

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR

**NICOLAS-ANTOINE TAUNAY E A AUTONOMIA
DA PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL**

Brasília
2017

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR

**NICOLAS-ANTOINE TAUNAY E A AUTONOMIA
DA PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Teoria, Crítica e História da Arte
do Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília

Orientadora: Profa. Dra. Vera Pugliese

Brasília
2017

*“Un paysage n’est jamais une réalité naturelle,
mais toujours une création culturelle,
qui naît dans les arts avant de féconder nos regards.”*

(Alain Roger, La Naissance du Paysage en Occident)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
1. A PAISAGEM NA HISTÓRIA DA ARTE: VISÃO GERAL.....	08
1.1. Do fundo de quadros a um gênero emancipado	08
1.2. O nascimento da paisagem “ideal” em Roma no século XVII	11
1.3. Paisagem como gênero “menor”	14
1.4. Antes e depois de Taunay: artistas viajantes e o Grupo Grimm	16
2. DE ROMA AO RIO DE JANEIRO, COM ESTADA EM PARIS.....	20
2.1. Missão de 1816: a chegada dos artistas franceses.....	20
2.2. Taunay e os três anos na capital italiana	24
2.3. Na França, uma nova realidade	26
3. TAUNAY E A PAISAGEM BRASILEIRA	28
3.1. A paisagem tropical aos olhos de um acadêmico francês	28
3.2. A escravidão atenuada	30
3.3. A fixação iconográfica da paisagem carioca	33
3.4. De volta à França, de onde nunca saiu	37
3.5. A redescoberta de Nicolas-Antoine Taunay	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – BOILLY, Louis-Léopold. *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey: Salon de 1798*. 1799. Óleo sobre tela (71,5 x 111 cm). Musée du Louvre, Paris. Fonte: < <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/reunion-d-artistes-dans-l-atelier-d-isabey>>22
- Figura 2 – CARRACCI, Annibale. *Paesaggio con la fuga in Egitto*. c.1602-1604. Óleo sobre tela (122 x 230 cm). Galleria Doria Pamphilij, Roma. Fonte: <<http://www.doriapamphilij.it/roma/en/i-capolavori-doria-pamphilij/annibale-carracci/>>24
- Figura 3 – TAUNAY, Nicolas-Antoine Taunay. *Primeiro passeio de D. João VI e D. Leopoldina na Quinta da Boa Vista*. 1817-18. Óleo sobre tela (92 x 146 cm). Museu Nacional da Quinta da Boa Vista / UFRJ. Reprodução. Fonte: LAGO, Pedro Corrêa. *Taunay e o Brasil – Obra completa 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.29
- Figura 4 – TAUNAY, Nicolas-Antoine Taunay. *A Cidade e a Glória vistos da Casa do Marquês de Belas*. 1824. Óleo sobre tela (29,5 x 44,5 cm). Museu Imperial (Petrópolis-RJ). Reprodução. Fonte: LAGO, Pedro Corrêa. *Taunay e o Brasil – Obra completa 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.....31
- Figura 5 – TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Largo da Carioca*. 1816. Óleo sobre tela (46,5 x 57,4 cm). Coleção Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro. Reprodução. Fonte: LAGO, Pedro Corrêa. *Taunay e o Brasil – Obra completa 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.33
- Figura 6 – TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Entrada da Baía vista do Morro de Santo Antônio*. c.1818. Óleo sobre tela (46,5 x 57,4 cm). Coleção Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro. Reprodução. Fonte: LAGO, Pedro Corrêa. *Taunay e o Brasil – Obra completa 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.34
- Figura 7 – TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Largo da Carioca e Entrada da Baía vista do Morro de Santo Antônio*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro (Foto do autor)36

INTRODUÇÃO

A relação que o homem estabeleceu com a natureza desde a Antiguidade Clássica não levou de imediato o que denominamos paisagem a se tornar um gênero da pintura tal qual conhecemos nos dias de hoje. Ao contrário, a natureza aparecia em segundo plano ou como fundo dos quadros. Na Grécia antiga¹, os pintores “nunca tiveram interesse pela paisagem em si” (KIDSON, 1998, p. 435), não havia nem mesmo o conceito de paisagem como o identificamos – objeto de conhecimento e de contemplação estética. Até o final do século XVI, a paisagem era considerada um gênero pictórico menor. E, ainda, uma especialidade relacionada a pintores das várias partes da Europa que iam estudar na Itália.

Em Roma, nos Seiscentos, pintavam-se paisagens arqueológicas e fundos de pinturas mais naturalistas, também como parte da formação artística dos que acorriam à Cidade Eterna. No início do século XVII, o italiano Annibale Carracci (1560-1609) elabora o protótipo da paisagem que mereceu a qualificação de clássica. Dando um salto temporal, após esta “invenção da paisagem” que se dá na Itália, teremos, ao final do XVIII, em virtude do Iluminismo que promove um “retorno à natureza”, uma intensificação desse modo pictórico, apesar de a Academia Francesa – instituição cuja autoridade preponderaria sobre as academias de arte de seu tempo – ainda considerá-lo abaixo dos demais gêneros.

Nessa época, prevalecia no Brasil a arte religiosa. Com a chegada de um grupo de artistas, em março de 1816, ao Rio de Janeiro, no que viria a ser conhecido como a Missão Francesa – especialmente Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) que estudou em Roma e aparece entre os “dez maiores pintores do Império”² –, a paisagem passa a ser praticada com mais autonomia, e como disciplina dada a criação, em agosto daquele mesmo ano,

¹ “A arte grega do período clássico concentrou-se na imagem do homem, com exclusão quase absoluta de outros motivos” (GOMBRICH, 1986, p. 126).

² Enfatiza Pedro Corrêa do Lago (2003, p. 5-8), organizador do catálogo *raisonné* da obra brasileira do artista, referindo-se ao império napoleônico.

² Enfatiza Pedro Corrêa do Lago (2003, p. 5-8), organizador do catálogo *raisonné* da obra brasileira do artista, referindo-se ao império napoleônico.

da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (futura Academia Imperial de Belas-Artes).

As atividades desenvolvidas no interior da instituição iriam contribuir para que o tema crescesse em eloquência e, mesmo afetadas pelo gosto vigente, cujo modelo era a Academia Francesa, servisse de subsídio para a estruturação de uma identidade cultural e também geográfica capaz de fazer frente ao ideário edênico relacionado ao Brasil.

É possível perceber o papel de Nicolas-Antoine Taunay na fundação desse novo gênero pictórico no país perfazendo o seu caminho desde Roma – considerada o berço da paisagem tal qual se conhece atualmente –, onde o artista permaneceu de 1784 a 1787, e sua estada no Rio de Janeiro, cidade em que desenvolveu significativa produção (que continuou após seu regresso à França, em 1821) na qual adicionava os trópicos à Arcádia.

O presente trabalho trata da atuação de Taunay³ no estabelecimento do gênero paisagem no Brasil. Busca identificar o legado do pintor para a arte brasileira, pois, seja como artista ou professor, a partir da sua permanência no Rio de Janeiro, a paisagem começa a se emancipar e a se fixar como uma categoria pictural que se realizaria dali em diante.

E, ao tratar do momento, no século XIX, considerado o marco da consolidação desse gênero pictórico no país – principalmente pela presença de Taunay entre nós –, pretende contribuir para a compreensão da fase inicial da paisagem como um modo próprio da pintura brasileira.

³ Como será tratado Nicolas-Antoine daqui por diante.

1. A PAISAGEM NA HISTÓRIA DA ARTE: VISÃO GERAL

1.1. Do fundo de quadros a um gênero emancipado

Amplamente incorporada ao repertório da contemporaneidade, a paisagem não surgiu de pronto como um gênero pictórico. Ao longo de séculos, foi um tema relegado ao segundo plano e seu estabelecimento como um gênero independente viria a ocorrer somente no século XIX⁴.

É vasta a bibliografia sobre a representação pictural da paisagem e se faz necessário pontuar, mesmo que de forma concisa, episódios que constituem uma espécie de panorama que mostra como se dá, na História da Arte, a passagem da sua função inicial na pintura (secundária) para o plano principal das obras.

Diversos fatores – materiais e/ou culturais – contribuíram para que o conceito de paisagem fosse firmado. Estética e ciência se uniram muitas vezes na relação com a natureza que, em variadas situações, foi apresentada por meio de *ekfrasis* – gênero clássico da retórica relacionado à descrição em detalhes, praticado por autores romanos, como Virgílio, e Plínio, o Velho, em sua *História Natural*, que procuravam “moldar uma linguagem capaz de representar ou igualar a vivacidade das imagens plásticas ou pictóricas descritas” (VENTURI, 2007, p. 42)⁵.

A definição do termo “paisagem”, aliás, é um indicador de como se deu a gênese do conceito. E, seria esse o motivo, segundo Alain Roger (1999, p. 34), pelo qual a pintura de paisagem não poderia ter se desenvolvido nem na Grécia antiga ou na Europa medieval: faltava-lhes palavra(s) para nomeá-la.

Além disso, discorre Harold Osborne (1978, p. 164), “o poder de ver a natureza como paisagem ou cena não é um dom automático ou universal”, lembrando evidências de que os gregos antigos (assim como os egípcios) não detinham essa capacidade: “Viam a natureza como um conjunto de objetos – árvores, montes, rio, templo –, mas não como uma cena”.

⁴ Apesar de se identificar uma expansão significativa da pintura de vistas na Holanda a partir do século XVII [ver página 11].

⁵ Ou, nas palavras de Anne Cauquelin (2005, p. 134), “igualar pela palavra as cores, os movimentos e a harmonia do quadro”.

Conforme o autor, a ausência dessa faculdade seria a razão pela qual a paisagem somente se desenvolveria mais tarde, no Ocidente, como assunto independente e autossuficiente.

Inicialmente, na pintura de cavalete, a paisagem não servia mais do que para situar um fato histórico ou animar o fundo de um retrato; e, na pintura mural, tinha uma função exclusivamente decorativa.

Na arte medieval, é possível perceber a natureza esquematizada em fundos das pinturas religiosas. Com o triunfo do cristianismo, as imagens e as formas eram encarregadas de transmitir mensagens simbólicas dos evangelhos. Não havia preocupação em representar o mundo visível (uma representação descritiva), mas aquele da essência espiritual – símbolo do paraíso.

Durante o Renascimento, a paisagem também não era reconhecida como o objeto de um quadro, mas o local onde se desenrolava uma cena histórica ou mitológica. Foi durante esse período, contudo, que os artistas desenvolveram um método destinado a ver o mundo através de uma janela – *veduta*, por meio da qual era possível compreender o espaço externo representado, segundo as regras da perspectiva linear. Havia a intenção de alcançar uma situação harmoniosa entre o homem e o mundo exterior, acompanhando a prescrição humanista.

