



Universidade de Brasília

**Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia**

Sociologia da arte: Uma análise da
produção artística feita por
estrangeiros sobre o Brasil no início
do século XIX

Rafael Pereira Fernandes

Brasília

2013

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Sociologia

Sociologia da arte: Uma análise da
produção artística feita por
estrangeiros sobre o Brasil no início
do século XIX

Autor: Rafael Pereira Fernandes

Trabalho de conclusão de pesquisa
apresentado a Professora Christiane Girard
Ferreira Nunes, como pré-requisito para a
obtenção do título de bacharel em
Sociologia pela Universidade de Brasília.

Brasília

2013

Agradecimentos

Dedico essa, e todas as outras conquistas a minha mãe e meu pai que me apoiaram e se sacrificaram para que eu fosse capaz de trilhar esse caminho tão fascinante que é a sociologia.

Um agradecimento mais que especial para aquela que confiou em mim, mesmo quando eu não acreditava que poderia e sempre me apoiou, a Professora Christiane Girard, que com muito carinho e paciência, ao longo desses últimos 3 anos, me ajudou a entender, gostar e se apaixonar por arte.

Ao senhor Nilson, que com um agradável conversa em um fim de tarde, me abriu os olhos para as infinitas possibilidades das artes.

Aos inúmeros nobres colegas que trilharam esses caminhos tortuosos da vida e da faculdade comigo. Em especial a Flávia, minha eterna musa inspiradora, a única que me foi capaz de aturar todas as minhas idiossincrasias. Um agradecimento ao Waldir, que me ensinou que somos capazes de realizar tudo aquilo que acreditamos. Agradeço a Carol e ao Vítor por terem sido bons companheiros nessa caminhada e ao Daniel pelas boas conversas e conselhos durante todos os meus anos de faculdade.

Agradeço também a todos que um dia acreditam que eu seria capaz de ir além das minhas capacidades.

Resumo

Esse presente trabalho é um estudo sociológico sobre as artes plásticas, bem como um levantamento teórico do campo sociológico sobre o tema, abordando questões tais como: arte, artistas, campo, sociedade e mecenato, mostrando como cada um desses fatores varia de acordo com o artista. O foco de análise foi a produção artística realizada pelos pintores franceses Nicolas Taunay e Jean Baptiste Debret, o pintor austríaco Thomas Ender e o alemão Johann Rugendas. Todos os quadros analisados foram produzidos no Brasil logo após a chegada da Família Real Portuguesa e início do período Imperial.

Palavras-chave: Arte, Sociologia da arte, Pintura século XIX, Brasil século XIX.

Índice de ilustrações

Auto retrato 1. Debret, Auto retrato Jean Baptiste Debret.....	38
Figura 1. Debret, “Coleta de esmolas para a irmandade”	46
Figura 2. Debret, “Casamento de negros”	47
Figura 3. Debret. “Negras novas a caminho da igreja para o batismo”	47
Figura 4. Debret, “Cenário para o Bailado Histórico”	48
Figura 5. Debret, “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador D. Pedro I”	48
Figura 6. Debret, “Meu ateliê no Catumbi, Rio de Janeiro.”	49
Figura 7. Debret, “Índio tapuia indo para guerra”	49
Figura 8. Debret. “Negra vendendo caju”	50
Figura 9. Dürer, “Melancolia I.”	50
Auto retrato 2. Thomas Ender, Auto retrato Thomas Ender.....	52
Figura 10. Thomas Ender, “Igreja nossa senhora do Carmo, na Lapa.....	58
Figura 11. Thomas Ender, “Aspectos da rua principal.”	58
Figura 12. Thomas Ender, “Chafariz do Largo do Moura”	59
Figura 13. Thomas Ender, “Campo de Santana.....	59
Figura 14. Thomas Ender, “Palácio de São Cristóvão”	60
Figura 15. Thomas Ender, “Panorama Rio de Janeiro”	60
Figura 16. Thomas Ender, “Porta de entrada do Palácio real de São Cristóvão..	61
Figura 17. Thomas Ender, “Cotidiano do Rio de Janeiro”	61
Auto retrato 3. Rugendas, Auto retrato Johann Rugendas.....	63
Figura 18. Rugendas. “Família de fazendeiros”	69
Figura 19. Rugendas. “Habitação de negros”	69
Figura 20. Rugendas. “Rua Direita, Rio de Janeiro.	70
Figura 21. Rugendas. “Vista do Rio de Janeiro defronte a igreja do mosteiro de São Bento.”	70
Figura 22. Rugendas. “Rio de Janeiro, tomado perto da Igreja de Nossa Senhora da Glória”	71
Figura 23. Johann Rugendas. “Vista da Bahia do Rio de Janeiro.....	71
Auto retrato 4. Nicolas Taunay, Auto retrato Nicolas Taunay.....	74
Figura 24. Nicolas Taunay, Retrato da marquesa de Belas.	82

Figura 25. Nicolas Taunay, Entrada da baía do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio.....	83
Figura 26. Nicolas Taunay, Vista do largo do machado em laranjeiras.	83
Figura 27. Nicolas Taunay, Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro.....	84
Figura 28. Nicolas Taunay, Vista da ponta do Calabouço	84
Figura 29. Nicolas Taunay, Vista da baía do Rio de Janeiro, tomada das montanhas da Tijuca.....	85
Figura 30. Nicolas Taunay, Cascatinha da Tijuca.....	85
Figura 31. Nicolas Taunay. Pregação de São João Batista.....	86

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1. Artes, artistas e sociedades.....	13
1.1. Sobre a arte.....	13
1.2. Funções da arte.....	15
1.3. Artes e artistas.....	19
1.4. Artes e sociedades.....	26
Capítulo 2. Olhares estrangeiros sobre o Brasil.....	36
2.1. Jean Baptiste Debret.....	37
2.2. Thomas Ender.....	51
2.3. Johann Moritz Rugendas.....	62
2.4. Nicolas Taunay.....	72
Considerações finais.....	88
Referências bibliográficas.....	90

Introdução

Essa monografia será focada em um trabalho de análise das artes e sociedades. Uso o termo artes no plural, porque acredito que não existe somente uma arte, as artes são tão múltiplas quantos os artistas, sendo que toda criação artística, quando possui um valor estético e uma criatividade inovadora pode ser considerado arte.

Dizer que algo é arte e outro algo não é arte nada mais é que um julgamento pessoal que se atrela a um julgamento discriminatório, onde alguém com mais poder simbólico no meio artístico dita o que é arte ou não de acordo com seu gosto e suas preferências pessoais. Dizer que algo não é arte pode ser visto como uma forma de rebaixar a produção de alguém a algo mundano e sem valor estético. A partir do momento que o artista produz algo e esse algo não é considerado arte para os outros, esse artista perde legitimidade entre seus pares e para a sociedade como um todo. Por conta disso defendo a ideia que existe artes, no plural, onde cada artista tem sua própria arte e sua própria forma de manifestar suas ideias, sensações e sentimentos, onde o próprio campo artístico, com sua certa autonomia frente ao resto da sociedade, que irá determinar o que é arte ou não.

O termo sociedades, também no plural, foi uma escolha minha baseado na ideia que existe múltiplos pertencimentos sociais para os indivíduos frente ao mundo e que até mesmo dentro de uma mesma sociedade existe outras micro sociedades, com suas próprias regras. A existência de diversos tipos de manifestação artística dentro de uma mesma sociedade e período histórico é algo comum, como por exemplo o barroco e o neoclassicismo. Ambas as escolas artísticas coexistiram durante certo tempo em um mesmo período histórico na França.

Sendo assim, toda as artes devem ser entendidas a partir desses dois pressupostos que existem múltiplas artes e múltiplas sociedades para cada arte. O grafite por exemplo é associado como uma expressão artística das classes marginalizadas enquanto a arte pós moderna está associada as elites intelectuais. Ambas são artes, mas ambas pertencem a mundos diferentes

Existe uma relação intrínseca, dicotômica e dialética entre arte e sociedade. Sendo a arte um produção cultural de um momento e de uma sociedade, dotada de valor estético, as possibilidades de análise não se prendem a um intervalo de tempo

fixo entre o seu lançamento, sua consolidação e sua preservação para a posterioridade, as possibilidades vão até onde a capacidade crítica de cada um conseguir chegar. Retrocedendo alguns anos antes da criação de uma obra, podemos buscar entender as motivações do autor, observando de onde vieram suas inquietações, descobrindo onde ele estudou, quem o influenciou e quem ele era no meio artístico podemos começar a perceber quem é aquele artista. Avançando alguns anos poderemos notar até onde as previsões, se é que existem, estão certas.

Observando o que um artista produziu, podemos buscar compreender o que aquela manifestação artística pode significar. Um exemplo dessas análise é o livro 1984, de George Orwell, que consegue prever de forma genial o contínuo aumento da vigilância das sociedades modernas. Sabemos hoje que Orwell escreve seu livro como uma forma de denuncia das perversões que ele viu o fascismo e o comunismo realizarem ao longo dos anos. A crítica ao modelo comunista russo de dominação completa das liberdades individuais e a lavagem cerebral realizada pelo fascismo é evidente no livro. Atualmente, temos nas sociedades capitalistas um aumento crescente da vigilância sobre os indivíduos, seja objetivamente com câmeras ou subjetivamente controlando o que as pessoas podem ou não saber.

A arte tem como uma das suas características a capacidade de sintetizar em uma obra as diversas ideologias presentes em um momento histórico. Partindo da premissa que o artista pertence a um grupo social e sua arte por vez fará referência a esse grupo social (GOLDMANN, 1979), acredito que a arte pode ser uma forma de revelar aspectos sociais que por vezes podem passar despercebido aos olhos do pesquisador. A arte então se apresentaria como uma ferramenta complementar para ajudar a revelar e a imortalizar facetas de uma época, grupo ou momento histórico.

“Os Miseráveis” de Victor Hugo, por exemplo serve como um valioso documento sócio histórico para analisar as condições sociais da França no século XIX. Kafka em “A Metamorfose”, apresenta seu personagem, Gregório Sansa, que tem como função representar de forma alegórica as diversas transformações que o ser humano estava enfrentado junto com o advento da modernidade e a ausência de perspectiva de um futuro melhor. Lima Barreto em “O triste fim de Policarpo Quaresma” faz um retrato da realidade Brasileira pós instauração da República Militar, mostrando que muito se perdeu na sua opinião, mas ao mesmo tempo pouco coisa mudou para os menos favorecidos. O Brasil havia só trocado um Imperador

por um militar tirano. Machado de Assis em “Esaú e Jacó” apresenta aos leitores uma visão de uma burguesia em ascensão com crise de identidade, que não sabe se quer ser imperialista ou se quer ser republicana.

No caso da pintura, temos por exemplo, o quadro “Guernica” de Pablo Picasso. Neste quadro podemos perceber um autor que buscou elucidar e retratar os horrores produzidos pela Segunda Guerra Mundial. O tempo de terror pode ser visualizado nos personagens que compõem a obra.

