o homem e a natureza. Nesse processo, a natureza entra no lugar da história e representa essa nação particular. O povo é tema que carece de representação -- não existe em parte alguma -- e em seu lugar surgem representados – quase que estruturalmente – os elementos que realizam a natureza: os animais – entre o gado e os cachorros – as figuras reduzidas – sobretudo a escravidão que assume o papel de figurante secundário– e a imensa natureza da América. Tudo se passa como se a natureza redimisse a ausência do povo – e a visão negativa que se tinha a respeito dele, sobretudo da escravidão – e sua exaltação se transformasse em motivo de orgulho nacional, quando não da constituição da própria nação. Por sinal, a natureza, o tamanho do território e mesmo sua diversidade eram um consenso, por oposição à representação

⁸² Darnton, 1986t:31

da população. Era a realeza da natureza que acolhia a natureza dos Bragança. Uma natureza idílica e edenizada que fazia a história e constituía a própria nacionalidade.⁸³

Terminemos com uma última obra: *Gato com papagaio* (1816-1821). Ai estão dispostos alegoricamente dois animais que representam, respectivamente, o mais tradicional e o mais exótico dos bichos. Como diz Robert Darnton – fazendo uma paródia com o dito de Lévi Strauss – “os gatos são bons para pensar”, além de serem “excelentes” para a realização de cerimônias.⁸⁴ Animais de representação antiga e consagrada, os gatos - lembrando desde o Egito antigo, a representação da feitiçaria, de um poder oculto e da sexualidade - foram por isso mesmo os animais mais utilizados simbolicamente. O folclore francês atribuiu uma importância especial aos gatos como metáfora ou metonímia sexual. Já no século XV ter gatos como bichos de estimação era recomendado para se ter sucesso com as mulheres. Os homens do Antigo Regime podiam, porém, escutar muita coisa no gemido de um gato: feitiçaria, orgia, traição sexual, baderna e massacre. Por isso mesmo, nesse contexto, o gato lembra tudo que é antigo, mas como alegoria seleciona também uma certa representação da falsidade e da desconfiança. Além disso, o gato era personagem cativo nas pinturas de gênero européias e também poderia funcionar como uma espécie de tradição e de citação.

Mas, falemos também do papagaio – animal novo e que sempre representou nas primeiras imagens da América, o próprio novo continente. Se tomarmos a definição alegórica de pássaros, veremos que desde o antigo Egito representam a “alma”. Eles também seriam constantemente figurados nos quadros de “natureza morta”, além de aparecer na mão de Cristo infante. Portanto, nada mais oposto do que a representação do gato e desse novo pássaro de um novo mundo: o papagaio.

No entanto, é possível ir além da análise formal. Se observamos atentamente o quadro veremos que os dois animais pouco se olham. Parecem observar de soslaio o pintor que também os observa. É como se Taunay recorre-se a seu domínio seguro – representar animais – e mesmo assim estranhasse. Aqui estão a confiança e a desconfiança; a lealdade e a falsidade, o novo e o velho. Eles pouco se comunicam, estando dispostos lado a lado, tal qual um grande mal entendido. Estranha mistura, estranha homenagem, estranho casamento.

As imagens de Taunay escorregam, assim, do corpo do rei, ao corpo dos cidadãos e da própria nação representada na sua natureza singular. Uma série de alegorias e

⁸³ Vide nesse sentido o artigo de Jose Murilo de Carvalho, “Nações Imaginadas”, no livro *Pontos e Bordados* ..., Belo Horizonte, UFMG, 1998.

⁸⁴ Darnton, 1986:121

metáforas, revelam a presença da estrutura formal de um lado e reforçam a inserção do pintor em sua escola e formação. Não obstante, no realismo das imagens e na falta da perspectiva idealizante é que se inscrevia a dificuldade de transpor modelos como se atravessa uma ponte fácil. Aí estava a escravidão, que de tão internalizada fazia parte da realidade do autor, uma vez que ele próprio possuía seus "Nègres". Difícil idealizar um ambiente como esse, sobretudo por um artista que se dizia "um amant de l'égalité". Por isso mesmo, os escravos são ainda mais diminutos, como se a paisagem fosse pastoral e envergonhada. Como diz o historiador Carlo Ginzburg, "expulsa silenciosamente pela porta torna (a história) a entrar pela janela"⁸⁵. Era a tradução que não permitia um recurso fácil.