Nessa busca, os artistas italianos se ocupavam em mostrar a cena e os personagens, enquanto os artistas do norte da Europa exercitavam a preocupação com o detalhe e investiam na observação, privilegiando a paisagem como um objeto de expressão e deleite. A pintura de paisagem chegou a ser tratada, em algumas ocasiões, como uma particularidade atribuída a pintores que se instalaram em Roma provenientes da Europa setentrional. No norte europeu o tema experimentou, nos primórdios do século XVI, um verdadeiro impulso, em localidades como a flamenga Antuérpia – regiões que já apresentavam adiantado progresso econômico.

Tomando o caso de Antuérpia, onde se destaca Joachim Patinir (c. 1475-1485 – 1524) – apontado por muitos historiadores de arte como um dos maiores representantes do gênero –, vemos um contexto propício à especialização artística, apoiada na Reforma iconoclasta protestante, que, ao contrário da iconografia cristã, centrada na religião, permitiu a representação

do mundo laico. Esse fato fez aumentar as encomendas de quadros e o comércio artístico alcançar plena atividade. Na metade do século XVI, as paisagens eram um tema admitido tanto em pinturas quanto em gravuras, mas, como observa Ernst Gombrich (1990, p. 144), naquela época, em Antuérpia, “não há registro de palavra que se referisse a elas”.

O início dos Seiscentos também registra as primeiras imagens paisagísticas holandesas. Esse fato coincide com a libertação da Holanda do jugo da Espanha – predominantemente católica – e a hostilidade do calvinismo em relação a imagens religiosas. Sem a demanda da Igreja, antes a principal cliente, os artistas do país se voltaram a outros assuntos – apesar de temas religiosos ainda fazerem parte do repertório. A paisagem se tornaria predominante e os maiores pintores da época iriam fazer uso desse modo pictural. Embora o reconhecimento da paisagem holandesa somente venha a se dar mais adiante⁶.

De acordo com Svetlana Alpers (1999, p. 247), em seu estudo sobre os vínculos pictóricos entre pintura e cartografia nos Países Baixos, “o objetivo dos pintores holandeses era captar, sobre uma superfície, uma grande quantidade de conhecimentos e informações sobre o mundo”. Na visão da autora, a mais importante contribuição dos holandeses – ela cita Jan van Goyen (1596-1656), Jacob van Ruisdael (1628-1682) e Philip de Koninck (1619-1688) – para a imagem da paisagem são as pinturas conhecidas como panorâmicas (p. 275).

Alpers trata ainda da diferença entre a arte da Renascença italiana – que, com seus manuais e tratados, iria traduzir o novo sentimento de espaço de maneira mais matemática – e a arte holandesa, mais instintiva, que oferece um “discurso verbal fácil” (p. 32). Portanto, com forte apelo à comercialização, em um mercado constituído por consumidores anônimos.

A partir do XVI, como assinala Gombrich (1990, p.142), a arte da paisagem vai sofrer um giro: “[...] As paisagens naturalistas em segundo plano engoliam, por assim dizer, o primeiro plano até chegar ao ponto em que o tema religioso ou mitológico se reduz a um mero ‘pretexto’”. O autor

⁶ Na biografia escrita em 1718 do pintor holandês Cornelis Poelenburgh (1594-1667), que estudou na capital italiana [ver p. 13], Arnold Houbraken (1660-1719) afirma que no século XVII somente “se respeitavam artistas que haviam estado em Roma” (SLIVE, 1998, p. 225).

destaca ainda a importância da Itália⁷ no progresso do tema a partir daquele momento, ressaltando que, sem as teorias artísticas do Renascimento, “a pintura paisagista, da maneira como a conhecemos, nunca poderia ter se desenvolvido” (p. 141). A representação renascentista do espaço em perspectiva, que ajudava a organizar os elementos das paisagens, estava relacionada com a nova forma – racional – de ver o mundo.

Já no século XVII, a paisagem – a natureza representada – mobiliza grande parte das pesquisas dos artistas em toda Europa. Os Setecentos são quando a paisagem passa a ser reconhecida como um gênero pictural, embora um gênero menor. Na França, a Academia edita uma hierarquia na qual os grandes gêneros são a pintura religiosa e a pintura de história. A paisagem se situa no ponto de baixo da escala, antes da natureza-morta.

Nessa época, a partir de Roma, a paisagem “ideal” – clássica – se expande, celebrando os grandes acontecimentos da humanidade, eventos mitológicos ou divinos. A capital do cristianismo, no contexto da Contrarreforma, realiza grandes obras de reestruturação e atrai artistas de todo o continente. Estes passam a se utilizar de recursos, que apesar de contraditórios, podiam estar presentes em um mesmo quadro: a tentativa de representação fiel do mundo e a tradução deste mundo.

Os pintores executam estudos, diretamente, a partir do motivo. Contudo, é nos ateliês onde recompõem as paisagens, com base em croquis ou gravuras. O resultado é uma interpretação, na qual o principal compromisso não é com a exatidão. Às cenas são agregados elementos arquitetônicos, que reportam à Antiguidade; figuras humanas ligadas à literatura, histórias mitológicas ou bíblicas, em trabalhos iriam contribuir para notabilizar a pintura de paisagens, antes considerada um gênero menor.

1.2. O nascimento da paisagem “ideal” em Roma no século XVII

Em Roma – naquele momento considerada o centro do mundo civilizado – combinavam-se, no início do século XVII, as diferentes tradições que constituíam, até então, as tendências mais significativas desse modo

⁷ Mesmo considerando ser reduzido o espaço dedicado à pintura de paisagem nos escritos renascentistas.

pictórico, como as paisagens arqueológicas⁸ de Polidoro da Caravaggio (c. 1499-1543) e Rafael Sanzio (1483-1520), e fundos de pinturas mais naturalistas e poéticos, em obras de Giorgione (1478-1510) ou Tiziano (c. 1488-1490-1576).

No começo dos Seiscentos, um numeroso grupo de artistas de diversas partes da Europa que se encontravam na capital italiana – entre os quais o bolonhês Annibale Carracci (1560-1609); os franceses Claude Lorrain (c.1600-1682) e Nicolas Poussin (1594-1665); os holandeses Cornelius van Poelenburg (1594-1595–1667) e Bartholomeus Breenbergh (1599-1657); o flamengo Paul Bril (1554-1626), e os alemães Adam Elsheimer (1578-1610) e Gottfried [Goffredo] Wals (1595-1638) – estimulou um apaixonante debate que conformou as principais características do novo gênero.

Os artistas, segundo Gombrich (1999, p. 393), participavam de discussões sobre pintura, tomavam parte em polêmicas, estudavam os antigos mestres e, ao regressar, aprimoravam sua própria linguagem a partir do que haviam aprendido nesse contato com os meios artísticos disponíveis na capital italiana.

Teriam sido os próprios atrativos da Cidade Eterna⁹ – a presença dos vestígios (ruínas) da Antiguidade Clássica e os panoramas e vistas que a circundavam – fatores que, no XVII e no século seguinte, animaram os artistas, alguns deles considerados protagonistas do nascimento desse novo gênero, a registrá-los em diferentes horários do dia, para comprovar os efeitos atmosféricos. Além do patrimônio artístico, os pintores também entravam diretamente em contato com a luz específica das paisagens latinas: “amena e amarelada” (LAGO, 2008, p. 22).

Ao escrever sobre sua estada em Roma, o alemão Karl Phillip Moritz (1756-1793), professor da Academia berlinense, afirma que “[...] o pintor de

⁸ Esse olhar para as ruínas romanas é uma tradição inaugurada pelo *Mirabilia Urbis Romae* [Maravilhas da Cidade de Roma], escrito em latim por autor desconhecido por volta de 1143 e, desde então, utilizado por peregrinos e “turistas” até o séc. XV como o guia paradigmático da capital italiana. No Renascimento, intensificou-se a busca pelas relíquias da arte clássica: o conjunto escultórico *Laocoonte*, por exemplo, foi encontrado em 1506. Antes dessa descoberta, “a autoridade da arte antiga residia no que havia permanecido acima do solo – sobretudo nas impressionantes construções dos romanos” (BELL, 2008, p. 81).

⁹ Segundo as quatro razões propostas pelo filósofo Augustin Berque (1942-), Roma seria classificada como uma sociedade paisagística (disposta como uma paisagem): combinava os jardins ornamentais, as representações picturais, as representações literárias, e havia palavras para dizer paisagem (ROGER, 1999, p. 33-34).

paisagens encontra aqui sempre uma colheita rica, pois vê unificado na natureza aquilo que a imaginação mais viva não poderia reunir de modo tão romântico” (2007, p. 137).

Conforme Nikolaus Pevsner (1902-1983), mais que a natureza, a capital italiana¹⁰ era considerada fundamental para a criação de uma obra perfeita (2005, p. 152). Por seu turno, Gombrich aponta que “Roma ainda continuava sendo o melhor local para se contemplar o esplêndido panorama da pintura nos países que aderiram ao catolicismo” (1999, p. 393). E mais, “[...] viajar para a Itália tornou-se uma necessidade, pois ali se encontrava o ponto de referência que se tornara a medida de todas as artes” (1990, p.13).

Ou ainda, como chamam a atenção os diretores de três instituições europeias (*Grand Palais, Musée du Louvre e Museo del Prado*) – respectivamente, Jean-Paul Cluzel, Henry Loyrette e Miguel Zugaza (2011, p. 9) – no prefácio do catálogo da exposição “*Nature et Idéal: Le paysage à Rome 1600–1650*” (que recebeu o título “*Roma. Natureza e Ideal. Paisajes 1600-1650*”, em sua passagem por Madri), consagrada exclusivamente às origens romanas deste gênero da pintura:

Roma, desde a Antiguidade, era um cobiçado destino de artistas que desejavam completar a sua formação. Mas, é a partir do final do Século XVI que diversos fatores fazem eclodir esse gênero “profano”: a presença simultânea de pintores vindos de várias partes, particularmente da Europa setentrional, os quais se encontravam entre os maiores artistas do século XVII; as atrações da Cidade Eterna, renovadas por recentes transformações na paisagem urbana; um gosto crescente por desenhos que tinham a paisagem como motivo, reempregados em pinturas de ateliê; uma maior circulação de imagens, favorecida pela impressão, e o interesse dos teóricos; as grandes coleções de pinturas de mestres do Renascimento e ainda o imenso sucesso comercial dos quadros com esse tema¹¹.

Por todos esses motivos, a história da arte viria a estabelecer como sendo em Roma que se dá, nos primeiros anos dos Seiscentos, o nascimento desse modo pictural como um gênero emancipado. Como afirmam os

¹⁰ Pode ser considerado um paradoxo o fato de a capital do cristianismo vir a ser conhecida como o berço da pintura de paisagem. Em sua tese de doutoramento, referindo-se a alguns períodos da pintura italiana, Karina Dias (2010, p. 136) reafirma o caráter secular desse gênero pictórico, “livre de referências religiosas”; e ainda que “constata-se o esforço, nas cenas de paisagem, de uma laicização do espaço”.