Debret retrata em diversos quadros seus, pintados durante o período que o artista viveu no Brasil, os castigos brutais impostos aos escravos de uma história do Brasil muitas vezes esquecida. Louis David, pintor francês neoclássico, conhecido por ser um grande retratista de Napoleão, mostra em seus quadros a grandeza que Napoleão possuía frente ao mundo e seus súditos. Já o pintor Goya em seu quadro “Três de Maio de 1808” pintou de forma bem diferente do que David o que ele via nas invasões Napoleônicas. Essa é uma das grandezas da arte, diversos olhares sobre o mesmo mundo, todos pitorescos e interpretativos, mas mesmo assim valiosos na sua singularidade.

Esses são apenas alguns exemplos de como a arte pode ajudar a pintar a realidade de um certo tempo. Cada artista deve ser inserido em um tempo e em um determinado momento histórico, a compreensão dessas obras frente a essas premissas ajudará a entender as motivações e razões que levaram um escritor, pintor ou músico a fazer determinada obra.

Cabe ressaltar que toda obra de arte pode ser facilmente utilizada como ferramenta de pesquisa, algumas formas de expressão artística, como por exemplo a música ou o teatro podem parecer mais complexas de se utilizar em pesquisa ou estudo, mas não são. Ler Shakespeare é conhecer a Inglaterra do Século XVI. Ouvir Mozart e conhecer sua história ajuda a entender um pouco mais sobre o mundo dos artistas de corte no final do século XVIII, trabalho esse que Nobert Elias já fez no seu livro “Mozart: Sociologia de um gênio”.

Entender as manifestações artísticas buscando saber para quem elas foram feitas e quem as fez é fundamental para se compreender a arte como uma ferramenta e objeto de estudo. Pierre Francastel argumenta nessa direção na introdução do seu livro “A realidade figurativa”

“O estudo simultâneo dos elementos e das estruturas da obra funda assim necessariamente uma Sociologia da Arte, uma vez que o diálogo do artista com a obra implica a participação do espectador e uma vez que os elementos do objeto figurativo não existem apenas na consciência e na memória do criador mas de todos aqueles, presentes ou afastados no tempo e no espaço, que, tornando-se usuários desse objeto, lhe conferem definitivamente sua única realidade.” (FRANCASTEL, 2011)

O sociólogo galês, Raymond Williams, em seu livro “O campo e a cidade: Na história e na literatura” utilizou a literatura inglesa pré e pós revolução industrial, para elaborar uma teoria sobre como é possível perceber através das artes uma mudança das configurações sociais e históricas de uma determinada época. Além disso, segundo o autor, é possível perceber também as mudanças sociais que estão por vir. Williams, elaborou a teoria do reflexo onde ele argumenta que a arte pode ser interpretada de 3 formas: “A arte como reflexo imediato do mundo objetivo; a arte como reflexo não das aparências, mas da realidade por trás delas, das formas constitutivas do mundo; e a arte como reflexo do mundo tal como visto pela mente do artista.” (FACINA, 2004)

O sociólogo francês, Jean Duvignaud, em seu livro “Sociologia da arte” argumenta que as grandes mudanças sociais são acompanhadas por um aumento da produção artística. As grandes mudanças sociais funcionam como um gatilho criativo para os artistas, que podem observar um tempo social se transmutando e se transformando em algo completamente diferente, onde o que era sólido se desfaz para surgir algo novo das ruínas de um passado que se transformar em inspiração ou repulsa.

Terei então como objeto um momento da história do Brasil de grande transformação e importância para o que entendemos hoje como Brasil, o final do século 18 e início do século 19. Em 1808 a Família Real Portuguesa juntamente com grande parte da sua Corte foge do exército de Napoleão e de uma Europa em guerra, chegando ao Brasil para estabelecer na sua maior colônia a nova capital do Império Português. 1822 o Brasil se transforma em Império e declarando assim independência do domínio Português, nasce nesse ano o Brasil livre de Portugal, mas regido por um Imperador Português.

Será durante esse período que surge a primeira ideia de arte institucionalizada no Brasil. Em 1816, chega ao Brasil Lebreton e a Colônia francesa de artista, popularmente conhecidos como a Missão Francesa. Será de Lebreton a ideia de criar no Brasil uma Academia de Arte, aos moldes francês. Veremos ao

longo do trabalho que a maior parte das representações do Brasil eram feitas por estrangeiros para estrangeiros. Não existia ainda um instinto de nacionalidade nessas terras portuguesas ou Brasileiras.

Meu objeto será a discussão sobre a produção artística de alguns pintores que vieram ao Brasil após a chegada da Família Real ao Brasil. A maior dos quadros analisados será de artistas que tiveram como inspiração o Rio de Janeiro, Capital do Império Português naqueles tempos. Levarei em conta nas minhas análises a sociedade, o individuo e o tempo por trás das obras de arte.

É preciso trazer a arte para mais próximo da sociologia. As obras artística independente da escola que são classificadas podem ser consideradas recortes precisos do mundo real e social daquele pintor específico, podemos ver e sentir o que aquele artista vivia e via. Por vezes um obra de arte bem feita, seja ela plástica, cênica ou literária consegue nos apresentar e mostrar aspectos sócias que foram esquecidos pela historiados dominantes.

O Brasil do século 19 se faz presente e acessível nos traços e nas tintas de de Debret, Taunay, Rugendas e Ender, entre tantos outros. Com uma maestria única esses pintores foram capazes de observar o meio social juntamente com todos os seus autores e forças, de forma fantástica, concisa e única. O Rio de Janeiro de cada um era único, mas não menos real por conta dessa singularidade, se os negros para Taunay não tinha rosto, mas para Debret sim, significa que cada um observava o mundo de um local diferente, com uma lente diferente.

O Rio de Janeiro do século XIX não pode ser mais acessado de forma direta, toda a sua realidade agora é apenas histórica. Essa história será contada a partir do ponto de vista de alguém ou de algum grupo, sendo assim, se faz necessária uma abordagem diferente daquela realidade e é a arte que trará essas novas possibilidades. A arte acompanha a humanidade desde que o homem foi capaz de sintetizar ideias, palavras e desenhos para descrever o mundo. Entender esse fenômeno tão peculiar da natureza humana é fundamental para se conhecer melhor como ser humano. Todo mundo gosta de algum tipo de arte, em suas mais diversas faces e possibilidades.

Capítulo 1 – Artes, artistas e sociedades

1.1 Sobre a Arte

Existe uma busca contínua que atravessa a humanidade desde o tempo de Platão até os tempos atuais. Essa busca tem como norte a tentativa de definir o que é arte. Cada definição do que é arte acaba negando as definições anteriores sobre o que é ela. Todas as correntes filosóficas que tentaram definir o que é arte, argumentaram que as definições anteriores eram incompletas e passíveis de questionamento, pois excluíam elementos essenciais na definição do fazer artístico. Uma das poucas similitudes que unem todas as definições de arte já feitas é que elas defendem que a arte tem embutido em si um valor estético. Um objeto ao adquirir valor estético pode ser considerado arte.

Essa argumentação pressupõe que a arte não existe por si só e sua materialização no mundo real depende do campo artístico, pois somente ele será capaz de dizer o que é arte ou não. O filósofo estadunidense Morris Weitz (1916-1981) trás para essa discussão da eterna busca pela melhor definição do que é arte o seguinte contributo. A arte como um conceito aberto, ou seja, o conceito varia de acordo com o momento, época e utilizador. Essa definição jogou uma nova luz sobre o debate do que é arte ou não. Weitz foi um importante filósofo no campo da estética e suas teorias contribuíram e trouxeram uma maior maturidade ao debate do que é arte ou não.

A problemática na definição de arte se materializa na seguinte premissa. Ao fechar o conceito de arte como algo direto e não passível de mudança, não estaremos mais falando de arte e sim daquilo que “nós” consideramos arte. Quanto maior o seu capital simbólico, melhor será sua definição do que é arte e assim sua teoria terá uma maior legitimidade dentro do campo artístico. Quando eu digo que algo é arte e outro algo não é arte, eu estou na verdade expondo as minhas preferências sobre o que é arte ou não para mim, pelo menos assim argumenta Weitz. Seguindo essa premissa a definição de arte se torna uma definição pessoal do que é arte, sendo assim não é um conceito universal o que acarreta uma inutilidade para o campo científico. Quando o teórico fecha o conceito de arte, ele acaba descartando todas as infinitas possibilidades do fazer artístico se tornar arte

para os outros. A argumentação de Weitz chega ao ponto do autor negar a validade de todas as teorias estéticas anteriores, pois para ele, definir o que é arte é negar a própria essência da arte, que é a eterna mudança.

Para elucidar sua argumentação, Weitz cita o filósofo Wittgenstein e sua teoria dos jogos. De forma simples a teoria dos jogos pode ser entendida da seguinte forma: Existem diversos tipos de jogos.. O jogo A parece com o jogo B, mas em nada se assemelha ao jogo C, que por sua vez parece muito com o jogo D, que é bem similar ao jogo A, e assim vai infinitamente. Wittgenstein busca mostrar que é impossível definir de forma clara e precisa o que é um jogo, mas é possível enxergar similitudes entre vários jogos. Não é possível encontrar nada em comum entre todos eles, mas sim pequenas semelhanças que por conta disso ajuda a definir todos como jogos. Usando-se da argumentação de Wittgenstein, Weitz defende que tal como os jogos, a arte não possui uma definição clara, mas sim uma definição conceitual aberta, ou seja, existem coisas que podem ser arte, algumas delas parecem muito entre si e outras são essencialmente diferentes, mas todas podem ser arte. Isso é o que Weitz chama de conceito aberto. A principal vantagem de um conceito aberto é que ele pode ser corrigível e é reajustável.

Mas, Weitz não elimina a validade de um conceito fechado, muito pelo contrário, ele mostra que conceitos fechados são ótimos norteadores epistemológicos. Ele utiliza o exemplo do conceito “tragédias” e “tragédias gregas”. O primeiro é um conceito aberto e assim deve ficar, pois possibilita o surgimento de outros tipos de “tragédias” específicas, o que só serve para contribuir e expandir as possibilidades artísticas. Já o conceito “tragédia grega” é um conceito fechado, pois faz referência de forma clara e precisa a um tipo de “tragédia” que foi produzida em um tempo e espaço específico. Deve ser assim a definição da arte. Uma definição aberta quanto se pensa no todo e uma definição fechada quando se deseja compreender um tipo de arte específica de um momento histórico específico.

A problemática central, segundo Weitz, é que uma definição precisa do que é arte pode servir para definir um número finito de possíveis artes. Como a arte varia no tempo e no espaço, uma definição do que é arte está fadada a sumir e perder a sua validade com o tempo, pois não existe a “Arte”, mas sim os artistas. Ao definir de forma fechada arte, estaremos matando o que há de mais forte e belo na arte, sua capacidade fecunda de criar.