⁸⁵ Ginzburg, Carlo, 1989: p 92

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- ARTE no Brasil. Prefácio Pietro Maria Bardi; introdução Pedro Manuel. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2 v. il. color.
- BAECQUE, Antoine de. *The body politic. Corporeal metaphor in revolutionary france, 1770-1800*. Stanford, Stanford University Press, 1997.
- BAEZ, Elizabeth Carbone. A Academia e seus modelos. Gávea. Rio de Janeiro:PUC, no.1, 1985, p. 15-23.
- BARATA, Mário. Raízes e aspectos da História do Ensino Artístico no Brasil. Arquivos da EBA. Rio de Janeiro: UFRJ, no. XII, 1966, p. 41-47.
- BARDI, Pietro Maria (org.): *Arte no Brasil*. São Paulo, Editora Abril, 1983
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994. v. 3, 192 p. , il. color.
- BENEZIT, Emmanuel-Charles. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 9. ed. rev. Paris: Grund, 1976. 10 v.
- BERGER, Paulo (Org.). *Pinturas e pintores do Rio antigo*. Apresentação Sérgio Sahione Fadel; texto Paulo Berger, Herculano Gomes Mathias, Donato Mello Júnior. Rio de Janeiro: Kosmos, 1990. 251 p. , il. color.
- BITTENCOURT, José Neves. "Território largo e profundo. Os acervos dos museus do Rio de Janeiro como representação do Estado Imperial". Niterói, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade, Federal Fluminense, 1997, tese de doutorado.
- BITTENCOURT, José Neves. "Da Europa possível ao Brasil aceitável. A construção do imaginário nacional na conjuntura e formação do Estado Imperial: 1808-1850". Niterói. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Curso de pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 1988, dissertação de mestrado.
- BRETTELL, Richard e BRETTELL, Caroline. *Les peintres et le paysan*. Genève, Skira, 1983:
- BOGHICI, Jean (Org.). *Missão Artística Francesa e pintores viajantes: França-Brasil no século XIX*. Apresentação Michel Oyharcabal. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França, 1990. 142 p. , il. color.
- BOIME, Albert. *The academy and French Painting in the nineteenth century*. London, Phaidon, 1971.

- Boime, Albert. *Art in the age of Revolution, 1750-1800*. Chicago and London. The University of Chicago Press.
- BOIME, Albert. *Art in na Age of Bonapartism. 1800-1815*. Vol.2. Chicago and London, The University of Chicago Press. 1990
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. 292 p. , il. color.
- CARELLI, Mário (Org.). *Brasil-França: cinco séculos de sedução*. Tradução Cláudio Mesquita; apresentação Ronaldo Carneiro da Rocha. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989. 126 p. , il. color.
- CARVALHO, José Murilo. *Pontos e bordados. Escritos de história e política*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998
- CLARK, Kenneth. Introdução a *Subjects & Symbols in Art*. London, John Murray, 2001
- CLAY, Jean. *Romantisme*, Paris, 1980.
- CLIFTON-MOOG, Caroline. *The neoclassical source book*. London, Cassell, 1991
- COCHIN, Charles Nicolas. *Iconologie par figures*. Paris, s.e. 1791.
- CONISBEE, Phipip. *Painting in eighteenth-century France*. London. Phaidon. Oxford, 1981
- CROW, Thomas. *Painters and public life*. New Haven & London. Yale University Press. 1985
- CROW, Thomas. *Emulation. Making artists for revolutionary France*. Yale, Yale University Press, 1995
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro, Graal, 1996.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris,, F. Didot Frères, 1835.
- DIDEROT. *Sur l'art et les artistes*, Paris, Herman, 1967.
- EITNER, Lorenz. *Neoclassicism and romantism*. Stanford, Stanford University, 1970
- ELIAS, N. - *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1983
- ERIKSEN, Svend. *Early Neo-classicism in France*. London, Faber and Faber Limited, 1974
- FEIGEN, Richard L (org). *Neo-classicism and romantism in French Painting*. New York-London, RLF&Co. 1994
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.
- France in the eighteenth century*. Roylea Academy of Arts, London, 1968.

- FREIRE, Laudelino. "A arte da pintura no Brasil". I: 1º Congresso de História Nacional. Rio de Janeiro: IHGB, 1914....Anais... Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, p. 775-811.
- FREIRE, Laudelino. Um século de pintura: apontamentos para a História da pintura no Brasil: de 1816 a 1916. RJ: Tip. Rohe, 1916.
- French Painting 1774-1830. The age of revolution.* NY. Metropolitan Museum of Arts, 1975.
- FRIEDLANDER, Walter. *De David a Delacroix.* São Paulo, Cosac & Naify, 2001
- FRY, Roger. *Characteristics of French Art.* London, Chatto & Windus, 1932.
- GINZBURG, Carlo. "De A Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método" In *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância.* São Paulo, Companhia das Letras, 2001
- GOMBRICH, Ernst H. : *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo, Martins Fontes, 1995
- GOMBRICH, Ernst, H. : *Norma e forma – estudos sobre a arte da Renascença.* São Paulo, Martins Fontes, 1990
- GLOTZ, Marguerite e MAIRE, Madeleine. *Salons du XVIIIème siècle.* Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1949.
- GOETHE, J. W. *Viagem à Itália: 1776-1778.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999
- HERBERT, Robert. "Neo-classicism and the French Revolution" In The Royal Academy and The Victoria & Albert Museum. *The age of neo-classicism.* London, 1972
- HONOUR, Hugh. *Neo-classicism.* London, Penguin Books, 1968
- HONOUR, Hugh. "Neo-classicism" in. The Royal Academy and The Victoria & Albert Museum. *The age of neo-classicism.* London, 1972
- HONOUR, Hugh. *Romanticism,* Londres, 1979.
- IRWIN, David . Neoclassicism. London, Phaidon, 1997.
- L'académie de France a Rome. Correspondance inédite de ses directeurs precede d'une étude historique par A Lecoy de La Marche.* Paris, Librairie Académique, 1874
- LEBRUN-JAUVE, Claudine. "8 lettres de Taunay". Paris, s.e., 1987
- LEBRUN-JAUVE, Claudine, Paris, 2003