¹¹ Este trecho e os demais, citados de publicações estrangeiras, foram traduzidos pelo autor.

organizadores da exposição anteriormente mencionada: “A paisagem não existia como um gênero autônomo na pintura europeia antes do século XVII e foi na capital do cristianismo que nasceu e floresceu esta nova categoria pictural, que veio a conhecer um impulso considerável” (p. 9).

1.3. Paisagem como gênero “menor”

Mesmo experimentando um desenvolvimento relevante a partir dos Seiscentos e registrando-se, mais adiante, uma intensificação graças ao Iluminismo que motiva uma “volta à natureza” – do qual é fundamental o inglês William Turner (1775-1851), que pintou paisagens de seu país além da Suíça, Itália e Alemanha, ao final do século XVIII –, a Academia Francesa ainda mantinha a paisagem abaixo dos demais gêneros¹².

Os fragmentos de textos a seguir ajudam a compreender os procedimentos usados à época nos julgamentos das obras de arte, cujos critérios seguiam especialmente uma escala que colocava no topo as cenas históricas, superiores aos retratos, enquanto as paisagens se encontravam no nível inferior, ligeiramente acima das naturezas-mortas.

Em sua alentada coletânea *La Peinture*, que na edição brasileira foi dividida em 14 tomos, Jacqueline Lichtenstein (1947-) trata, no volume 10 (2006), dos gêneros pictóricos. Por meio de excertos de diversas obras de teóricos da arte, a autora compila parte do pensamento em torno da questão dos gêneros, como exposto nos exemplos seguintes.

André Félibien (1619-1695), no *Prefácio às Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura*, de 1667, cerca de duas décadas após a criação da instituição, estabelece uma estrita hierarquia de gêneros picturais – somente os pintores de frutas e flores (natureza-morta) situam-se abaixo do paisagista, no ponto mais insignificante da escala. Estipula que o valor de uma pintura depende da nobreza do tema e, ainda, que não seria possível obter obras-primas a partir de cenas ou motivos vulgares (p. 38-45).

Em 1708, Roger de Piles (1635-1709) dedica cerca de 30 páginas à paisagem no seu *Curso de pintura por princípios*, nas quais faz observações

¹² Embora seja possível afirmar, como vemos em várias passagens deste trabalho, que a pintura de paisagem já estivesse consolidada na Europa.

gerais – conselhos de ordem prática – que dizem respeito a esse tipo de pintura, inclusive, referindo-se à subdivisão do próprio gênero de paisagens, de acordo com os níveis sociais, numa espécie de categorização (p. 49-64). Pouco mais de uma década depois, o abade Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), escreve as *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* e, ao tratar das pinturas de paisagem de Tiziano ou Carracci, afirma que as personagens são o que mais chamam atenção nos quadros (p. 65-72).

Registros como esses mostram as dificuldades de um gênero nascente, mas que continuaria atraindo teóricos da arte, entre eles Denis Diderot (1713-1784) e Joseph Vernet (1714-1789), este um pintor paisagista a quem o primeiro dedicaria atenção em seus escritos. Apesar disso, foi a partir do início do século XVIII, que a questão da superioridade de gênero começou a se esvaír, mesmo que Roger de Piles, Du Bos e Diderot permanecessem tratando da primazia de “temas nobres”.

Há de se considerar ainda que o grande movimento no cenário artístico da época foi a passagem do Rococó para o Neoclássico, cujo “grande gênio”, como o classifica Pevsner (2005, p. 196), foi o historiador e teórico alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para quem, da mesma forma que os demais “pioneiros do ideal neoclássico de criação da beleza”, a tarefa mais nobre e essencial da arte devia “centrar-se no homem”.

Por sua vez, o também alemão Anton Raphael Mengs (1728-1779), pintor que viveu em Roma, considerava *assunti bassi* [temas menores] as paisagens e retratos, naturezas-mortas e cenas de gênero. Enquanto Joshua Reynolds (1723-1792), pintor e primeiro presidente da Academia inglesa, afirmava que aqueles eram assuntos vulgares e medíocres: “Vulgares porque desprovidos de ideais válidos, e medíocres porque limitados à beleza eventual de certos objetos naturais” (p. 196).

Uma das características essenciais dessa teoria é que a natureza, por si só, não pode atingir o apogeu da perfeição:

Os “macacos da natureza”, como Winckelmann os denominou certa vez, ou “os laboriosos imitadores das banalidades mais desgraciosas da natureza”, como preferiu chamá-los Horace Walpole [1717-1797], são necessariamente artistas menores, pois aquele que “meramente copia a natureza”, para citar novamente Reynolds, “jamais produzirá alguma coisa grande”. (p. 196)

Pevsner (p. 379) ainda alude a Winckelmann que “referiu-se certa vez às paisagens fúteis e vazias” e menciona Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), pintor alemão que, em 1763, organizou a reabertura da Academia de Dresden, para quem a academia devia não só incluir cursos internos de desenho a partir de modelo-vivo, mas também de “especialidades menores da arte, como a paisagem, os animais, as flores” (p. 202).

É somente no XIX que, finalmente, vem desaparecer a divisão da pintura em gêneros. Nesse século, entre os artistas românticos, num movimento iniciado ao final do XVIII, pitoresco e sublime¹³ serão categorias onipresentes na pintura de paisagem, como uma representação do sentimento dos personagens.

Na metade do século XIX, quando a paisagem histórica persistia, mas já se encontrava em decadência, Charles Baudelaire (1821-1867) escreve *A apologia da paisagem e a crítica do retrato*, na qual afirma que a paisagem já não tinha outra regra senão a verdade do motivo, nenhum outro método senão a observação da natureza (LICHTENSTEIN, 2006, p. 121-130).

Enfim, apoiada na intensificação dos estudos da natureza e das pesquisas científicas, a paisagem conquista um lugar no quadro da pintura oficial (acadêmica) e faz-se uma presença constante entre as obras exibidas nos salões artísticos, sejam estes oficiais ou não. “A pintura de paisagem se torna dominante, originando uma estética própria”, nas palavras de Kenneth Clark (1961, p. 164), que afirma ser este gênero pictural, “a principal criação artística” do XIX (p. 15).

1.4. Antes e depois de Taunay: artistas viajantes e o Grupo Grimm

No Brasil, então sede da monarquia portuguesa, ao longo do século XIX, a paisagem foi um modo pictórico mais praticado por artistas estrangeiros. Como ressalta Sonia Gomes Pereira (2008, p. 80), o papel secundário da temática tinha relação com o contexto político, pois era projeto

¹³ “As características do ‘sublime’ foram definidas por [Edmund] Burke [1729-1797] quase ao mesmo tempo em que [Alexander] Cozens [c.1717-1786] definia o ‘pitoresco’ (...), as duas categorias em que se assenta a concepção da relação humana com a natureza, a qual se pretende utilizar em seus aspectos domésticos e usufruir como fonte cósmica de energias sobre-humanas” (ARGAN, 1992, p. 19).

do Império “civilizar o país – superando o passado colonial e afirmando a supremacia branca numa população mestiça –”, e a paisagem “representava o lado selvagem a ser domado”.

Dessa forma, apesar do fascínio que causava e os desafios que impunha aos cientistas viajantes, a paisagem restaria como acessória, até mesmo nas cenas que apresentam os habitantes originários – os indígenas. No último período daquele século, com o desenvolvimento das cidades brasileiras e uma maior conscientização em relação à importância da preservação da natureza, a paisagem passa a interessar mais aos pintores.

Pereira (p. 81) trata das transformações, ao final do XIX, na pintura de paisagem no Brasil, período no qual o desenho ainda se encontra presente, mas as massas de cor já se tornam mais densas, deixando os contornos indefiníveis, resultado da intensificação da prática da pintura ao ar livre.

Alguns autores – como Quirino Campofiorito (1902-1993), na *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, livro de 1983 – chegam a marcar como tendo se dado, somente na última etapa desse século, a introdução no Brasil da pintura de paisagem por meio do alemão Johann Georg Grimm (1846-1887), que havia frequentado a Academia de Artes Visuais de Munique e chegou ao Rio em 1878.

Ele lecionou na Academia Imperial de Belas-Artes, entre 1882 e 1884, e o seu sobrenome intitulou um grupo formado por jovens pintores (alguns deles seus ex-alunos) cuja produção girou em torno da paisagem. Entre estes, se encontravam Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Domingo Garcia y Vasquez (1859-1912), Hipólito Caron (1862-1892), Joaquim da França Júnior (1838-1890) e Antônio Parreiras (1860-1937).

O Grupo Grimm, que pouco tempo durou, se constituiu após a saída do professor da academia e tinha como principal marca a pintura ao ar livre. Porém, como bem lembra Sonia Gomes Pereira, apesar da sua importância, a afirmação de que são responsáveis pela introdução da pintura de paisagem no país, “além de encobrir o fato de outros paisagistas anteriores já terem praticado a pintura ao ar livre, acentua a leitura polarizada entre modernos e acadêmicos” (p. 83).

Seria o caso do francês Henri Nicolas Vinet (1817-1876), que se estabeleceu no Rio de Janeiro a partir de 1856, participou ativamente das

exposições da academia carioca à qual não se filiou, e dava aulas particulares de pintura:

Vinet demonstra em seu trabalho interesse por trechos de paisagem situados em recantos mais isolados, tratados com uma abordagem mais naturalista e franca do assunto, o que pode certamente ser considerado um antecedente para as experiências de pintura ao ar livre empreendidas pelos artistas comandados por Georg Grimm a partir da década de 1880. (PICCOLI, 2014, p. 91-92)

Antes disso, é imprescindível tratar da presença, no país, dos artistas viajantes que registraram a paisagem brasileira estimulados pela atração europeia aos aspectos exóticos dos novos territórios e pelas pesquisas científicas.

As expedições artístico-científicas, cuja expansão ocorre no XIX, têm seu início, nas Américas, ainda no século XVI. Os relatos sobre o Novo Mundo são acompanhados de ilustrações, como no caso do aventureiro alemão Hans Staden (1540-1576), que foi mantido prisioneiro dos tupinambás na região onde hoje se situa o estado de São Paulo, em torno de quem circularam histórias de canibalismo.

A partir do XVI, são muitos os viajantes que percorrem o território nacional. Em relação à parte artística (sempre atrelada à ciência), destaca-se o período em que boa parte do Nordeste brasileiro esteve sob o domínio holandês (1630 a 1654), que legou obras de Albert Eckhout (c.1607 - c.1666) e Frans Post (1612-1680).

Artistas preocupados com a observação naturalista, seguidores das escolas flamenga e holandesa, eles integraram o grupo que se estabeleceu no Brasil durante os sete anos em que o conde Maurício de Nassau (1604-1679) esteve à frente do governo da colônia. Eckhout documentou aspectos humanos e da natureza do país. Frans Post deixou importantes vistas, nas quais são realçados os aspectos topográficos, realizadas entre 1637 e 1644. Ele é considerado o primeiro pintor a documentar a paisagem natural das Américas.