1.2 Funções da arte

“Veja bem, a primeira função social da arte é a arte mesma. Porque a arte, em primeiro lugar ela amplia a vida das pessoas, ela dá alegria, ela enriquece a vida das pessoas, a sociedade é inventada, a vida é inventada, nós nos inventamos a nós mesmos, não arbitrariamente, mas, se eu tenho determinadas necessidades eu me invento na direção das minhas necessidades, [...]Então a arte foi uma das coisas que o homem criou pra inventar o seu mundo, porque o ser humano é um ser cultural, ele não é um ser estritamente natural. Ele nasce da natureza, mas, ele vive no mundo da cultura. [...] Então a arte é parte desse mundo. Ela não é a verdade, ela não tem por função dizer a verdade verdadeira que ninguém viu, pelo contrário, o Picasso diz: “a arte é a mentira mais verdadeira que a verdade”. É mentira quando o Drummond diz: “Como aqueles primitivos que carregam consigo o maxilar inferior dos seus mortos, eu te carrego comigo tarde de maio” é mentira, mas, é lindo né! Então a função da arte, o cara lê isso ele fica feliz, a vida dele é mais rica. E melhor se ele pode mudar a vida das pessoas.[...] A arte, a função dela não é uma única função, mas, basicamente ela faz parte da construção do mundo imaginário de que o homem necessita pra viver, pra existir, pra construir a sua vida.”(GULLAR, 2010)

Para Duvignaud, a religião, a arte e a ciência eram fundidos em uma única ideia: magia. A arte possuía então uma função de mistificação da realidade. As pinturas rupestres podiam ser representar um desejo de que a caça seja boa. Isso era um ato místico buscando um feito mágico, utilizando-se de uma representação artística para tal. A arte vai aos poucos perdendo essa função, cedendo lugar a função de clarificar as relações sociais. Ela começava então a falar do mundo real para pessoas reais. O caráter místico é deixado de lado e a arte não pode mais explicar um mundo complexo para uma sociedade mais complexa ainda, o elemento mágico passa para o mundo da religião e para a ciência .

Mas, certamente, a arte não perdeu completamente sua aura mística, sua aura de encanto mágica. Ela ainda está lá, um pouco escondida, mas ainda real, ela é menos explicativa e mais fascinadora. Essa aura se manifesta naquele exato momento onde nos sentimos maravilhados por um quadro, capturados por um livro, encantados com música, apaixonados por uma cena. Walter Benjamin fala um pouco sobre essa aura no seu celebre ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”

Quando a arte perder essa aura característica a obra de arte perderá seu valor como arte, pois essa é sua essência. Sempre que a arte é levada aos extremos ela consegue manifestar sua aura mística. A arte sacra é uma bom exemplo de arte com forte traço de místico.

Antes do século XIX a arte era usada como um instrumento para expressar desejos, fantasias, aspirações e criar mundos imaginários. Após o pintor Cézanne a arte busca expressar a realidade humana, surgindo assim uma arte que pretendia ser realista. Com a chegada das vanguardas europeias e principalmente o cubismo todo o realismo cai por terra e a arte ganha outra função. Não se pode afirmar que existe uma função social essencial na arte. Será o ser humano que irá embutir uma função para a arte, que varia no tempo e no espaço. Não existe arte por si só, uma vez que se faz sempre necessário que alguém atribua um valor simbólico a uma obra artística, pois como argumenta Natalie Henrich, no seu livro “Sociologia da arte”, a arte deve obrigatoriamente ter um autor, um valor estético e ser única. Todos esses pressupostos apenas mostram que a arte é um produto social socialmente significado. A arte não é uma função necessária para o ser humano, a arte é uma consequência do ser humano

Para Jean Duvignaud a arte é uma construção social de uma época que se cristaliza em uma substância social. E será nessa substância social que a criação artística irá focar sua existência. O autor define três mitos centrais quando se pensa a arte. O primeiro mito é a essência da arte, a ideia de que existe na arte uma essência separada da realidade. Seria como se a arte fosse independente de qualquer influência, pois sua essência é imutável. Essa ideia está ligada diretamente, segundo o autor, às elites artísticas. O segundo mito é a arte como uma experiência associada a um domínio artístico descolado da realidade. O terceiro mito é a arte a serviço da realidade ou da natureza. O autor argumenta que esses mitos habitam o imaginário popular acerca do que é arte, onde a sociedade cria visões estereotipadas do que é arte baseando-se na ideia que a arte não faz parte do mundo social, o que certamente não é verdade.

Segundo Duvignaud, a função da arte muda de acordo com a mudança dos contextos sociais. A arte então não pode possuir uma função social definida. Ela é mutável assim como a sociedade. Em uma das suas célebres frases, o pintor Mondrian argumenta que a arte tende a sumir ao passo que a vida se equilibra. Esse pensamento vai ao encontro com a teoria de Raymond Williams que argumenta que a arte é mais efervescente em sociedades de transição do que em sociedades estáveis. A arte seria no caso uma forma de manifestação dos desejos internos de mudança e transgressão. Podemos perceber que algumas vanguardas europeias

surgem antes e durante a Primeira Guerra Mundial, em um momento que a Europa passava por uma espécie de contentamento frente as novas descobertas científicas que futuramente levaram a duas grandes guerras. A sociedade estava mudando e a arte mudava junto com a sociedade. Será também graças a modernidade que o consumo de arte será generalizado o que acaba contribuindo para a perda da aura que Benjamin fala. A modernidade aumento também a velocidade que a arte mudava. Em uma sociedade cada vez mais fluída é normal que a arte acompanha também esse processo.

Ainda hoje a arte é uma forma de ligar indivíduos através do tempo. A história de uma obra de arte muitas vezes é a história de várias pessoas. Desde sua concepção até sua criação. Diversas seres humanos foram envolvidas nessa criação e é isso que faz a arte algo social, essa é uma das funções da arte. Unir indivíduos, permitindo assim que uma pessoa possa viver outras vidas e preencher sua própria vida através da arte.

Em uma sociedade dividia claramente em classe como era o Brasil no inicio do século XIX, podemos perceber que os artistas que vieram para as terras Brasileiras retratar o novo mundo, eram na maior das vezes representantes de classes dominante, ora membro de corte, ora a serviço de grandes instituições elitistas de ensino de artes. A ideologia desse meio era presente nas criações artistas, mas nem sempre era dominante. Os desenhos mais famosos de Debret não foram produzidos para a Corte e sim para uso pessoal do próprio artista que buscava fazer um almanaque da sua viagem ao Brasil. Rugendas é outro exemplo de artista que conseguiu mais destaque e sucesso com obras feitas por livre e espontânea vontade. Em contra partida, Thomas Ender a serviço da corte foi capaz de deixar muito de si no seus quadros, mostrando que em cada tela a um pouco do artista, do mundo de onde veio e para quem ele pinta.

O fazer artístico para um mundo específico era algo presente também na literatura. Balzac escrevia para burguesias sobre a burguesia. Um primeiro olhar desatento pode elucidar um autor resignado a retratar a grandeza dos bailes burgueses com seus longos diálogos sobre os assuntos mais diversos, mostrando como o pertencimento a burguesia trás consigo luxo e gloria, e o não pertencimento miséria. Um olhar mais atento para a obra de Balzac, poderemos perceber um autor que retrava a miséria humana dentro dessa classe, o vazio existencial que ela

possui e como seus bailes e seus grandes jantares nada mais eram que uma forma de preencher uma vazia que essa nova classe havia ganhado quando ascendeu ao domínio da sociedade. A arte burguesa vem buscar preencher esse vazio, ora de forma crítica, ora de forma alegórica, mas o vazio sempre estará lá. No mundo da música, temos como exemplo Mozart e seus anos a serviço da corte austríaca.

Lukács é categórico ao afirmar que o romance romântico é um produto do mundo burguês. A matéria prima dos primeiros escritores de romance romântico era o novo mundo burguesa que tinha acabado de tomar o controle da sociedade. Os burgueses eram os atores principais das tramas sociais da época e isso se refletia nos livros. Por conta disso a popularização do romance foi certa e rápida. É importante ressaltar que os autores não ficavam presos a simples idealizações da burguesia. Flaubert é um importante escritor dessa época e seus romances tecem críticas severas a burguesia. Suas personagens transitam dentro do mundo burguês, hora os aceitando, hora repelindo esse mundo tão diferente e distante da realidade de muitos.

A arte moderna é um bom exemplo de como a arte pode buscar preencher vazios ao mesmo tempo ser transgressora e radical. Ao levar um mictório para as maiores galerias de arte do mundo, Duchamp estava levando aos maiores consumidores de arte, os burgueses, algo para preencher o vazio deles, mas ao mesmo tempo o autor estava levando a transgressão a toda uma sociedade, a sociedade da arte ou campo artístico. Ele estava dialogando tanto com os críticos quanto com a sociedade civil ao levar obras de arte não tradicionais para os Museus. Duchamp tinha uma mensagem para passar, e ele conseguiu graças ao poder de resignificação simbólica que a arte pode ter quando bem direcionado. O cerne na questão é que o uso social da arte depende do transmissor, do meio e do receptor. Pode-se imaginar um triângulo onde os três vértices influenciam a capacidade da arte se efetivar como arte social.

Outra possível função da arte atualmente é passar um conhecimento. Seja de um tempo, situação, acontecimento, sentimento, ideia, etc. Assim como a ciência, a arte busca revelar um mundo particular que alguém tentou compreender e transmitir a outra pessoa. Não existe arte para si só, a arte é sempre de alguém para outro alguém. E também deve ser assim a ciência. Compreender o significado de uma obra de arte é fundamental para que a obra tenha um sentido de existir. Uma

obra que é incompreensível acaba perdendo a sua função de revelar algo e por conta disso perde seu valor como arte para um público leigo. A obra de arte é um signo e como todo signo ele tem um significado que deve ser possível de ser interpretado para que esse sentido seja real e válido. Todo signo carrega uma história de significação de acordo com o tempo e espaço, por conta disso temos diversas interpretações do que é arte ao longo do tempo e espaço. Sem compreender de onde a obra de arte vem e para quem ela é feita, pode-se cair no erro de não conseguir interpretar os signos visuais que a obra possui. Por conta disso é importa estudar a história da obra para saber o que significa cada um dos seus detalhes. Quanto mais compreendemos uma obra ou o que ela significa, mais real está obra será para nos. O realismo neste caso significa se apropriar o máximo possível dos signos de uma obra ao ponto que a obra seja tão real quanto o modelo que o artista buscou retratar. Ao observar um quadro que representa uma catedral estamos observando a visão do autor sobre como ele viu a catedral. A partir do momento que conhecemos a catedral e montamos na nossa mente a nossa própria visão da catedral estaremos resignificando a obra. Quando mais a obra parecer com a imagem mental que criamos, mais realista será a obra.

No Brasil de Ender, Taunay, Debret e Rugendas, a arte tinha uma função clara: encantar os olhos e mostrar outros mundo. Era uma forma de conhecer o que esta distante e viver uma outra realidade apenas observando uma tela. Ela estava a maior parte do tempo a serviço da Corte ou de Institutos de arte, mas mesmo assim essas obras conseguiam captar a essência da sociedade e do artista.