- LAGO, Pedro Corrêa do. Taunay e seu tempo. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. *O Olhar distante*. Curadoria Nelson Aguilar, Jean Galard, Pedro Aranha Corrêa do Lago; introdução Giorgio Della Seta; tradução Alain François, Contador Borges, Tina Delia, John Norman, Eduardo Hardman; apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. LANDES, Joan B. *Visualizing the Nation. Gender, representation and revolution in Eighteenth-century France*. Ithaca/ London. Cornell University Press, 2001
- LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos da pintura brasileira*. Produção Raul Luis Mendes Silva, Eduardo Mace. [s.l.]: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM Multimídia.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. 555 p. , il. color.
- Les années romantiques. La peinture française de 1815 a 1850*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995
- LEVEY, Michael. *Painting at court*. London, Weidenfeld & Nicolson, 1971
- LIGABUE F. Silva, Luiz Henrique. "Johann Wolfgang von Goethe, *Viagem à Itália*: correlações com o curso de teoria geográfica da paisagem. (mimeo)
- MELLO JUNIOR, Donato. Nicolau Antônio Taunay, percurso da Missão Artística Francesa de 1816. *Revista do Instituto Geográfico e Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 327, p. 5-18, abr. /jun. 1980.
- MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. *Arte do século XIX*. Organização Nelson Aguilar; coordenação Suzanna Sassoun; curadoria Nelson Aguilar, Luciano Migliaccio, Pedro Xexéo; apresentação Edemar Cid Ferreira; tradução Roberta Barni, Christopher Ainsbury, John Norman. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 52-53.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. *Arte do século XIX*. Organização Nelson Aguilar; coordenação Suzanna Sassoun; curadoria Nelson Aguilar, Luciano Migliaccio, Pedro Xexéo; apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. 223 p. , il. color.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, SÃO PAULO. *O olhar distante*. Curadoria Nelson Aguilar, Jean Galard, Pedro Aranha Corrêa do Lago; introdução Giorgio

- Della Seta; apresentação Edemar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. 303 p. , il. color.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconologia*. Madrid, Alianza, 1989
- PANOFSKY, Erwin: *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa, Presença, 1981
- PANOFSKY, Erwin: *Significado nas arte visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1979
- PERUTTI, Daniela. "Almeida Júnior e a paisagem paulista como criação". São Paulo, relatório (mimeo), 2003
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Apresentação Antonio Houaiss; texto Mário Barata. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1969. 559 p. , il. color.
- PRAZ, Mario. *Os neoclassicism*. London, Thames and Hudson, 1969
- PRAZ, Mario. *The meaning and diffusion of the Empire Style*. In The Royal Academy and The Victória & Albert Museum. *The age of neo-classicism*. London, 1972
- Raphael et l'art français*. Paris, Éditions de la Réunion des musés nationaux, 1983
- RIOS Filho, Adolfo Morales de Los. "O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo 1816-1916". In: 3º Cong. De História Nacional. RJ:IHGB, 1938. Anais...RJ: Imprensa Nacional, 1942, vol. 8, p. 3-429
- ROBERTS, Warren. *Jacques-Louis David, revolutionary artist. Art, politics and the French Revolution*. North Carolina, The University of North Carolina Press, 1989.
- ROBERTS, Warren. *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur. Revolutionary Artists. The public, the populace and images of the French Revolution*. New York, State University of New York Press, 2000.
- ROCHEBLAVE, S. *French Painting in the XVIIIth century*. London, The Commodore Press, 1937.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo, Hucitex, 1997
- SANTOS, Noronha. *Memórias para servir à História do Reino do Brasil - anotações*. Volume I
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nature as landscape*. Oxford, Working Papers, 2003

SPIX E MARTIUS, *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Belo Horizonte/ Itatiaia, São Paulo/ Edusp, 1979: 226

TAUNAY, Affonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Universidade de Brasília, 1956.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

WILWNSKI, R. H. *French painting*. London, 1931, The Medici Society