Cerca de dois séculos mais tarde, com a vinda da família real portuguesa e a abertura dos portos brasileiros às nações amigas (primeiro ato de dom João VI, após a chegada, em 1808), pondo fim a uma proibição

que durava havia 300 anos, cresce o fluxo de artistas estrangeiros – vide a Missão Francesa, na qual veio Nicolas-Antoine Taunay.

Ao longo do XIX, é importante assinalar a presença do austríaco Thomas Ender (1793-1875) – que pintou cenas, entre o estético e o documental¹⁴, do Rio de Janeiro, onde permaneceu cerca de dez meses (1817-1818). Ele integrou uma missão científica, constituída pela Áustria por ocasião do casamento da arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo (1797-1826) com o príncipe dom Pedro I (1798-1834). Ender fora indicado como pintor na expedição liderada pelo zoólogo Johann Baptist von Spix (1781-1826) e o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868).

É necessário evidenciar, ainda, a expedição organizada pelo barão alemão naturalizado russo G. H. Von Langsdorff (1774-1852) que, durante sete anos a partir de 1822, percorreu o interior do Brasil. A ele se juntaram três importantes artistas.

O pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) veio com Langsdorff, mas desavenças com o chefe da missão o fizeram abandoná-la em 1824. Contudo, prosseguiu por mais alguns meses a sua própria expedição pelo país. No ano seguinte volta à Europa, onde edita *Voyage Pittoresque dans le Brésil [Viagem Pitoresca através do Brasil]* contendo cem litografias que têm por base desenhos levados consigo, nos quais além da natureza tratou da população e dos costumes. Os seus desenhos de plantas e animais chegam a minúcias, tendo em vista o objetivo científico, enquanto suas paisagens se afastam do detalhe. Em 1845, Rugendas regressaria, por um breve período, ao Rio de Janeiro.

O francês Hercule Florence (1804-1879), que já residia no Brasil, passou a integrar o grupo em 1825 e teve um papel decisivo como responsável pela organização do material que seria enviado ao exterior. Após esse íterim, ele instala-se definitivamente em Campinas (SP). É autor de paisagens nas quais, além da topografia, registra a luminosidade do céu e das nuvens. Suas obras são marcadas pela composição, mais do que pela aproximação naturalista, nas quais se identifica a objetividade do registro.

¹⁴ (BARATA, 1999, p. 267)

O mais jovem dos artistas da expedição Langsdorff ao Brasil era também desenhista. Nascido em Paris, Aimé-Adrian Taunay (1803-1828), apesar da pouca idade, já tinha experiência como ilustrador de expedições científicas. Aos 15 anos, havia participado de uma viagem comandada pelo barão Louis Claude de Saulces de Freycinet (1779-1841) ao oceano Pacífico. E, ao contrário dos seus colegas, cujas imagens se sobressaem pelo aspecto mais descritivo, acrescentava lirismo aos seus desenhos.

Falecido durante tentativa de atravessar a nado o Rio Guaporé, em Mato Grosso, de onde prosseguiria em viagem pela bacia amazônica, Aimé-Adrian era o mais novo dos filhos de Nicolas-Antoine Taunay, nosso objeto nesse trabalho.

2. DE ROMA AO RIO DE JANEIRO, COM ESTADA EM PARIS

2.1. Missão de 1816: a chegada dos artistas franceses

Antes dos artistas franceses, a paisagem não existia de fato como um modo na pintura que era realizada no Brasil¹⁵. No início do século XIX, ainda prevalecia “a arte religiosa e outros comportamentos por ela condicionados” (BARATA, 1999, p. 265). Poucos são os exemplos que podem ser apontados como tendendo para o gênero. Mário Barata (p. 265) nota que “antes, o mundo da natureza figurava escassamente em fundos de quadros de batalhas ou naqueles representando milagres durante a guerra holandesa [...]”. O historiador atenta para o fato de que estão preservadas, do final do século XVIII, exíguas “pinturas de paisagens” de Leandro Joaquim (1738-1798) e João Francisco Muzzi (século XVIII), nas quais se percebe, ainda que de forma simplificada, a preocupação com o registro de vistas cariocas.

Com o desembarque no Rio de Janeiro, em março de 1816, dos artistas vindos de Paris, numa delegação que seria consagrada como a Missão Francesa, a paisagem passa a ser praticada com mais autonomia. A

¹⁵ “Lembrada a obra paisagística desenvolvida pelos artistas que aqui estiveram com o Príncipe Maurício de Nassau, no século XVII, pode-se avaliar quanto a natureza do país foi esquecida por nossos primeiros pintores [...]” (CAMPOFIORITO, 1983, p. 119).

partir da constituição da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (embrião da Academia Imperial de Belas-Artes), criada em 13 de agosto daquele ano quando, então, esses artistas passaram a lecionar para alunos brasileiros e a pintura de paisagem figurava entre as disciplinas.

A presença dos mestres iria contribuir de forma decisiva para que aumentasse a expressividade do tema e, apesar de ainda afetado pelo gosto francês que tinha a Academia daquele país como molde, também serviria para a criação de uma certa identidade cultural e geográfica – a construção de uma iconografia que, em algumas situações, iria se contrapor ao ideal paradisíaco relacionado ao Brasil –, patrocinada pela família real que havia oito anos se instalara no país.

O grupo era liderado por Joachim Lebreton (1760-1819), considerado um intelectual de primeira categoria (XEXÉO, 2003, p. 67), que havia sido expulso, após a queda de Napoleão, do cargo de secretário perpétuo da Classe de Belas-Artes do *Institut de France* (nome dado, em 1795, à Academia Real de Pintura e Escultura, fundada em 20 de janeiro de 1648).

Em meio aos integrantes da “colônia Lebreton”, destaca-se Nicolas-Antoine Taunay – que veio para o Brasil, como ressalta Mário Pedrosa (2004, p. 42), “apesar do nome que já tinha em França”. Além da proximidade com a Academia e a corte francesa, Taunay era um artista reconhecido no meio artístico e a sua participação nos salões, além da comercialização das telas, motivava notas nos periódicos parisienses. Também foi vencedor de prêmios e teve obras adquiridas pelo Estado, que seriam expostas no Museu do Louvre, inaugurado em 1793, como Museu Central das Artes.

Pedro Xexéo (2003, p. 81-83) também evidencia que ele era um artista de renome antes de viajar, como se pode verificar quando foi retratado (fig. 1), com destaque, por Louis-Léopold Boilly (1761-1845), “[...], na fascinante pintura *Réunion d’artistes dans l’atelier d’Isabey: Salon de 1798*” [*Reunião de artistas no ateliê de Isabey: Salão de 1789*], no acervo do Louvre.

No quadro, “está reunida a nata da arte francesa da época” (p. 81). Além de pintores, há escultores, gravadores, arquitetos e atores, num total de 31 personagens, e Taunay, de cabelos brancos, aparece curvado, à esquerda, observando a tela.



(Fig. 1) Boilly, Louis-Léopold (1761-1845). *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey: Salon de 1798, 1799*. Óleo sobre tela (71,5 x 111 cm). Musée du Louvre (Paris)

Taunay – de quem também pode ter partido petições (em documentos enviados a dom João VI no qual sugere ensinar no Brasil) que originaram a Missão Artística¹⁶ (XEXÉO, 2003, p. 68) –, na condição de integrante da Academia Francesa, viveu três anos de estudos em Roma (1784-1787), onde se desenvolvia a pintura de paisagens não mais como mero fundo de quadros, mas como gênero próprio.

Segundo Claudine Lebrun Jouve (2008, p. 110) – pesquisadora francesa reconhecida como a maior estudiosa, inclusive é autora do *catalogue raisonné*¹⁷, de Taunay –, antes de sua estada na capital italiana, o artista pintava paisagens como “cenário de teatro”. O período naquela cidade, contudo, teria contribuído para que ele percebesse a “verdadeira” natureza, ou seja, o artista teve aguçados seus poderes de percepção e preocupou-se,

¹⁶ O contexto da vinda dos franceses é tratado mais detalhadamente por Lilia Moritz Schwarcz (2008).

¹⁷ Havia, no Brasil, um estudo em português – *A Missão Artística de 1816* – de autoria de Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958), bisneto do pintor, publicado em 1912 e reeditado em 1956, que serviu de base para os estudos de Jouve. No catálogo, ela lista mais de mil obras do pintor.

em suas andanças pela Península, em reproduzir, com maior verismo¹⁸, as belas imagens naturais da Itália.

Ou seja, em Roma, “Taunay amadurecerá os preceitos constitutivos de sua pintura de paisagem” (SCHWARCZ; DIAS, 2008, p. 52). No entanto, como salienta Xexéo (2008, p.110), “foi sua estadia no Brasil, a partir de 1816, que levou-o, já sexagenário, a ensaiar, no Rio de Janeiro, com entusiasmo maior, a pintura de paisagem [...]”.

É correto afirmar, de acordo com Jouve (2003, p. 74), que a natureza faz parte de quase todas as obras de Taunay. Entretanto, vale ressaltar, que a paisagem pintada ganhou conotações diversas ao longo da carreira do artista e várias de suas obras estão localizadas em categorias como paisagem pastoral, heroica ou histórica. Seus desenhos também se situam na paisagem topográfica. Ao final do XVIII, a paisagem vem a se tornar objeto único de suas telas, quando o primeiro plano composto por personagens começa a desaparecer. Ao mesmo tempo em que o tema passa a ser visto como “o mais rico, variado e fecundo de todos os gêneros” (p. 76).

Classificar Taunay, considerando sua produção artística multifacetada, sempre foi um problema para os estudiosos graças a sua desenvoltura temática e habilidade técnica. Somente na pintura, o artista experimentou, além das paisagens, a pintura *troubadour* [que exalta cenas medievais], religiosa, histórica, mitológica, de batalhas, cenas de gênero e retratos. Entre as diversas nomeações que recebeu dos críticos de sua época estão “pintor de batalha” e “pintor da natureza”. Ao final da carreira, ele retornaria às paisagens clássicas (JOUVE, 2003, p. 82).

Ao longo de sua trajetória, a habilidade de Taunay permitiu essa adequação aos gostos dominantes. E, apesar de levar em conta os ensinamentos formais que lhe foram repassados desde os anos de aprendiz; como membro da Academia ou na convivência com diversos mestres em Roma, na maioria das vezes, a sua preocupação – ao pintar – não era com o realismo ou com a precisão do “objeto” retratado, particularidade que também acompanharia o artista no curso de sua estada em terras brasileiras.

¹⁸ O termo está relacionado a um movimento artístico da Itália ao final do século XIX, sendo inspirado pelo naturalismo francês.