1.3 Artes e artistas

É impossível compreender arte sem pensar na relação umbilical que existe entre a produção artística e o próprio artista. O meio social que influencia o artista se torna parte integrante e fundamental de uma obra de arte, e será a partir dessa premissa que buscarei entender como se dá a relação entre arte e artista. Taunay, Debret, Rugendas e Ender foram pintores do final do século XVIII e início do século XIX e por conta disso precisam ser estudados e entendidos como homens de uma determinada época e momento histórico.

Para o sociólogo Norbert Elias em seu livro “Mozart: Sociologia de um gênio” pode-se considerar que existe duas categorias diferentes de arte produzida no século 18 e 19. A arte feita por artesão e a arte feita por artista. Entende-se arte por artesão como uma arte feita por encomenda que tem pouca liberdade criativa para o artista e muito exigência do patrono que está pagando pela arte. A obra de arte fica fortemente marcada por uma ideologia pertencente a um grupo específico. Essa arte possui um forte caráter social e um fraco caráter individual. Temos como exemplo desse tipo de produção artística Taunay e Debret. Taunay era um pintor de paisagem, mas seus quadros que mais vendiam eram quadros napoleônicos, encomendas feitas por Josefina, esposa de Napoleão, pois durante o fim do século 18 e início do 19 na França, a ideologia napoleônica era dominante, tanto que a própria Academia de Artes de Paris tinha como tema da suas exposições Napoleão e suas conquistas. Josefina fazia do mecenato um hobby (SCHWARCZ, 2008) e graças as invasões napoleônicas a França se tornava a capital mundial da arte. Napoleão buscava trazer espólios artísticos dos países que invadia, Itália e Egito são dois exemplos de países que Napoleão invadiu e saqueou obras de arte.

Mesmo assim Taunay não se acostuma com a vida de um artista de corte, ele buscou uma emancipação ideológica e intelectual. Em seus quadros podemos ver o povo, animais e muitas paisagens. Até mesmo o grande Napoleão se torna uma simples figura no seu quadro. Taunay é um pintor que ora produzia arte de artista ora produzia arte de artesão, ao alcançar a maturidade intelectual ele se torna um artista pleno.

Debret por sua vez via na corte a forma de se firmar como um grande pintor. Ao chegar no Brasil ele realiza os dois tipos de arte, arte de artesão e arte de artista. Suas representações do negro e do índio na vida cotidiana são um exemplo de arte de artista. O autor se mostrou um criador livre para retratar da forma como ele enxerga o mundo que ele observar. Mas, foram os retratos dos membros da corte que fizeram com que Debret conseguisse o cargo de pintor da corte, que não existia oficialmente. Sua entrada nesse universo se dá no momento que ele pinta o funeral da rainha D. Maria I. Debret conseguiu virar um referencia graças a sua perspicácia em se tornar um artista de corte em um corte que busca uma identidade visual. Graças a isso ele conseguiu abrir e manter um ateliê onde ministrava aula para nobres e burgueses abastados.

É possível encontrar em um autor tanto o artesão quanto o artista, basta olhar o tipo de arte que ele produz e para quem ele produz. Uma arte feita por artesão não pode ser considerada inferior a uma arte produzida por um artista. Essa separação serve apenas para explicar onde o autor se situava e o que aquela obra representava. O artista está dentro do artesão assim como o artesão está dentro do artista. Um exemplo de artesão-artista é Michelangelo e o teto da Capela Sistina. Inicialmente o artista foi contratado pela igreja para realizar uma pintura sacra. Michelangelo aceita o trabalho. Ele estava produzindo uma obra de arte para alguém, com um viés e um objetivo específico, mas mesmo assim a obra não se torna apenas uma criação ideologizada, é possível enxergar muito do artista na obra pintada no teto da capela. Um exemplo de artista-artesão são os pintores de retrato. Esses artistas são considerados pintores mas, suas obras são muito mais uma produção de encomenda do que uma produção de criação livre, por isso são considerados mais artesão do que artistas.

A mudança de arte de artesão para arte de artista acompanha o desenvolvimento e as mudanças sociais de uma determinada sociedade. Elias apresenta o exemplo das máscaras africanas. Com a colonização forçada de alguns países africanos, certos artefatos ritualísticos passaram a ser vendidos como simples objetos de comércio para turista. Segundo o autor, não foi só na Europa que a arte de artesão se transformou em arte de artista, com o passar dos anos, os artistas conseguiram se desvincular da lógica de mecenato, entrando na lógica de comercialização. Seus produtos antes instrumentos ritualísticos, agora eram considerados objetos artísticos. Obras de arte feitas por encomenda e em larga escala acabam possuindo pouca liberdade criativa, pois o produtor fica restrito a uma lógica econômica, onde ele será pago se entregar aquilo que o comprador pediu e nada mais. A capacidade criativa do artista fica restrita às vontades do comprador.

A arte de artista surge como a autonomização e democratização do campo artístico, pós revolução industrial, onde por sua vez os artistas começavam a ser capazes de viver de sua arte, fazendo a sua própria arte. O mecenas agora era o sistema capitalista. Esse tipo de arte surge e se consolida graças ao sistema capitalista e a mercantilização da arte. A arte assume um valor de troca e se torna mais individual, onde possuir ou não arte é sinônimo de status.

A arte exerce a função de distinção social, onde o fato de possuir arte e valores artístico, serve para melhor situar o indivíduo no campo dos intelectuais. Bom gosto depende de educação e somente quem possui uma boa educação será capaz de apreciar a arte. Bourdieu no seu livro “As regras da arte” argumenta que tanto o consumo de arte e a criação de arte são atividades como quaisquer outras. O importante neste caso é ter em mente que a arte é carregada de um forte valor simbólico para alguns campos. Sendo que possuir ou não um objeto de arte acaba se tornando um diferenciador social, pois somente uma pessoa com um capital simbólico elevado é capaz de compreender e comprar arte.

A aparente fuga do mecenato na verdade nada mais é do que uma fuga do desemprego. Antes os artistas ficam a mercê da vontade dos mecenas. Agora eles ficam a mercê do mercado burgueses que decide o que é bom ou não. Certamente existe uma maior liberdade criadora quando se compara a produção artística patrocinada por mecenas e a produção artística pela burguesia, mas no cerne da questão os artistas apenas trocaram uma lógica de dominação por outra. Essa argumentação serve para se pensar os pequenos e médios artistas. Os grandes artistas conseguem curvar o mercado a suas vontades. Picasso e Beethoven são exemplos de artistas que conseguiam produzir o que queriam sendo pouco influenciado pela lógica de servidão. Em uma carta de Beethoven, o artista conta que consegue bons rendimentos com suas composições e que não faltam editoras interessadas em publicar suas obras. Ele conta também que recebe mais encomendas e pedidos das editoras do que pode fazer. (ELIAS, 1995)

A autora Adriana Facina no seu livro “Literatura e sociedade” busca estender a discussão sobre o arte de artista e arte de artesão apresentando o conflito que existe entre a arte pela arte e a arte engajada. Segundo a autora, a arte pela arte é considerada mais autônoma, seus criadores são tidos como gênios criativos e suas obras de arte representam a individualidade do autor. A problemática dessa questão está no fato de que se levada ao extremo a arte pela arte perde sua função social e por conta disso perde o seu próprio sentido de arte e se torna apenas um fazer técnico. Já por sua vez a arte engajada é menos autônoma e está ligada diretamente a um tipo de arte coletiva, onde os autores são seres construídos socialmente e sua obra de arte representa um momento histórico e social específico. O desdobramento dessa visão é que a arte pode se transformar em uma

arte política, uma ferramenta de ideologias alienantes. Ao se transformar nisso a arte perde a sua função de arte e vira apenas propaganda.

Ao alienar sua mão de obra o artista se torna então um artesão que será pago para produzir algo para alguém seguindo critérios estabelecidos pelo outro. Neste caso a obra de arte adquire uma forte função social e pode perder em alguns casos a função artística, temos assim artesão-artista. Enquanto Lukács no seu livro “Teoria do Romance” argumenta que a arte pela arte nada mais é que uma ideologia criada pela burguesia para justificar as suas manifestações artísticas desprovida de uma força social motivadora, Walter Benjamin vê na arte pela arte uma tentativa de fuga da alienação onde o fim da arte é ela mesma e não mais um valor monetário. (BENJAMIN, 1979)

Para os sociólogos, Lucien Goldmann e Jean Duvignau, a criação artística antes de tudo é um processo de criação coletiva. O artista é um porta-voz de um grupo social específico e por conta disso sua arte estará fortemente influenciada pelo grupo e pelas ideologias dominantes do grupo. Segundo Goldmann (1979), a experiência individual do artista é muito pequena e limitada para criar uma obra de arte que por sua vez é algo muito completo. Será graças à consciência coletiva do grupo social que o artista se encontra inserido que a arte poderá ser criada. O autor argumenta que o artista deve fugir da coisificação, tentando não se deixar alienar pelo grupo a qual pertence, para que então assim sua arte seja mais universal.

Jean Duvignaud possui uma linha de pensamento que se aproxima bastante da de Goldmann. Duvignaud, defende a tese que a arte desse deve ser entendida de acordo com as tramas coletivas que se encontram atreladas a elas. O artista, para o autor, não possui a capacidade de ser uma testemunha ocular de toda a sua época, por isso ele acaba sendo enquadrado dentro de grupos e classes sociais, o que explica o surgimento de artistas diferentes em uma mesma sociedade. A arte será então a forma de contestação da época. A arte é o lamento do oprimido ou o grito do dominante. Thomas Ender pode ser entendido a partir das teorias de Goldmann e Duvignaud, pois ele fazia parte de um grupo bem específico, a corte austríaca e produzia para esse grupo. Sua produção artística estará fortemente ligada às vontades do seu mecenas e patrocinador. A liberdade criadora de Ender é menor comparada a Rugendas, pois esse não fazia parte de nenhuma expedição e sua criação era pautada apenas por suas vontades e desejos.

Roger Bastide, sociólogo francês, possuía uma linha de pensamento diferente de Duvignaud e Goldmann, para ele, a arte é uma atividade recreativa e por isso se situa a margem da sociedade. A consequência imediata disso é que o fazer artístico acaba sendo pouco influenciada pela sociedade. A arte então se mostra um campo mais autônomo que é normalmente creditado pelos sociólogos do início do século XIX.

O meio artístico pode ser caracterizado com um campo que dota de relativa autonomia, onde seus pares que julgam o que é certo e errado. Quanto mais autônoma o campo artístico for, mais a sociedade acaba se tornando uma variável de menor valor no fazer e ser artista. (BOURDIEU, 2010). As artes plásticas passam por diversos filtros feitos pelos artistas e pessoas ligadas ao mundo das artes, para que então depois de algumas escolhas chegue ao grande público. Muito mais do que a arte em si, são essas escolhas que mediam a aceitação ou não de um artista e sua obra de arte. Isso se deve ao fato de que o campo artístico possui certa autonomia frente a sociedade civil, ou seja, é o próprio campo que decide o que é ou não relevante para o público em geral. Isso pode acarretar um afastamento, do grande público, para o mundo da arte, pois quanto mais especializado se torna um campo, mais ele tende a afastar da sociedade comum.