2.2. Taunay e os três anos na capital italiana

Ao longo dos três anos em que permaneceu na capital italiana, Taunay iria se servir da tradição da paisagem idealizada, cujo nascimento se dá no início século XVII, e teve em Annibale Carracci – que naquele momento se encontrava no apogeu – uma das principais referências. O bolonhês é tido como o artista que elabora o protótipo da paisagem (harmonicamente estruturada) que mereceu a qualificação de “clássica”. Carracci e seus seguidores estudaram a paisagem em suas particularidades, deixando-a registrada em suas telas numa situação entre natureza e ideal.

Para Stéphane Loire (2011, p. 18-19), conservadora chefe do departamento de Pinturas do Louvre, a tela de Annibale Carracci *A Fuga do Egito* (fig. 2), que se encontra no Palazzo Doria Pamphilj, em Roma, chega a ser considerada o “texto fundador” desse tipo de paisagem: “O quadro consagra o nascimento da paisagem como gênero autônomo na pintura europeia”, pois estabelece um modelo de paisagem ideal, heroica, histórica ou clássica, que inúmeros pintores seguiriam em suas próprias composições.



(Fig. 2) Carracci, Annibale. *Paesaggio con la fuga in Egitto*, c.1602-1604.
Óleo sobre tela (122 x 230 cm). Galleria Doria Pamphilj, Roma

Em seguida a esse momento, a pintura de paisagem foi enriquecida com o acréscimo de referências literárias e outras variantes, como a

paisagem marinha, pequenas cenas de gênero ou paisagens topográficas. Também foram adicionados personagens em tamanho reduzido, efeitos atmosféricos e variações de luz. E ainda, com os verdadeiros cenários de Claude [Gellée] Lorrain¹⁹ – de quem Taunay era admirador (SCHWARCZ, 2008, p. 243) – ou a “paisagem ideal” de Poussin, considerados dois dos maiores expoentes do gênero.

Conforme Marco Aurélio Werle (2008, p. 35-36), para Goethe (1749-1832), Lorrain, juntamente com Poussin, “era o principal representante da pintura de paisagens idílicas, tida pelo autor alemão como o modelo ideal do gênero”:

As imagens possuem a suprema verdade, mas nenhum rastro de realidade. Claude Lorrain conhecia de cor o mundo real, em seus mínimos detalhes, e ele o empregou como meio para exprimir o mundo de sua bela alma. E esta é de fato a verdadeira idealidade, que sabe servir-se de tal maneira dos meios reais que o verdadeiro que aparece produz uma ilusão como se fosse real (GOETHE, 2008, p. 25).

Taunay morou na Itália, aonde chegou em 25 de novembro de 1784²⁰, como pensionista da filial da Academia francesa – para onde eram enviados os laureados com o *Prix de Rome*. O prêmio era a recompensa suprema para os melhores estudantes, uma espécie de coroamento dos estudos acadêmicos e mais importante que o *Grand Prix* ao qual poderia concorrer somente um grupo restrito de alunos pré-selecionados. A filial da academia de Paris fora inaugurada em 1665 e os bolsistas deveriam servir aos interesses da Coroa, executando e enviando à França cópias das mais valiosas obras de arte (PEVSNER, 2005, p. 154-155).

Em Roma, ele manteve contato com a obra de Lorrain e Poussin – a quem os artistas recorriam quando almejavam alcançar o ideal neoclássico. Uma das principais características desses dois artistas, a atenção à luz e à

¹⁹ “Foi Claude quem abriu primeiro os olhos das pessoas para a beleza sublime da natureza, e por quase um século após sua morte os viajantes costumavam julgar um trecho de paisagem real de acordo com os padrões por ele fixados em suas telas” (GOMBRICH, 1999, p. 396). “A uma paisagem [...] que os lembrasse de Claude chamavam ‘pinturesco’ – que parece uma pintura. Habitua-mo-nos desde então a empregar essa palavra (ou seu sinônimo mais comum, ‘pitoresco’) [...]” (p. 419).

²⁰ Apadrinhado pelo conde d’Angiviller [Charles-Claude Flahaut de la Billaderie (1730–1810)] – ministro das Belas-Artes e Superintendente dos Edifícios Reais e de Belas-Artes –, uma vez que não participara do concurso para os que almejavam o *Prix de Rome* (SCHWARCZ, 2008, p. 136).

luminosidade da cena, também seria considerada por Taunay. Além disso, conviveu com os paisagistas Joseph Vernet e Pierre-Henri de Valenciennes²¹ (1750-1819), que inspirou uma geração de artistas e com o qual amplia seus estudos da representação do céu, recurso que teria forte presença em sua obra, inclusive nas telas que iria pintar no Brasil.

Os seus trabalhos realizados na Academia da França em Roma eram despachados regularmente a Paris, para comprovar o seu aproveitamento. Por ser paisagista e não um pintor histórico – como a Academia (e o momento político) exigia (o que se esperava de um artista enviado à Itália era a ampliação dos conhecimentos sobre a Antiguidade) –, ele é constantemente pressionado a regressar. No final de 1787, deixa Roma, antes do término da bolsa que era de quatro anos.

Em Paris, onde se casa com Marie-Joséphine Rondel (1768-1844), filha de um construtor que trabalhava para o rei, “mesmo apresentando um certo ecletismo de estilos e gêneros, Taunay começava a crescer em importância [...] no mundo das artes local” (SCHWARCZ, 2008, p. 141). A partir de então participa assiduamente dos salões promovidos pela Academia, que centralizava toda a produção artística francesa.

2.3. Na França, uma nova realidade

Na situação de membro da Academia – o artista candidatou-se e foi confirmado, em 31 de julho de 1784, no posto de *agrée*²² –, Taunay atravessou o momento difícil pelo qual a França passava desde que voltou de Roma (a começar pelos movimentos que culminaram na queda da Bastilha, em 1789, seguidos pelos governos que resultaram no império napoleônico).

Para ajudar a enfrentar os problemas, apesar de não ser seu desejo e sua principal habilidade, pintou telas históricas, mas sem recorrer diretamente

²¹ Autor de um manual escrito em 1799 – *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* – em que estabeleceu um método no qual defendia que a pintura de paisagem fosse iniciada ao ar livre (e concluída no ateliê) para captar os efeitos atmosféricos, exercício beneficiado pelo desenvolvimento da tinta a óleo. O livro do francês, que é considerado um dos entusiastas do gênero, foi adotado pela Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

²² O título era o mais modesto na hierarquia da instituição, mas autorizava a participação nos salões oficiais.

à Antiguidade, conforme preceituava o programa neoclássico francês, que privilegiava a história e a literatura clássicas ou cenas da história contemporânea francesa, sem estímulo ao exercício da pintura de paisagem. Como pondera Schwarcz (2008, p. 147):

Seus alegorias eram indiretas, e suas referências evitavam mencionar paisagens históricas evidentes da Grécia ou de Roma. [...] Nicolas não renunciava, portanto, à ideia necessária de se tornar um pintor de história, mas o fazia de forma singular e variada, sobretudo quando comparado ao estilo direto e militante de David²³.

Taunay, que havia sido indicado por Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) e apresentado como “*peintre de paysages*” (JOUVE, 2003, p. 37), é eleito, em 1813, vice-presidente da Classe de Belas-Artes no *Institut de France*. Com a abdicação de Napoleão, no ano seguinte, o panorama começa a mudar e o artista perde seu espaço na instituição. Taunay, como os demais que registraram as glórias daquele período, cai em desgraça.

Essa nova realidade, bem como as perseguições políticas, faz com que ele resolva integrar o grupo formado pelo influente Lebreton para viajar ao Brasil, que incluía, entre outros, seu irmão, o escultor Auguste-Marie Taunay (1768-1824); o pintor de história Jean-Baptiste Debret (1768-1848) – que era primo de David e se tornaria o artista de mais destaque entre os membros da Missão; os gravadores Charles-Simon Pradier (1786-1848) e Zéphérin Ferrez (1797-1851), o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), além de artesãos ligados a vários ofícios. O escultor Marc Ferrez (1788-1850), cujo filho de mesmo nome (nascido no Brasil) iria realizar as primeiras fotografias do Rio de Janeiro, se juntou ao grupo no ano seguinte.

A vinda dos artistas franceses, que por motivos variados – mas quase todos ligados à situação política francesa²⁴ – aportaram no Rio de Janeiro no dia 26 de março de 1816, representava também uma possibilidade de “perpetuação” da corte portuguesa por meio de retratos que lhes seriam

²³ Jacques-Louis David (1748-1825), cujo nome se confunde com a arte neoclássica, pintor oficial da corte francesa e de Napoleão, estava em Roma quando Taunay lá chegou.

²⁴ Mário Pedrosa (2004, p. 104), em tese para o concurso da cadeira de história do Colégio Pedro II, em 1955, que não chegou a ser defendida, analisa: “Esses artistas não chegaram aqui ‘convidados’ formalmente pelo governo de Sua Majestade [dom João VI]. Vieram por conta própria, precipitados pelos acontecimentos políticos que os envolveram [...]”.

encomendados. Taunay realizaria uma importante série de pinturas da ala feminina da Família Real contribuindo, assim, para a construção de uma iconografia que objetivava legitimar o poder monárquico, além de retratos de representantes da burguesia e de membros da corte.

Ao chegar ao Brasil com 61 anos de idade, três décadas após sua temporada romana, acompanhado pela mulher, Marie-Joséphine, seus cinco filhos – Charles-Auguste Marie (1791-1870), Thomas Marie Hippolyte (1793-1864), Félix-Émile (1795-1881), Theodore-Marie (1797-1880), Aimé-Adrien (1803-1828) – e a criada Jeanetton (que também seria imortalizada em um dos seus quadros), Taunay foi recebido com as honras que cabiam a um prestigiado integrante do *Institut de France*.

3. TAUNAY E A PAISAGEM BRASILEIRA

3.1. A paisagem tropical aos olhos de um acadêmico francês

Fora dos retratos – ficaram famosos também aqueles que realizou dos seus filhos –, os demais trabalhos de Taunay realizados no país, entre 1816 e 1821, ou mesmo após essa data, já de volta à França, mas a partir de material levado do Rio de Janeiro, mostram que o pintor não adaptou sua pintura ao Brasil, mas o país à sua pintura, ou seja, misturou os trópicos e a Academia. Para Schwarcz (2008, p. 19), ele “parecia lamentar que as cores do Brasil não encontrassem nenhum referencial acadêmico e, sobretudo, que o tempo dos trópicos insistisse em não se deixar captar”.

E por não constituir seu principal interesse destacar o ser humano como tema principal, nas telas em que retrata aspectos da paisagem carioca – ao contrário dos retratos da realeza e da nobreza executados exclusivamente com este fim –, Taunay investiu na cena natural. Mesmo em trabalhos nos quais a própria família real deveria ter sido protagonista (fig. 3), os homens e as mulheres, não importando a posição social, aparecem como pequenos pontos.