O campo artístico não é homogêneo, sua composição, é feita por diversos grupos artísticos habitando o campo das arte ao mesmo tempo. Cada um desses grupos possui dogmas e valores próprios, o que gera inicialmente um afastamento dos outros grupos. Tomemos como exemplo o grupo da arte sacra e o grupo da arte pela arte. Cada um desses grupos produz algo que eles chamam de arte e que o campo artístico como um todo também considera como arte. Caso um membro desses grupos possua um maior capital simbólico dentro do campo artístico, o grupo a qual pertence automaticamente irá possuir um status mais elevado. A questão é que um grupo não anula o outro e eles acabam coexistindo no mesmo campo, ora de forma pacífica ora em conflito. Será essa tensão constante que irá movimentar as regras da arte dentro do campo artístico. A arte produzida pela classe dirigente acaba se tornando uma arte de vanguarda, pois ela busca uma constante diferenciação da arte produzida pelas classes inferiores. Esse movimento de se tornar único e diferente acaba produzindo uma arte mais segregada e obscura.

Mesmo sendo as vezes algo segregado e distante, a produção artística não é uma produção caótica e ao acaso. Ela é altamente racional e consciente. O artista transforma sua experiência em memória, sua memória em matéria e a matéria em forma, como argumenta Fischer

“Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber trata-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante, serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta fera, mas doma-a.”
(FISCHER, 1966)

Um bom exemplo da dificuldade de expressão artística são os esboços das madonas de Rafael. Nesses esboços podemos perceber um artista realmente preocupado em retratar da melhor forma possível sua ideia. O escritor José Saramago é outro exemplo de artista devotado. Ele contou certa vez em seu blog, que dedicava cerca de 8 horas por dia escrevendo, argumentando que assim como uma pessoa trabalha 8 horas por dia, cabe ele como escritor, trabalhar também esse mesmo tempo. O escritor Graciliano Ramos tem um ótimo conselho-explicação de como se deve trabalhar um escritor.

"Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer." (RAMOS, 2007)

A forma como as lavadeiras de Alagoas trabalha é quase a mesma forma que um artista trabalha, a sua criação não é feita de imediato, ela é um longo processo de confronto entre a realidade e suas vontades. A arte é construída quando o artista enfrenta o real, capturando assim olhares únicos, que tem como função cativar seu público. Ao se sentar em uma plateia para assistir uma peça, o indivíduo, precisão não só perceber que Prometeu foi libertado, mas eles precisa se sentir libertado

assim como Prometeu. Ele precisa deixar de ser um individuo para se tornar um ser coletivo, um quase espectador-autor.

Alguns artistas buscam definir cientificamente o que e prática artística. Na maior parte das vezes essa discussão epistemológica ficam sempre relegada aos teóricos do tema. A falta de conhecimento interno do campo artístico acaba criando definições sobre o fazer arte que não atendem muito bem a realidade. Era comum no século 19 que a criação artística fosse definida como uma criação caótica e não dotada de um sentido lógico. Obviamente essas definições não vingaram durante muito tempo. O crítico de arte e filosofo Ernest Fischer apresenta de forma clara e objetiva o artista como uma pessoa dotada de uma racionalidade única, preocupado em transformar da melhor forma possível suas experiências em memórias e suas memórias em forma. Bertolt Brecht é um exemplo de artista intelectual que se preocupa com os rumos da arte e como ela é enxerga não só pelo seus pares mas também pela sociedade civil que orbita em volta dos artistas. Bertolt Brecht foi um duro crítico do regime Nazista, quando Hitler assume o poder ele se auto exila em diverso países. Sua orientação marxista certamente influenciou o modo como ele enxergava a arte. Brecht foi um dos mais importantes teatrólogos do século XX.

A arte jamais será uma representação clínica do real. Ela estará sempre além disso. Lançando aos homens a chance de ser algo mais do que são e levando a humanidade a caminhos únicos e novos, impossíveis para uns, reais para outros.

As possibilidades do humano se completam com a arte. O ser humano nasce incompleto e é construído ao longa da sua existência e como um ser incompleto ele precisar criar mecanismos para superar sua imperfeição e a arte é uma dessas criações. Ela seria como uma mola que teria a capacidade de lançar um homem a um lugar além da suas possibilidades reais. Mas, ao final do salto ele voltaria de onde saio, sua elevação é momentânea, por isso a eterna insatisfação frente a arte e a continua busca para outros mundos, outras possibilidades.

1.4 Artes e sociedades

Estudar a arte é estudar a mudança da sociedade, pois a arte é a memória da humanidade e ela é movida pela transformação que o meio social sofre ao longo do tempo. Pensar o fazer artístico como apenas uma ferramenta de trabalho é um erro,

porque podemos acabar não percebendo a grandeza dessa capacidade único do ser humano que é fazer arte.

“Nenhuma outra forma de relíquia ou texto proveniente do passado pode oferecer um testemunho assim tão direto sobre o mundo que rodeava as outras pessoas em outros tempos. [...] Dizer isso não é negar a qualidade expressiva ou criativa da arte, tratá-la como mera evidência documental; quanto mais criativa a obra, mais profundamente ela nos permite compartilhar a experiência que o artista tem do visível.” (BERGER, 1999)

Partindo da ideia que o outro da arte é o mundo, fica mais fácil compreender que a inspiração artística reage de forma dialética. As ideologias dominantes acabam por mascarar a realidade social, onde a história da arte se torna a história dos artistas vencedores. Isso gera uma falsa consciência histórica que pode agir no artista transformando assim suas obras em nada mais do que um produto ideológico de uma classe ou grupo dominante, como por exemplo a corte, a burguesia ou o Estado.

Segundo a autora Adriana Facina, os artistas são frutos de uma época específica, e por conta disso devem ser socialmente e historicamente situados. Essa teoria vai ao encontro ao que já foi dito por Goldman e Duvignaud. A autora argumenta, que toda a criação artística é um produto histórico, produzida por indivíduo que estavam inseridos de alguma forma na sociedade da sua época, possuindo assim múltiplos pertencimentos sociais. Eles eram jornalistas, escritores, amigos, políticos, etc. A obra de arte então é um produto cultural inserido dentro de uma dinâmica social específica e de ser analisado e entendido dessa forma. Para o filósofo e crítico da arte Ernst Fischer “Toda arte é condicionado pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular.” (FISCHER, 1966)

A arte não pode ser vista como algo autônomo, ela sempre está sócio historicamente situada, que depende por sua vez da sociedade e do indivíduo. Acreditar na autonomia plena da arte é a mesma coisa de acreditar que a criação artística não depende da sociedade onde ela foi criada.

Raymond Williams, apresenta seu livro, “Marxismo e literatura”, a teoria do reflexo. De forma sintética, a teoria do autor buscará pensar a arte como um reflexo, seja do indivíduo, da sociedade ou dos dois. Essa teoria se desdobra em três

possíveis teorias. Na primeira a arte é tida como um reflexo imediato do mundo objetivo. Na segunda a arte como um reflexo não das aparências, mas da realidade por trás dela. Na terceira, a arte como um reflexo do mundo tal como visto pela mente do artista. A parte mais sólida dessa teoria está na segunda forma de se pensar a arte, onde a produção artística não é um reflexo imediato ou tão pouco uma visão pessoal e particular do artista, ela é uma mistura dos dois.

O autor enfatiza a importância de se compreender os processos de mudança social a partir do estudo da literatura e da arte. Em seu livro “O Campo e a cidade: Na história e na literatura”, o Williams faz um denso estudo sobre as mudanças que ocorreram na sociedade inglesa a partir da revolução industrial (1760-1820). O principal documento utilizado pelo autor são obras literárias do período da revolução, seja prosa ou poesia. Os artistas neste caso seriam capazes de dar respostas a questões específicas que outros pensadores não se propuseram a fazer. Ao analisar a poesia por exemplo, Williams, observa a persistente mudança dos esquemas mentais das pessoas e da constante volta ao passado pré-revolução, trazendo assim um sentimento de saudade e de assombro frente ao que virá. O campo se torna o protagonista dos principais poemas nessa época, mostrando assim a existência de um sentimento de retorno ao passado.

Observando as mudanças sociais juntamente com as mudanças artísticas durante o período da revolução inglesa, Raymond Williams cria o conceito de estrutura de sentimento. Esse conceito se torna chave para perceber as mudanças que estão ocorrendo dentro da sociedade a partir de um olhar voltado para as artes. Estrutura de sentimento é definida então como manifestações emergentes ou até mesmo pré-emergentes, de resistência e oposição as práticas e as ideologias hegemônicas dominantes da ordem social existente. Essa consciência de mudança irá se manifestar na forma estética dentro das obras artísticas do período estudado. A arte tem a capacidade de formar novas estruturas de sentimentos dentro da sociedade, sendo capaz incorporar novos valores e percepções a uma sociedade. Um exemplo disso é o livro “Os sofrimentos do jovem Werther” de Goethe. O livro se torna um fenômeno de vendas e tiragens imediatamente após seu lançamento. Alguns dias após o lançamento do livro, o número de suicídios entre os jovens aumentou na Europa. Esses suicídios repetiam eram idênticos a cena final do romance, onde o jovem Werther descontente com os rumos dessa vida, decide partir

para outra e se mata com um tiro sobre a têmpora direita. “Os sofrimentos do jovem Werther” marca o início do romantismo na literatura.

No mesmo período da revolução industrial temos na pintura o surgimento do neoclassicismo que por sua vez tenta um retorno a velha arcádia romana. Essa será a época de toda a produção de Taunay, Debret, Rugendas e Ender, artistas que foram usada como fonte de estudo e inspiração para o meu trabalho.

Ao longo da história o movimento neoclássico acabou sendo apropriado por regimes totalitários, tais como os governos de Hitler e Mussolini. Essa associação aconteceu anos antes na França na era de Napoleão. O Estado percebeu rapidamente o poder de fascínio que a arte neoclássica podia causar na população, grandes arcos e prédios monumentais tinha dois objetivos: fascinar a todos e mostrar poder. Essa aproximação da arte com o Estado não é algo inovador. Durante toda a idade média a arte foi extremamente vinculada a igreja católica e toda a ideologia que ela representava. Era uma forma de catequizar, ensinando o que é bom e belo e o que não é correto e válido.

Quando o Estado começa a influenciar e ditar as regras do meio artístico, ele transforma a arte em uma ferramenta de propaganda do regime ou dos ideias do Estado dominante, isso faz com que se tenha muito mais uma arte de artesão do que arte de artista. A arte propaganda se torna uma arte didática. Os quadros servem para educar e ensinar o que se espera na sociedade. Os personagens se tornam claras alegorias, feitas sob medida para passar uma ideia específica que o Estado deseja transmitir.