(Fig. 3) Nicolas-Antoine Taunay, *Primeiro passeio de D. João VI e D. Leopoldina na Quinta da Boa Vista*, 1817-18. Óleo sobre tela (92 x 146 cm). Museu Nacional / UFRJ

Pedro Corrêa do Lago (2003, p. 7) relata: “De fato, é fascinante vê-lo aplicar à paisagem tropical do Rio de Janeiro os princípios de composição clássica em vigor na pintura europeia, e isto, com a minúcia de detalhes de um miniaturista”.

Outro aspecto teria contribuído para que ele se encarregasse da natureza, conforme Jouve (2008, p. 48), que o considera um pintor paisagista por definição²⁵: “Como Debret assumiu rapidamente o lugar de pintor da corte, dedicando-se aos cenários de festas e à pintura das cerimônias, Taunay volta-se para a natureza”. Assim, como narra Schwarcz (2008b, p. 37), ele “[...] ocupava seu tempo fixando a vegetação brasileira: sua verdadeira missão particular aqui no Brasil”. Inclusive, instalou-se com a família na bucólica Floresta da Tijuca, onde plantava café.

Por sua vez, Luciano Migliaccio (2008, p. 102) observa que “[...] Taunay introduzia no Brasil um aspecto central do debate artístico europeu da época, sendo a nova autonomia da pintura de vista uma das suas características marcantes”.

²⁵ Lago (2003, p. 5) destaca que o próprio Taunay, nos seus últimos anos, adota para si o título de “pintor de paisagem histórica”.

Mais uma peculiaridade da obra brasileira de Taunay é o tamanho reduzido da grande maioria dos seus quadros. São identificados, segundo o catálogo *raisonné*, organizado por Corrêa do Lago, 18 pinturas de paisagem (uma delas desaparecida), 10 retratos, um quadro de animais, além de telas com motivos não brasileiros, embora pintados no país.²⁶

O fato de ser um miniaturista de reconhecido rigor também pode ser apontado como um dos fatores que levaram a pintura de paisagens por Taunay a se sobressair, vindo a ser classificada por diversos autores, como um marco do gênero no país. Entre eles, Migliaccio (2008, p. 104), que constata: “[...] o Brasil não seria um desafio menor para o primeiro pintor a inaugurar uma tal tradição em um lugar onde a natureza parece erguer em si própria um monumento [...]”.

3.2. A escravidão atenuada

Ao contrário de países que já viviam a revolução industrial ou a revolução política – como a francesa, durante a qual foi cunhado o slogan “*Liberté, Egalité, Fraternité*” –, o Brasil mantinha um regime escravagista. E, estando Taunay imbuído do novo espírito das luzes em voga na França, não era de seu gosto reproduzir cenas da escravidão (ao contrário de Debret, considerado o grande cronista do Brasil daquele período). De todo modo, escravos estão presentes, mesmo que de forma atenuada, em sua obra. E essa questão que poderia simplesmente ser criticada – pela falta de compromisso “político” do artista – talvez possa vir a ser considerada um dos pontos para se entender o lugar de Taunay na arte brasileira.

Como não havia, de sua parte, interesse em retratar mais detidamente aspectos sociais da realidade nacional, sua pintura de paisagem alcançou maior autonomia: “O artista também fixaria a natureza [...], quando procurou diminuir (e quase esconder) a escravidão e elevar a natureza, que entrava no lugar da nação” (SCHWARCZ, 2008b, p. 37). Isso não quer dizer, entretanto, que ele estivesse completamente alheio às questões do país.

²⁶ Lago (2008, p. 82), que é um dos coautores de vários catálogos da obra brasileira de artistas estrangeiros, inclusive Debret e Rugendas, considera que o primeiro pintou “quatro ou cinco óleos que poderiam ser considerados paisagem”, mas com características de “pintura de história”; e o segundo, “apenas dez óleos da paisagem brasileira”.

Na tela *A cidade e a Glória vistos da casa do Marquês de Belas* (fig. 4) é possível se distinguir [à esquerda] uma escrava levando ao colo uma criança branca, fato raro na obra do pintor. Mas, que, ao mesmo tempo, permite identificá-la como sendo uma crítica do artista ao regime de exceção. Para Schwarcz (2008, p. 250), “a imagem é quase uma tópica da escravidão brasileira, com a ama negra a dedicar sua vida ao bebê branco, que, nesse caso, abre os braços, quase num sinal de liberdade”.



(Fig. 4) Nicolas-Antoine Taunay, *A Cidade e a Glória vistos da Casa do Marquês de Belas*, 1824. Óleo sobre tela (29,5 x 44,5 cm). Museu Imperial (Petrópolis-RJ)

Mesmo considerando os tópicos anteriores, o resultado do foco do artista na paisagem carioca foram quadros originais e de extrema qualidade técnica, trabalhos considerados seu maior legado, que repercutiram no meio de seus pares, entre eles seus próprios filhos (dois dos quais²⁷ – Félix-Émile e Aimé-Adrian – se tornariam artistas que também se notabilizariam pelas paisagens). Como atenta Rodrigo Naves (2008, p. 195), aludindo a Taunay,

²⁷ Hippolyte também experimentou desenhos e gravuras, mas tornou-se literato.

“poucas vezes, aliás, a natureza do país foi pintada de maneira tão recatada, absolutamente alheia à exuberância que se esperaria de um país exótico”.

Lago (2008, p. 82), que defende a tese de que o artista não teve interesse (não teria se esforçado) em se adequar à paisagem tropical, destaca adaptações que o pintor realizou para tentar manter-se fiel ao modelo neoclássico que trazia consigo: “Deformou a arquitetura, ignorou boa parte da vegetação e atenuou a luz do Brasil”. A própria Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro – que foi transformada em capela imperial e é um dos ícones arquitetônicos do Rio de Janeiro, aparece “estilizada” (talvez até “classicizada”) em várias de suas telas, como *A Cidade e a Glória* (fig.4).

Schwarcz (2008, p. 258) faz um acréscimo às motivações do artista chamando a atenção para o fato de que, seguindo a opinião de Naves, Taunay poderia ter recusado a excentricidade com o objetivo de centrar em aspectos idealizados da paisagem – que faziam muito sucesso entre os colecionadores europeus – e assim, tomado como um artista romântico, comercializar, com mais possibilidade de sucesso, suas telas ao regressar à França, hipótese que sempre considerou.

Em concordância com Lago, sobre as adaptações realizadas por Taunay, Schwarcz (2008, p. 257) cita o quadro *Largo da Carioca* (fig. 5), em que o artista pinta edificações que se pareceriam com *villas* italianas²⁸.

E, referindo-se a esta e a outra tela – *Entrada da Baía vista do Morro de Santo Antônio* (fig. 6) –, comenta que, “a escravidão aparece representada de maneira tão diminuta que mal se entende por que está lá. No meio dessa cidade italianizada que se situa, porém, nos trópicos, o cativo parecia fazer ainda menos sentido” (SCHWARCZ, 2008, p. 258).

Taunay, nesse aspecto – compromisso com a realidade – se afasta de Debret e Rugendas, considerados as principais fontes iconográficas do Brasil do começo do século XIX. Os dois foram autores dos mais conhecidos livros

²⁸ Teriam, portanto, semelhanças com o complexo arquitetônico, descrito por Vitruvius, Plínio e Alberti, que, embora não sido criado na Itália, pois já existente de forma rústica no Egito, Pérsia e Babilônia, era rodeado por um terreno agrícola com dupla função: o cultivo, base para a subsistência, e a ambientação paisagística. Ao tratar do desenvolvimento do gênero paisagem a partir dos Seiscentos, Stéphane Loire (2011, p. 22) constata: “Desde o século anterior, a multiplicação de *villas* romanas foi favorecida pela vontade de recriar o *locus amoenus* [paisagem ideal] da Antiguidade, oferecendo um contexto no qual a natureza tomava a liberdade de se manter a certa distância dos assuntos da cidade”.

ilustrados de viagem ao país²⁹, um formato que se popularizou, com imagens descritivas de alta precisão, que divulgavam o Brasil para o público estrangeiro.



(Fig. 5) Nicolas-Antoine Taunay, *Largo da Carioca*, 1816.
Óleo sobre tela (46,5 x 57,4 cm). Coleção Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro

3.3. A fixação iconográfica da paisagem carioca

Taunay foi o segundo pintor, após Frans Post, a ser reconhecido por representar vistas do Brasil e o primeiro a se ocupar em retratar a cidade do Rio de Janeiro, onde veio a praticar mais intensamente a descrição. Para Jouve (2003, p. 79), esse fato, em grau superior a sua participação na criação da Academia de Belas Artes, fez dele um pintor “nacional”.

Sobre as obras nas quais ele se lançou a examinar vistas da cidade carioca (fig. 5 e fig. 6), a especialista afirma que estas paisagens se

²⁹ Ainda que de modo diferente de Rugendas, Debret também nos legou a sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de cunho mais etnográfico, publicado primeiramente na França em 26 fascículos, entre 1834 a 1839.

distinguem pela atenção que ele dedica, com mais densidade, à vegetação. Jouve cita o filho do artista, o também pintor Félix-Émile, para quem o ponto de vista dominante dos quadros do pai, que se aproximaria da perspectiva a voo de pássaro [*vol d'oiseau*], permite observar a cidade “como uma carta topográfica” (p. 79).



(Fig. 6) Nicolas-Antoine Taunay. *Entrada da Baía vista do Morro de Santo Antônio*. c.1818. Óleo sobre tela (46,5 x 57,4 cm). Coleção Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Mesmo não estando, ao contrário de Debret, completamente comprometido em retratar com exatidão aquilo que via, o conjunto de pinturas de Taunay que mostra o Rio de Janeiro antes do surgimento da fotografia é fundamental para se estudar o desenvolvimento do gênero paisagem pelos artistas brasileiros. Esses trabalhos, nota Xexéo (2008, p. 110),

[...] o tornariam um dos fixadores da fisionomia urbana carioca da segunda década do século XIX. Mesmo tendo uma produção relativamente pequena, [...] realizou uma sequência de vistas de grande importância iconográfica e de sofisticada elegância formal. [...] memoráveis pela fidelidade com que representam alguns dos lugares mais peculiares do Rio.

Para Jouve (2008, p. 48), as paisagens brasileiras de Taunay “tornaram-se verdadeiros documentos”, pois nelas, o pintor “infunde [...] maior precisão e realismo, por exemplo, do que às suas paisagens italianas, parcialmente inventadas” (p. 110). Além disso, foi o conjunto de vistas em pequeno formato com cenas do Rio de Janeiro que contribuíram para tornar, a partir do século XX, o artista conhecido e respeitado no Brasil e no exterior, segundo Lago (2003, p. 7), que acrescenta:

De todos os artistas europeus que passaram, em grande número, pelo Rio, no século XIX, Taunay é, sem dúvida, aquele que melhor soube ver o Brasil, ao menos sua contribuição resta a mais surpreendente e a mais original. Suas telas impressionam tanto pela qualidade da execução como pelo refinamento da técnica e a extrema maestria de seu *métier* permite ao artista se adaptar à novidade que representou para ele a natureza brasileira.