No Brasil temos a arte Barroca como representante do vínculo umbilical da arte com uma forte instituição social, a Igreja católica. O Barroco dominou o Brasil durante quase todo o período colonial e mesmo durante todo esse tempo não foi criada nenhuma escola especializada em ensinar arte. Todo o ensinamento era passado de mestre para aprendiz com encomendas feitas pela igreja católica, era uma arte fortemente ideologizada, mas que mesmo assim não perdia sua característica de arte.

Realmente predominavam na época colonial os dois sistemas: o da arte feita por escravos ou mestiços e homens humildes, em nível de artesanato mecânico, e o da arte elaborada por monges e irmãos religiosos em estrutura herdada da Idade Média e baseada no respeito da fé. O valor do artista como um homem livre numa sociedade de cunho burguês implantou-se aqui muito mais rapidamente do que teria sido de esperar - dado à realidade Brasileira -,

devido à vinda da Missão Francesa com sua expressão de elite (às vezes, elite revolucionária) bem ou mal compreendida, todavia progressivamente aceita pelas nossas classes dirigentes.(BARATA, 1983)

O Neoclassicismo surge no Brasil no início do século XIX com a chegada da Missão Francesa, missão essa que oficialmente nunca existiu.

A história normalmente se refere a vinda para o Brasil em 1816 de Taunay, Lebreton, Debret, Montignu e outros artistas franceses como a Missão Francesa, empreitada que veio ao Brasil para fundar um instituto de arte a pedido de Dom João VI. O mito da Missão francesa foi reforçado ao longo dos anos graças a diversos trabalhos, como por exemplo a publicação de um extenso trabalho feito por um descendente de Nicolas Taunay, Afonso Taunay, na prestigiada *Revista do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro* em 1912. Em 1916 o mesmo instituto irá realizar uma série de comemorações dos 100 anos da chegada da Missão Francesa.

Antes conhecida como a Colônia francesa, esse grupo de artistas acaba se transformando em uma missão. Vale ressaltar que a palavra missão pressupõe uma obrigação, um compromisso, é algo maior que a pessoa e mais importante do que quem realiza o feito, uma missão é mais importante que a pessoa, que vontades pessoais e idiossincrasias. A autora Schwarcz, em seu livro “O sol do Brasil” argumenta que foi graças a Afonso Taunay, descendente da família Taunay, que a vinda dos artistas quase refugiados para o Brasil se transformou em uma missão.

A autora também busca mostrar que muito mais do que convidados, as missão francesa se convidou para vir ao país, fato esse que já foi abordado em um artigo que data de 1828, publicado no diário fluminense.

Como então uma colônia de pintores franceses se torna uma missão de tamanha importância para a artes e história do país? Segundo Schwarcz, a ideia de missão foi forjado aos poucos ao longo de mais de 100 anos de história, onde uma migração francesa para o Brasil se transformava em um missão artística solicitada por Dom João VI. A transformação de colônia para missão pode ser considerado uma vitória de um grupo ideologicamente alinhado aos franceses. Afonso Taunay, certamente tinha motivos pessoais para querer transformar uma simples vinda para o Brasil de seus ancestrais com o intuito de fugir de uma França em crise, para algo maior e assim nascia a Missão Francesa.

A vinda para o Brasil somente foi possível a partir do ano de 1815 com a o estabelecimento de paz entre França e Portugal, que culminou no decreto de abertura da Colônia portuguesa para os franceses, antigos inimigos de Portugal.

Não existe nenhum documento oficial atestando algum convite para os franceses, virem ao Brasil com o intuito de criar uma escola de artes. Certamente havia uma vontade de que com a vinda da corte para o Brasil, houvesse artistas bons o suficientes para servi-la. Esse é um ponto já conhecido, a constante aliança entre cortes e artistas, fato comum em todas as cortes europeias. A aliança dos artistas franceses com a corte portuguesa pode ser entendida como um acaso da sorte, onde alguns artistas vendo a oportunidade de se filiar a uma corte longe de uma Europa em guerra e crise, decidiram vir para o Brasil tentar a uma sorte melhor do que a que eles tinham na França. Eles

A partir do ano de 1959 com a publicação na “Revistas do Patrimônio histórico e artístico nacional” dos textos originais de Lebreton ficava mais evidente que os franceses estavam aqui muito mais oferecendo um serviço do que servindo a um propósito maior, uma missão. Em 1957 Mario pedrosa foi o primeiro pesquisador a desconfiar de forma direta e aberta do caráter messiânico da vinda dos franceses ao Brasil.

Taunay, Debret e Lebreton possuíam objetivos diferentes na viagem ao Brasil. Enquanto Lebreton buscava uma viagem de negócios, onde ele poderia gerir vários artistas e artesão para que com isso ele pudesse obter lucro e prestígio, Taunay buscava se afastar de uma França pós napoleônica, tentando assim encontrar no Brasil uma nova fonte de inspiração. Debret via no Brasil uma chance de servir a um Estado poderoso.

Um exemplo de arte a serviço e aliada ao Estado são as pinturas de Louis David, primo de Debret. David é tido como referência central no neoclassicismo francês. Suas obras se tornaram a referência artística que a revolução francesa precisava e queria. Ele se tornaria o pintor com maior prestígio e proximidade com a realeza dentro da Academia/Instituto Francês de Arte durante o período da Revolução Francesa. Seus quadros eram encomendados feitos pela realeza francesa, mas que simbolizavam a revolução que chegaria.

Antes filiado a corte, David agora era o artista de revolução e futuramente seria o artista do Império. Isso mostra a capacidade da arte e do artista de se

adaptarem ao tempo presente, mesmo que a inspiração seja o passado remoto. No ano de 1793 David é o maior pintor da Revolução. Já no ano de 1794 ele é preso, pois seus aliados políticos haviam caídos. Com a ascensão de Napoleão ele volta a servir o Estado, qualquer Estado.

Essa mudança constante de posição ideológica e política pode ser entendida como a eterna busca pelo mecenas, aquele que financiará a arte, mostrando que há sempre espaço para os artistas em qualquer momento e meio. A Academia de Artes Francesa era responsável por realizar a ponte de ligação entre artistas e o Estado.

Academia de Arte Francesa foi fundada em 1648. Alguns artistas de Corte e outros artistas descontentes com o rumo do meio artístico daquela época, resolveram se juntar para decidirem o caminho que a arte deveria seguir. Nascia assim a Academia. Ao conseguir se filiar diretamente a Corte de Luis XIV, a Academia se torna um braço representativo dos Reis. A retratação do monarca e de sua família ganha ares e importância elevadíssimos. A figura do pintor de corte se torna algo de extremo prestígio nessa época.

Quando se pensa no surgimento das Academias de Artes pela Europa, é sempre fácil notar a importância de sua vinculação com o Estado. Nunca antes na história os artistas possuíam tanta importância. Eram finalmente considerados intelectuais respeitáveis dentro da sociedade e o Estado se importava em premiar, ensinar e empregar os artistas.

Como o tempo as Academias se tornaram instituições da Coroa, elas recebiam verbas diretamente da Corte e seu prestígio era tão grande quando a própria Corte. Quando ocorria alguma mudança drástica na Corte, essa mudança reverberava diretamente Academia. Assim que a Revolução Francesa começou a Academia mudou e com a ascensão de Napoleão ao poder a Academia muda novamente.

Essas mudanças só seio da Academia eram sentidas somente nas representações artísticas. A estrutura da Academia pouco mudava. Quando a Revolução Francesa começou, a Academia muda de nome e passa a ser chamada de Instituto, quando Napoleão assume o poder, ela volta a ser chamada de Academia. Os prêmios, ateliês, prestígio, privilégios se mantiveram durante todo o tempo, foram poucas as mudanças estruturais.

A Academia sempre foi uma Instituição conservadora destinada a ensinar a “boa” arte para aquelas que pudessem aprender. O caráter fortemente hierárquico permitia apenas o acesso a quem tivesse uma carta de indicação e mesmo assim não era garantia de ascensão. a grande verdade é: ou se fazia parte da Academia ou não se produzia uma arte respeitada e valorizada antes, durante e depois da Revolução na França. Pertencer ou não a Academia de Arte é algo decisivo para se obter sucesso no meio artístico. Essa campo possuía suas próprias regras e sentidos que valiam somente para aqueles que desejam fazer parte da instituição. Foi graças a Academia que Taunay conseguiu vir ao Brasil e foi graças a não pertencer a Academia que Debret veio para o Brasil. Razões diferentes, mas um mesmo destino.

Sempre haverá alguém para comprar algo que um artista produz, por isso se torna cada vez mais importantes os críticos de artes e os curadores. Com o passar do tempo a arte começa a se institucionalizar. Os curadores começam a se tornar tão importante quanto os artistas no meio da arte. Os comerciantes de arte movimentam o campo, os artistas produzem e os curadores e críticos dizem o que é relevante ou não. Está é uma forma simples de se entender o funcionamento do campo artístico.

Não se pode considerar que os artistas apenas seguem a maré dos acontecimentos no seu campo, eles também se adaptam e ditam as regras do mesmo. Um exemplo de adaptação foi o pintor Nicolas Taunay. Considerado durante o seu tempo um dos maiores pintores franceses, o artista foi considerado um bonapartista e por conta disso após a queda de Napoleão ele foi forçado a procurar outros meios de recuperar o prestígio no seu campo. Sua viagem ao Brasil e sua tentativa fraca de se vincular a corte portuguesa pode ser entendida como uma tentativa de um grande artista de se adaptar ao seu tempo. O pintor era considerado bonapartista apenas por que pintava quadros representando Napoleão e sua campanha pela Europa. Durante a Era Napoleônica, essa era a única forma de conseguir prestígio em um meio massivamente dominado por uma cultura ideologizada de adoração a um ídolo e símbolo nacional. Josefina, esposa de Napoleão era uma grande compradora e patrocinadora de obras de arte durante aquele período.

A realidade dos pintores só iria mudar com a ascensão da burguesia e início do comércio livre de arte. Graças ao novo financiamento dessa nova classe em ascensão foi possível se emancipar do domínio ideológico da corte e do Estado, para então encontrar outro mecenas: o dinheiro do burguês.

Atualmente é impossível pensar em um total desprendimento da arte a um mercado consumidor. Nem mesmo a arte pela arte conseguiu essa ruptura. Onde os artistas viam liberdade de criação os compradores viam a possibilidade de investimento em novos gênios e criadores. O mercado possui a capacidade de se adaptar de acordo com os produtos que oferecia para o público que ele oferta.

Com a consolidação do capitalismo, veio a massificação das artes. O ponto positivo dessa massificação é a democratização de acesso a arte, sendo ela autêntica ou não. As elites iram tecer críticas a essa massificação, argumentando que a obra de arte estava perdendo sua aura e se tornando apenas um objeto qualquer. Um exemplo é o livro, que era um artigo de luxo na idade média. As obras literárias possuíam um alto valor agregado graças a sua escassez. Após a criação da imprensa e da produção em massa de livros, esse valor simbólico de raridade some, exceto para os livros antigos. Era preciso encontrar outra forma de arte para se elitizar. A arte plástica assumiu esse papel atualmente.

Juntamente com o avanço do tempo a obra de arte vai perdendo sua função social de integração e começa a ganhar uma função econômica e simbólica de diferenciação.

Parte interessante da ideia de arte pela arte está na possibilidade de fuga da alienação, pois ao produzir a arte pela arte, o artista está fugindo da mercantilização da sua obra o que por sua vez o ajuda a não transformar sua arte em uma mercadoria, não possibilitando assim que ela se transforme em uma ferramenta alienante que gere o fetichismo da mercadoria. Sendo a arte algo fortemente influenciada pela sociedade. A arte pela arte se torna uma fuga e rejeição da sociedade. O autor se desloca então do mundo social real para se dedicar a uma expressão artística mais apurada e complexa. Ele pode também abraçar o real fortemente, buscando ser influenciado o mais forte possível para que sua arte seja uma rejeição real de um mundo real.

Uma das grandes dificuldades para os artistas não elitistas atualmente é conseguir atingir o grande público, pois caso eles não consigam isso, sua

manifestação artística falha pois não é capaz de interagir simbolicamente com o receptor. É preciso que o leitor se enxergue na obra, que a obra o sensibilize. Se o leitor não se sentir parte da obra, a obra de arte ficará vazia de significado para ele. Essa é uma das grandes barreiras que a arte moderna enfrenta hoje.

Com a popularização da arte e a democratização de acesso a bens artísticos e culturais mais pessoas menos informação começaram a frequentar museus. O choque foi claro e imediato, algumas exposições serviam mais para afastar as pessoas da arte do que para integrá-las. Imaginemos a seguinte situação: O cidadão se programa a semana toda para tirar uma tarde livre para ir ao museu da sua cidade, pois ficou sabendo que somente durante aquela semana haveria uma exposição de um grande artista com renome internacional. Ele passa horas na fila. Paga uma taxa e entra no museu. Ao adentrar no museu e começar a circular pela exposição, ele começa a perceber que não consegue compreender muito bem por que aquilo é arte e o significado das obras, tecendo um comentário onde ele compara a arte de museu aos desenhos de sua filha de 5 anos. Talvez fosse necessário uma aula prévia sobre o autor ou uma leitura apurada sobre as transformações da arte ao longo dos anos. De toda forma, o cidadão não conseguiu realizar uma ligação com a obra de arte, deixando ela vazia de sentido para ele. Ele perdeu tempo e dinheiro, bens de extremo valor nos tempos atuais. Qual é o incentivo para esse indivíduo voltar para a próxima exposição? Acredito que nenhuma. E assim perde a arte mais um possível admirador e apreciador. Não basta apenas democratizar, tem que ensinar, explicar, preparar. A popularização da arte trouxe o efeito paradoxal de afastar as pessoas dela.

Capítulo 2 - Olhares estrangeiros sobre o Brasil

As representações do Brasil feitas por estrangeiros são tão antigas quanto o próprio Brasil. O primeiro documento oficial que descreve as terras Brasileiras como um local específico foi feito por Pero Vaz de Caminha, escrivão da armada de Pedro Alvarez de Cabral. Essa carta é tida como a certidão de nascimento do Brasil.

Nesta carta, Caminha busca narrar de forma quase pitoresca tudo aquilo que ele viu e viveu na sua estadia em terras Brasileiras. O autor descreve a fauna, a flora e os habitantes do local. E para cada uma de suas descrições é possível ver a forte influência do olhar europeu que Caminha possuía e as reais intenções dos exploradores naquela terra, onde um simples olhar de um nativo para o colar de ouro do capitão significava uma referência a existência de ouro e pedras preciosas no Brasil. Mas, será o próprio Caminha que irá de forma sincera admitir que eles entendiam aquele gesto assim, porque isso era o que eles mais queriam nessa viagem, encontrar riquezas inimagináveis. Segundo Caminha, os gentios eram pacíficos, a fauna exuberante e a terra abençoada, onde tudo que se planta, dá.

Esses relatos pitorescos, quase fantasiosos, permeiam a história do Brasil por mais de 300 anos e será somente com a chegada da Família Real Portuguesa em solo brasileiro e a abertura oficial dos portos do Brasil para as nações amigas que as descrições iram ganhar um ar mais científico e mais preciso, pois será por volta dessa época, início do século XIX, que as viagens científicas serão frequentes para o Brasil. Entre elas podemos citar a Expedição Langsdorff (1824-1829), a Expedição Austríaca (1817-1820), a Expedição Rurick (1815-1818), a Missão Artística Francesa (1816-1826) e diversos outros viagens solitários que não faziam parte oficialmente de uma missão científica, mas mesmo assim produziram relatos sobre o Brasil. Entre eles Rugendas, Alber Echhout e Franz Post.

Cada uma dessas missões estrangeiras que aportava aqui, trazia consigo um olhar Europeu, de homens que buscavam conhecer outras terras e o desconhecido e se possível almejavam levar um pouco dessa terra tão distante e estranha para os países de onde vieram ou para os mecenas que serviam. Taunay, Debret, Rugendas e Ender foram estrangeiros que aqui chegaram e pintaram um pouco dessa Brasil tão novo para todos. Focarei minhas análises nesses 4 pintores e seus olhares.

2.1 Jean Baptiste Debret

Jean Baptiste Debret nasceu em Paris no ano de 1768. Seu pai Jacques Debret era funcionário do parlamento francês e estudioso de História Natural e Arte. Seu irmão François Debret foi um importante arquiteto membro do Institut de France. Seu pai era funcionário público, o que garantia uma estabilidade financeira para o jovem Debret, que por sua vez pode frequentar a Escola de Belas Artes de Paris. (ANTUNES, 2013).

Na adolescência Debret frequentava o ateliê do seu primo Louis David importante pintor neoclássico. Louis David era o principal representante do neoclassicismo na França durante o período que antecedeu e sucedeu a Revolução Francesa, seus quadros definiram o rumo da pintura francesa daquela época. Seus retratos de Napoleão são um exemplo comum de Neoclassicismo. No ateliê de David, Debret conviveu em um ambiente de profundas discussões artísticas e culturais. (SCHWARCZ, 2008).

Aos 16 anos Debret viaja com seu primo Louis David para Roma, Itália. Viajar para Roma era algo muito comum para os artistas naquela época. Roma era tido como uma cidade referência e sua longa história no mundo das artes servia como base de inspiração para os novos alunos. Ir ou não para a Roma podia definir o futuro de um jovem pintor daquela época. A academia francesa oferecia como prêmio máximo uma viagem toda paga para Roma para o vencedor da exposição feita de tempos em tempos pela Academia Francesa, essa exposição se chamava Salão. Debret não havia ainda recebido esse prêmio, mas mesmo assim foi para Roma com seu primo Louis David, estudar arte e praticar pintura em Roma.

No ano de 1785, Debret, com 17 anos, entra para a Academia Real de Pintura e Escultura da França. Debret também faz um curso de engenharia da Escola de pontes e rodovias, futura escola politécnica. Ele será convocado como engenheiro para ajudar as causas da Revolução. Após esse período, Debret volta ao mundo artístico, sua verdadeira e grande paixão.

A Revolução Francesa ensinou o jovem Debret a verdadeira função da arte para os artistas daquela época. Servir ao Estado. Em 1791, aos 23 anos, Debret é admitido pelo segundo ano consecutivo para estudar como bolsista em Roma.

Em 1816 após severas mudanças políticas na França e por conta da morte de seu único filho, Debret decide mudar de ares. Será nesse mesmo ano que ele juntamente com diversos artistas francês parte para o Brasil, que agora graças aos tratado de paz entre Portugal e França estava aceitando a presença de franceses nas colônias portuguesas.

Debret permanece no Brasil durante cerca de 15 anos. Durante esse período ele irá tentar se aproximar da corte portuguesa, tentando assim conseguir uma forma de mecenato que já não era mais comum na França. Debret acaba se tornando o pintor da corte, cargo que oficialmente nunca existiu, mas que ele ocupava. Entre os anos de 1826 à 1831 o pintor irá ocupar um cargo de professor da Academia Imperial de Belas Artes, academia essa que ele ajudou a fundar. Durante toda a sua estadia na colônia francesa, Debret irá receber uma pensão para pela coroa portuguesa. Em 1829, ele ajuda a realizar a primeira exposição de arte no Brasil. Essa exposição teve como patrono a Academia Imperial de Belas Artes.

Em 1831 ele retorna a França. No ano de 1834 Debret irá publicar sua obra “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. O livro é composto por 153 pranchas que ele fez no Brasil. Todas elas são acompanhadas de textos descritivos. Esse livro foi feito durante a estadia do artistas nos trópicos. Nesse livro é possível ver a vida cotidiana dos habitantes da colônia portuguesa do outro lado do atlântico.

Durante a sua estadia no Brasil, Debret enviava diversas cartas para a Academia Francesa. Graças a essa carta ele seria considerado um correspondente oficial da academia na colônia portuguesa. Debret falece em Paris no ano de 1848, aos 80 anos.



Auto retrato 1. Jean Baptiste Debret, auto retrato, 1768-1848

Debret e os trópicos

Em 1816 Debret chega ao Rio de Janeiro juntamente com os outros membros da colônia francesa, chefiada por Lebreton. Debret foi um discípulo de Louis David e como o seu mestre, sabia da importância de se filiar ao elo dominante da sociedade para conseguir status e prestígio. Desde que chegou ao Brasil, Debret buscou servir a Corte Portuguesa e aos poucos, a Corte começava a perceber uma utilidade para o jovem pintor francês.

Debret se torna uma espécie de pintor real da Corte Portuguesa, cargo que não existia oficialmente no Brasil dado o pouco interesse da realeza portuguesa pela pintura. Mesmo com esse pouco interesse a Corte solicitava com certa frequência que ele realizasse algumas obras pra ela. Debret, diferente de Taunay, soube habitar os dois mundos: o dos artistas e o da Corte. Enquanto Taunay se afastou da Corte, Debret via na sua estadia no Brasil junto com sua aproximação na Corte Portuguesa, uma chance de conseguir destaque entre seus pares, no caso os pintores europeus, pois a pintura não era valorizada no Brasil.

Mesma não pertencendo oficialmente a Academia Francesa, Debret se tornou um correspondente regular do Instituto, o que futuramente rendeu a ele o título de Correspondente oficial da Academia Francesa. Debret estava se transformando no o pintor certo, na época certa e na hora certa.

A vontade de pertencer a Academia Francesa era um dos maiores objetivos de vida do pintor. Ao chegar no Brasil ele se engajará fortemente na ideia de criar uma Academia de Artes no Brasil, de preferência uma igual a da França e se possível filiada a Academia Francesa. Após a criação da Academia Imperial de Belas Artes, Debret é efetivado como professor de pintura histórica.