Jouve (2003, p. 98) também destaca que as paisagens de Taunay apresentaram aos europeus um aspecto desconhecido do Brasil: o Rio de Janeiro seria uma cidade marcada por construções e hábitos dos seus habitantes copiados do Velho Mundo, “um sinal palpável de que a civilização progredira em meio a uma natureza generosa”. Ela analisa ainda que Taunay – mais próximo de Post e bem mais distante de Debret – se limita a uma visão correta, mas poética e filtrada da realidade.

De fato, como um artista formado no meio neoclássico, Taunay iria sentir dificuldades em aplicar à pintura o receituário acadêmico ante a paisagem carioca – com sua geografia característica e vegetação exuberante – e o próprio Rio de Janeiro ainda em transformação, que carecia de ajustes urbanísticos para se tornar cidade imperial. Para ele, assim como para outros artistas estrangeiros que passaram pelo Brasil, não seria fácil representar a paisagem tropical seguindo os princípios formais.

Taunay opta, então, por pontos de vista elevados que o auxiliam a manter a tendência, já há muito praticada, de não explicitar os detalhes. De todo modo, tenta fazer perdurar os cânones da pintura de paisagem em voga na França – clássica / ideal – que tem origem em Roma, adicionando alguns (poucos) componentes tropicais.

Se tomarmos dois dos mais icônicos quadros pintados pelo artista em seu período carioca – expostos no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro

(fig. 7) como um *pendant* [par] –, é possível identificar vários elementos adotados por Taunay em seu “embate” com a paisagem brasileira. Partimos dessas obras também pelo fato de terem sido as suas primeiras executadas em terras tropicais. Ambas [para mais detalhes ver fig. 6 e fig.7] são realizadas a partir do alto. Na tela à direita, vê-se o morro do Pão de Açúcar, uma das vistas conspícuas da cidade.



(Fig. 7) Nicolas-Antoine Taunay. *Largo da Carioca* e *Entrada da Baía vista do Morro de Santo Antônio*. Expostos no Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro (Foto do autor)

Apesar do tamanho reduzido das telas podemos tratá-las como uma espécie de panorama – pelo menos há uma intenção de abarcar uma cena mais ampla, ou sugerir a sua extensão, mesmo num espaço exíguo. Os quadros têm praticamente a metade ocupada pelo céu e nuvens; entre os pormenores que despertam a curiosidade estão vacas e bois, alguns (poucos) escravos – como pontos minúsculos, gaivotas, barcos, e a bananeira, que se tornaria presença constante em seus trabalhos brasileiros, e serviria para localizar aquela passagem: uma cidade (que, não fosse por

alguns detalhes, poderia estar situada em qualquer país) quase deserta, envolta pela tranquilidade.

No primeiro plano, o pintor usa o mesmo recurso nas duas telas: um terraço onde estão monges que, juntos com as demais figuras humanas, conferem o aspecto de “gênero” às obras. A cidade, entretanto, não é fielmente reproduzida e como apontada, anteriormente, por Lilia Schwarcz e Pedro Corrêa do Lago, a arquitetura (sugerindo *villas*) mostra-se como uma reminiscência italiana do artista. Percebe-se igualmente a importância que dedicava à luz que, inclusive, seguindo Lorrain, aparece amarelada quando projetada nas construções.

Ao final, o conjunto – além da técnica exemplar – chama a atenção pela harmonia com a qual as partes constitutivas estão dispostas. Tudo se apresenta em seu devido lugar. Há uma “harmonia estruturada”, como se poderia esperar de um artista que “seguia a cartilha” da pintura “ideal”, que pregava o equilíbrio das composições. É como se Taunay afirmasse aos seus pares, ou a quem se destinasse os trabalhos quando enviados à França, que este (como Claudine Jouve sinaliza mais acima), seria um país, apesar de exótico, capaz de ser civilizado.

3.4. De volta à França, de onde nunca saiu

Taunay permaneceu cinco anos no Brasil, mas estava sempre atento aos fatos que ocorriam na França e não deixava de enviar ao seu país telas que tinham várias destinações: desde um presente ao soberano francês, participação nos salões acadêmicos (as obras eram recebidas no *Institut de France* e serviam para justificar a sua ausência) e trabalhos que seriam postos à venda para custear parte de suas despesas no Rio de Janeiro.

Em 9 de junho de 1819, pouco mais de três anos após a chegada da Missão Artística, falece Joachim Lebreton – que coordenava o grupo e era dirigente máximo da Escola de Artes e Ofícios, autor de seu plano de ensino. Considerando a sua importância, Taunay vê, então, a possibilidade de ser conduzido à posição do colega francês. Contudo, problemas de várias ordens, inclusive, políticos, levam-no a ser preterido em favor do português Henrique José da Silva, pintor pouco conhecido e contrário aos franceses.

Segundo Schwarcz (2008, p. 281), esta teria sido a maior decepção do artista – “[...] o cargo de diretor deveria ser reservado a Taunay, que tinha renome, prestígio e idade para tal”. Assim, o artista permaneceu contratado na função de lente de pintura de paisagem.

Taunay também se ressentia do adiamento da criação da Academia de Belas Artes (o que viria a ocorrer somente uma década após o desembarque da Missão) e comentava que a sua arte não era devidamente apreciada no país (SCHWARCZ, 2008, p. 282). Nesse ambiente, passa a preparar seu retorno para reaver o posto no *Institut de France*.

Somado a tudo isso, o ingrediente tropical, presente, mesmo com parcimônia, nos trabalhos enviados à França não havia sido bem recebido pelo meio acadêmico. Algumas de suas telas foram alvos de críticas desfavoráveis e chegou-se a comentar que estes elementos seriam “um sinal de sua decadência” (SCHWARCZ, 2008, p. 276). Não eram poucos os motivos que o fizeram desistir do Brasil e retornar à França.

Em 1821, ao chegar ao seu país, o Romantismo estava em alta, o que representou um novo inconveniente para Taunay, que torna a fazer parte da Academia, instituição da qual se encontrava apenas licenciado. Com o passar do tempo, em Paris (onde faleceria em 20 de março de 1830), recupera seu prestígio e volta a participar dos salões de arte com vários quadros muitos deles tendo como tema paisagens do Rio de Janeiro.

A fama reconquistada por Taunay pode ser medida pelo quadro “*Charles X distribuant des récompenses aux artistes, à la fin du Salon de 1824, dans le grand Salon du Louvre*” [*Carlos X entregando prêmios aos artistas ao final do Salão de 1824, no grande Salão do Louvre*], de autoria de François-Joseph Heim (1797-1865), realizado entre 1825 e 1827, pertencente ao Museu do Louvre.

Nele, Taunay aparece representado, entre várias outras personalidades, como o pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), que estudou no ateliê de David e o substituiu como representante máximo do neoclassicismo; e do teórico Quatremère de Quincy (1755-1849), defensor do ideal clássico, responsável pela introdução do pensamento de Winckelmann na França. Quatremère, inclusive, iria fazer um elogio fúnebre por ocasião da morte de Taunay.

No Brasil, permaneceram quatro de seus filhos. Um deles, Félix-Émile³⁰, iria cumprir o caminho anteriormente desejado por seu pai (que teria sido seu único professor), e, além de pintor paisagista de grande repercussão na História da Arte brasileira, tornou-se professor – ocupando a cadeira de paisagem que pertencera a Taunay – e foi eleito, em 1834, diretor da Academia de Belas Artes³¹.

E não apenas na obra de seu filho Félix, seu principal discípulo, a pintura de paisagem ganharia forte impulso a partir de então. A herança de Taunay para os artistas brasileiros, nas palavras de Migliaccio (2008, p. 107), não deve ser subestimada: “Pelo seu exemplo na academia do Rio de Janeiro, o tema será destacado como um elemento fundamental da representação da história do Brasil ao longo de todo século XIX”.

Sonia Gomes Pereira (2008, p. 20) também sublinha a importância da presença do artista, realçando a opinião de muitos historiadores da arte brasileira que “lamentam a volta de Taunay para França, pois acreditam que, se ele tivesse ficado, provavelmente a pintura de paisagem teria tido maior ênfase dentro da nossa Academia desde o início”.

Embora tendo partido, a tradição de Taunay, encontrada principalmente na obra de Félix-Émile, teve desdobramentos, como aponta Migliaccio (2008, p. 107): “[...] August Müller [1815-1890], nas raras paisagens da Baía da Guanabara, teve em mente o exemplo de Nicolas-Antoine Taunay, transmitindo assim a sua herança a Agostinho José da Motta [1824-1878], que se formaria mais tarde em Roma [...]”.

E mesmo não alcançando uma maior repercussão, como tiveram Debret ou Rugendas, não há de se negar a destreza técnica nos trabalhos legados por Taunay: “[...] é certo que os dezoito quadros conhecidos da paisagem brasileira vista por Taunay são preciosos, uma vez que evidenciam

³⁰ Apenas Hippolyte – que era correspondente do *Jardin de Plantes* e foi coautor de um livro sobre o Brasil – partiu acompanhando o pai e a mãe no retorno à França. Os demais: Theodore seria cônsul da França no Brasil; Charles, militar, servia no Exército brasileiro, mas depois voltou a Paris; e Adrien-Aimé, que faleceria no interior do Centro-Oeste.

³¹ “A pintura de paisagem e uma série de documentos [...] apontam que algumas pretensões de Taunay foram apropriadas pelo filho Félix, que conseguiu um lugar de destaque no âmbito artístico brasileiro”, afirma Elaine Dias (2008, p. 242), em texto no qual examina a trajetória carioca dos dois pintores.

uma qualidade de execução nada comum nos pintores que se aventuraram no Brasil” (LAGO, 2008, p. 26).

3.5. A redescoberta de Nicolas-Antoine Taunay

Nos últimos anos de vida, Taunay trabalhava incansavelmente e, abalado pela morte de seu filho Aimé-Adrien, buscava refúgio na arte e no *Institut de France*. Mesmo com problemas de saúde, não parava de criar. Segundo seus biógrafos, ao falecer, tinha à mão os seus pinceis (SCHWARCZ, 2008, p. 299). Na ocasião, a crítica francesa lhe rendeu diversas homenagens e, entre vários epítetos, foi chamado “*Poussin des Petits Tableaux*”³² [*Poussin dos Pequenos Quadros*].

Contudo, ao longo da história da arte brasileira – bem como da história da arte francesa³³ – a atuação de Taunay não recebeu a devida importância e, no Brasil, o autor permaneceu “pouco conhecido” (SCHWARCZ, 2008a, p. 19). “A obra de Taunay passou praticamente despercebida entre nós [...]”, resume Lago (2008, p. 26). Fato este que começou a mudar com uma redescoberta do artista nos últimos anos.

Uma reabilitação havia ocorrido na França, na segunda metade do século XX³⁴. E esse interesse culminaria no lançamento do *catalogue raisonné* em Paris, em 2003. Seguindo o ponto de vista de Xexéo (2007, p. 20), Taunay “nos deixou um legado artístico que cresce de importância à medida que o tempo passa”.

Em terras brasileiras, seu prestígio aumenta, especialmente, a partir de 2008, nas comemorações do bicentenário da chegada da família real, inclusive com a realização de importante mostra – *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma Leitura dos Trópicos* –, considerada a maior exposição já feita

³² (JOUVE, 2003, p. 13)

³³ Lago (2003, p. 5) conta que o artista foi rapidamente esquecido após a sua morte (1830), vindo somente a ser lembrado quatro décadas adiante, quando o século XVIII voltou à moda.

³⁴ Jouve (2003, p. 16) destaca exposições internacionais realizadas a partir da década de 1970 que despertaram, ainda mais, o interesse pela obra de Taunay.

sobre o pintor no país³⁵, e o lançamento de publicações que tratam direta ou indiretamente de sua biografia e obra.

Essa exposição – que levou ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, e à Pinacoteca do Estado, em São Paulo, sete dezenas de obras do artista, procedentes de acervos locais e de outros países, como França, Inglaterra, Portugal e Estados Unidos – pode ser apontada como um dos fatores responsáveis por introduzi-lo em uma posição importante no panorama da pintura brasileira.

Atualmente, obras de Nicolas-Antoine Taunay fazem parte do acervo, e muitas delas estão expostas, em importantes museus do país e no estrangeiro. Pode-se citar, entre vários outros, no Brasil, além do carioca Museu Nacional de Belas Artes – que guarda parte significativa de sua produção, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu Imperial (Petrópolis); na França, instituições como os museus do Louvre, Carnavalet, Marmottan (Paris) e o Museu de Versalhes; nos EUA, o Metropolitan Museum (Nova York); na Rússia, o Hermitage (São Petersburgo); em Portugal, Palácio de Queluz; e no Reino Unido, o Victoria & Albert Museum e o Courtauld Institut (Londres).

³⁵ Ao longo do século XX, quadros do artista integraram exposições esparsas, principalmente relacionadas à Missão Artística Francesa. No ano 2000, 15 de suas paisagens brasileiras foram mostradas, ao lado de trabalhos dos pintores viajantes, em exposição que comemorou os 500 anos do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando chega ao Brasil, em 1816, junto com seus colegas franceses, Nicolas-Antoine Taunay participa do momento que serviu de ponte entre a pintura colonial setecentista e o novo ideário estético que surgia, amparado fortemente no neoclassicismo, por meio de regras e padrões fixados pela Academia francesa, inicialmente aplicadas pela Escola de Ciências, Artes e Ofícios.

Professor da cadeira de paisagem, o artista, que havia estudado em Roma, conhecia bem a batalha que o tema havia enfrentado para alcançar respeitabilidade acadêmica e que, no Brasil, somente iria se consolidar ao final do século XIX, conquistando artistas e o público.

A Corte portuguesa havia se instalado no Brasil há menos de uma década da chegada dos artistas franceses e uma série de transformações se fazia necessária incluindo traduzir, em termos visuais, aquela porção do Novo Mundo, que se tornara sede do império. Estava em jogo a formatação de uma Nação e a paisagem era um elemento que possibilitava a criação de uma identidade nacional.

Taunay desembarca no Rio de Janeiro já sexagenário e essa circunstância, que deveria constituir um fardo, na verdade, pode ser considerada uma virtude. O artista praticara vários gêneros da pintura, não era um iniciante, e a versatilidade seria um ponto a seu favor.

Também não havia uma sólida tradição artística no país e o campo estava aberto para a construção de uma iconografia brasileira. E, assim, chega Taunay – considerado o mais importante artista da Missão Francesa, imbuído da tradição inaugurada por Claude Lorrain no século XVII –, que iria contribuir para a fundação de uma ideia visual de país, embasada por critérios acadêmicos.

Os franceses se deparam com uma terra conservadora e escravista, mas precisavam se adaptar, fazer concessões. E todos tinham consciência do seu papel. Taunay, apesar da experiência artística, da idade e da condição de membro da Academia Francesa, foi preterido como pintor da

corte. Restou-lhe a paisagem – no ensino da artes, bem como para os seus próprios exercícios picturais. Ele não fez por menos.

Usou toda a sua técnica de paisagista experiente e a destreza de miniaturista para “enfrentar” o que os trópicos lhe ofereciam: luminosidade abundante, vegetação densa e exótica, um relevo peculiar. Sem abrir mão de seus princípios, produziu imagens exemplares que, a partir de uma perspectiva do século XXI, são verdadeiros documentos. Mas, não somente, pois a qualidade estética da sua obra brasileira é facilmente comprovada.

Taunay sofreu do mesmo mal que outros artistas, que por aqui passaram, sofreram: a impossibilidade de representar os trópicos segundo os princípios formais prescritos pela academia. Mas, mesmo sendo obrigado a se adequar, nos legou composições cuidadosamente equilibradas que, com o passar do tempo, foram sendo incorporadas ao imaginário nacional.

Distanciando-se dos artistas-viajantes de cunho mais naturalista – que atuavam com mais precisão – Taunay praticou, no Brasil, a paisagem “ideal”. Pode-se dizer que lançou um olhar “pitoresco” sobre o Rio de Janeiro, captando aspectos que denotam a singularidade de um lugar, ajudando a consolidar, na imaginação europeia, uma imagem da cidade carioca – verdadeiro símbolo do Brasil.

Além dessa contribuição à formação da iconografia nacional, a obra brasileira do artista deixa outra marca: iria estabelecer um divisor de águas, deixando para trás as “tentativas de paisagens”, praticadas pelos que o antecederam, firmando um novo rumo para a paisagem pintada, mesmo que a partir de uma visão europeia.

Como professor, Taunay trazia consigo os elementos que deram autonomia ao gênero paisagístico, principalmente, a supressão das figuras humanas que eram o principal objeto, fazendo com que a cena natural, antes relegada ao segundo plano, viesse a se sobressair. As questões formais das composições de vistas arrefeceram o peso que antes era dirigido quase que exclusivamente ao conteúdo narrativo.

Ele estabelece as bases para o ensino acadêmico da paisagem, baseado num modelo internacional gerado em uma realidade completamente diversa da nossa. Mas, se verificarmos, por exemplo, a obra do seu filho também pintor Félix-Émile, que o substituiria na academia brasileira, vemos

que estas renderam frutos. O ensino da pintura de paisagem parte dos seus ensinamentos para a formação do gosto pelo gênero, que passa a se consolidar e a ser mais praticado, sem as amarras da hierarquização.

O presente trabalho buscou identificar o legado de Nicolas-Antoine Taunay para a fixação do gênero paisagem na arte brasileira. Tomando como ponto de partida os anos em que o nosso artista estuda na Itália, onde essa categoria pictural já era praticada como um gênero autônomo desde o século XVII, vê-se que a sua chegada, na Missão Francesa, estabelece uma referência para o desenvolvimento do modo que iria ser estimulado, na pintura nacional, ao longo do século XIX, que também marca o início da internacionalização da nossa arte.

Após “refazer” a sua trajetória desde Roma até o Rio de Janeiro, com a estada em Paris, onde enfrentou o turbulento período político da França – que o leva a abandonar seu posto na principal instituição artística da época –, temos a certeza de que quanto mais nos aprofundarmos na obra e na história de Nicolas-Antoine Taunay mais confirmaremos a sua importância para a História da Arte Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARATA, Mário. Aspecto “histórico” e de evolução formal e sensível na temática brasileira de paisagens de Nicolas-Antoine Taunay, Thomas Ender e Félix-Émile Taunay. In: *Anais do I Colóquio Internacional do CBHA. Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo, 5 a 10 de setembro de 1999. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg265_mario_barata.pdf>

BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins. 2007.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

CLUZEL, Jean-Paul; LOYRETTE, Henri; ZUGAZA, Miguel. Préface. In: *Nature et Idéal: Le paysage à Rome 1600/1650*. Paris: Rmn-Grand Palais, 2011. Catálogo de exposição. Paris: Grand Palais, 2011.

DIAS, Elaine. A herança de Nicolas-Antoine Taunay ao filho Félix-Émile. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas Editorial : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas-Antoine Taunay. 1755-1830*. Paris: Arthena, 2003.

_____. *Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830): Itinerário de Paris ao Rio de Janeiro*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

KIDSON, Peter. Artes Plásticas. In: Finley. M. I. (org.). *O legado da Grécia: uma nova avaliação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Taunay et le Brésil*. In: JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas-Antoine Taunay. 1755-1830*. Paris: Arthena, 2003.

_____. *Taunay e o Brasil – Obra completa 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LOIRE, Stéphane. *Le paysage à Rome: Annibal Carrache et ses suiveurs*. In: *Nature et Idéal: Le paysage à Rome 1600/1650*. Paris: Rmn-Grand Palais, 2011. Catálogo de exposição. Paris: Grand Palais, 2011.

MIGLIACCIO, Luciano. *Nicolas-Antoine Taunay: Pintura de vista e pintura de paisagem entre Europa e Brasil*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália : 1786-1788 : nas cartas de Karl Philipp Moritz*. São Paulo: Humanitas Editorial : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

NAVES, Rodrigo. *Um presente para Taunay: Notas sobre uma paisagem realizada no Brasil*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

OSBORNE, Harold. *A Apreciação da Arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

PEDROSA, Mário. *Da “Missão” à Semana de Arte Moderna*. In: ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: Editora da USP, 2004.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C / Arte, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PICCOLI, Valeria. O Olhar Estrangeiro e a Representação do Brasil. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC, São Paulo, 2014.

ROGER, Alain. La Naissance du Paysage en Occident. In: *Anais do I Colóquio Internacional do CBHA*. Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo, 5 a 10 de setembro de 1999. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg33_alain_roger_low.pdf>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas brasileiros na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Introdução: Nicolas-Antoine Taunay e seus trópicos improváveis. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008a. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

_____. Nicolas-Antoine Taunay: uma biografia. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008b. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

_____; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. São Paulo: Cosac & Naif.

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Coleção Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2007.

WERLE, Marco Aurélio. Introdução. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas Editorial : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. As artes visuais e a Missão Artística Francesa no Brasil do século XIX. In: BANDEIRA, Julio; CONDURU, Roberto; XEXÉO, Pedro Martins Caldas. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

_____; ABREU, Laura Maria Neves de; DIAS, Mariza Guimarães. *A Missão Artística Francesa: coleção Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: 2007. Catálogo de exposição.

_____. Nicolas-Antoine Taunay e a paisagem neoclássica. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: Uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.