Durante todo o período que permaneceu no Brasil, Debret preparou seu livro “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. Ele visualizava nesse livro uma forma de conseguir uma renda quando voltasse para a França. Inicialmente o livro não vende o tanto que ele esperava, pois os almanaques estavam ficando fora de moda na França no ano de 1834, data da publicação do seu livro.

O cotidiano do Rio de Janeiro do início do século XIX se faz presente nas obras de Debret. O dia-a-dia da cidade por vezes pode aparecer de forma quase caricatura, mas não deixará de aparecer, o que por sua vez servirá como um

documento histórico daquele tempo. Em seu quadro “Coleta de esmolas para a irmandade” Debret apresenta dois tipos de pedintes. Em primeiro plano uma negra que pede esmola a um homem branco, a direita temos um homem branco bem vestido recebendo esmola de um morador da casa ao fundo. Essa é uma das facetas do Rio de Janeiro que Debret conseguiu capturar. Temos dois personagens icônicos em uma mesma cena, a negra pobre pedinte e o homem branco que recolhe o dinheiro de casa em casa, ambos a serviço das irmandades religiosas que eram muito comuns naquele tempo.

A sociedade claramente dividida em classes daquela época consegue encontrar um ponto de encontro entre essas duas realidades tão dispares, ambas a serviço de uma causa maior. As confrarias religiosas sempre foram uma forma de escape para as classes menos favorecidas. Delas faziam parte escravos, ex-escravos e homens livres pobres. Enquanto para Debret o homem branco pedinte é associado a um vigarista, pois segundo a descrição dessa imagem feita pelo próprio Debret, existiam homens de má fé que usavam da caridade alheia para conseguir ganhos “pedinte malandro vestido como o outro e arrecadando em seu benefício as esmolas destinadas ao santo patrão que finge servir” (DEBRET, 1972)

O negro pedinte, seja ele escravo ou liberto é associado diretamente com a verdadeira caridade cristã, pois ele não possui nada e tudo que tem ele doa a Irmandade a que serve, sem ganhar nada por isso.

A forte religiosidade do negro estará presente na obra de Debret diversas vezes. É possível ver casamento, batismo, e até um padre negro. (Figura 2 e 3) Essa alusão a uma cristandade foi a forma de Debret demonstrar que a civilização havia chegado para todo mundo, branco, negro, escravo ou livre.

No quadro “Cenário para o Bailado Histórico” (Figura 4) podemos perceber a capacidade de Debret de unir o passado ao presente. Neste quadro, o artista retrata o regente de Portugal, Dom João VI. Buscando embutir nessa imagem do monarca uma grandeza digna dos grandes heróis da humanidade, Debret se vale de figuras mitológicas para adornar o quadro que possui uma dupla função: é um retrato do monarca e é um quadro decorativo histórico. Por conta disso, Debret tinha que conseguir representar de forma simbólica aquilo que o Rei esperava: Grandeza, tradição, soberania, nobreza. Outra fonte de inspiração para o artista será a antiga monarquia portuguesa. Ao representar Dom João VI com a coroa na cabeça, o

artista faz uma referencia ao mítico Dom Sebastião, antigo rei de Portugal, que segundo diz as lendas, após uma batalha mal sucedida contra os Mouros, subiu aos céus com a coroa na cabeça e quando ele voltar, Portugal irá encontrar novamente o caminho da glória. Ao dar a Dom João a coroa de rei de Portugal, Debret buscou aproximar Dom João a Dom Sebastião, figura tida em alta conta pela nobreza portuguesa, visto como um santo para a população de Portugal. A figura de Dom João acaba então sendo associada a figura de um santo, próximo ao céus, carregado por mortais e reverenciado por figuras mitológicas. Esse tipo de simbolização era preciso, pois o público brasileiro de Debret estava acostumado com a arte barroco, que por sua vez está diretamente ligada a religião católica.

No Brasil, os santos eram mais íntimos e próximos da população do que os reis de Portugal. Tentar transformar o rei em um santo ou pelo menos uma figura santificada é tentar aproximar ele de um público que estava acostumado com imagens sacras e viam nelas um laço sagrado e místico. Dom João precisava disso caso quisesse ser adorado por aqui. Sabemos pela história que ele nunca conseguiu isso, ficando conhecido no Brasil mais como um rei bonachão do que um rei santo.

No seu livro “Raízes do Brasil” Sergio Buarque de Holanda fala sobre essa forma única que os brasileiros tinha ao se relacionar com os santos: “Nosso velho catolicismo, tão característico, que permite tratar os santos com uma intimidade quase desrespeitosa e que deve parecer estranho às almas verdadeiramente religiosas, provém ainda dos mesmos motivos”. (HOLANDA, 1995)

Um exemplo clássico dessa relação única e peculiar com os santos, pode ser percebido na seguinte simpatia: Em uma das representações de Santo Antônio, ele carrega o menino Jesus no braço, para conseguir a graça do santo, deve-se pegar o menino Jesus dele e só devolver quando o santo providenciar um amor para você. Essa forma única de lidar com os santos é bem peculiar, somente aqui no Brasil barganha-se com figuras divinas, sequestrando Cristo para conseguir uma graça divina. Em outra simpatia, recomenda-se colocar a imagem do santo virada de cabeça para baixo dentro uma copo com água, enquanto ele não arrumar um amor para a pessoa, ele ficará de castigo, mas quando o amor chegar, deve-se ascender uma vela em agradecimento ao santo.

Cada pessoa desejava ter sua própria capela ou no mínimo um altar em casa para poder rezar e realizar seus pequenos rituais e simpatias. Era frequente que as

crianças brincassem com uma figura do menino Jesus entalhada em madeira, feita especialmente para ser usada como brinquedo entre elas. Essas eram algumas formas de trazer para próximo da família a graça divina. Mesmo com esses excessos, Sérgio Buarque de Holanda argumenta, que nossa religiosidade é bem superficial, onde a festa é mais valorizada do que a fé. A representação se torna mais importante do que a própria crença. E será dessa forma estranha a olhos estrangeiros que fomos criando nossa própria nacionalidade.

Essa aproximação de Debret com o Barroco, vai contra tudo aquilo que ele aprendeu e fez na França junto com seu primo Louis David, maior opositor da Arte Barroca na França. Era preciso se adaptar ao novo mundo. Suas antigas lentes não conseguiam focar corretamente os nativos daqui.

Seu quadro “Cenário para um bailado histórico” se apresenta então de forma extravagante, fortemente decorado, o que por sua vez o afasta da arte neoclássica que Debret exerceu durante anos. O autor, Trevisan, argumenta que essa exigência era a forma do pintor se adequar a sua nova realidade e isso era preciso caso ele quisesse obter sucesso frente a Nobreza Portuguesa.

“A dupla exigência feita ao retrato para a corte, de dar ao soberano uma existência real e ao mesmo tempo ideal, requeria do pintor a dupla capacidade de retratar uma pessoa de modo que ela pudesse ser reconhecida, dotando-a ao mesmo tempo de uma aura suprapessoal. A primeira capacidade correspondia à aspiração do *imitativo*, a cópia fiel à natureza; a outra, a do *decorum*, a aparência de acordo com normas”(TREVISAN, 2009)

Não existia um mercado de quadros no Brasil, por isso para que um artista sobrevivesse na colônia portuguesa era preciso buscar os braços da Corte Real, com seus nobres europeus, os quase únicos apreciadores de pinturas que viviam no Brasil. O próprio Debret ao retratar seu ateliê em uma obra, mostra um excesso de quadros na parede. Era quase uma denúncia da falta de interesse na pintura das pessoas do Brasil. (Figura 6). Por conta disso podemos perceber uma mudança nos quadros de Debret, que agora precisavam se adequar ao novo público. O próprio pintor no seu celebre livro “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil” relata que caso fosse solicitado era preciso mudar seus quadros.

O quadro em questão é um pano-de-boca, “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador D. Pedro I”, (Figura 5) que foi usado em uma peça para encenar a

coroação do Imperador do Pedro I. “A composição foi submetida ao primeiro ministro José Bonifácio que a aprovou. Pediu-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular a fim de não haver nenhuma ideia de estado selvagem. Coloquei, então, o trono sob uma cúpula sustentada por estátuas douradas.” (DEBRET, 1972)

No quadro que Debret teve que alterar para se adequar melhor ao gosto dos nobres portugueses podemos perceber uma mudança do pintor, que agora retratava de forma mais humaniza uma cena com um Imperador. Era um tempo de mudança e o caminho da civilização levava o homem para mais próximo de outros homens. O imperador, representado por uma mulher vestida de branco e dourado, dessa vez irá aparecer no chão e não mais nos céus, ele estará cercado de seus súditos e não de figuras mitológicas, sua cadeira tem um apoio firme no chão e não nas nuvens. Dessa vez será retratado um Imperador e não um Rei. A ideia de Imperador está associado a conquistas, enquanto a figura do Rei está associado a um direito divino. Essa mudança simbólica vai ao encontro das mudanças reais da sociedade daquela época. O Imperador precisava se fazer mais real do que um Rei Divino. Ao lado do imperador será retratado o povo. Homens, mulheres, brancos, negros, índios. Essa era a cara do novo Império Português para Debret. O próprio pintor faz sua descrição desses personagens e o que ele representam para ele:

Ao lado, na praia, manifesta-se fidelidade de uma família negra em que o negrinho armado de um instrumento agrícola acompanha a sua mãe, a qual, com a mão direita, segura vigorosamente o machado destinado a derrubar as árvores das florestas virgens e defendê-las contra a usurpação, enquanto, com a mão esquerda, ao contrário, segura ao ombro o fuzil do marido arregimentado e pronto para partir, que vem entregar à proteção do governo seu filho recém-nascido. [...] Do lado oposto, e no mesmo plano, um oficial da marinha, arvorando o estandarte da independência amarrado à sua lanada, jura, com a espada sobre uma peça de canhão, sustentar o governo imperial [...] (DEBRET, 1972.)

É importante ressaltar que essa descrição tinha como público-alvo os franceses, uma vez que Debret não tinha intenção de publicar seu livro “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil” no Brasil, pois o autor sabia que o público letrado e

interessado aqui era mínimo. O mesmo só se faz diferente frente ao olhar de um estranho.

Não havia espaço para o neoclassicismo no Brasil. A corte Portuguesa havia chegado a pouco tempo na sua maior colônia e as coisas ainda estavam um tanto quanto caóticas. O formalismo e as linhas retas do neoclassicismo não conseguiam encontrar no Brasil um terreno firme o suficiente para se reproduzir. Em um meio massivamente dominado pela arte barroca, os pintores franceses neoclássicos que chegaram no Brasil junto com Lebreton não conseguiram encontrar de imediato um espaço nessa sociedade tão diferente. Era um país tropical, que todos eles somente conheciam por relatos e histórias de viajantes antigos, sendo que a maior parte dessa história misturavam realidade e fantasia.

Esse choque de realidade reverberou de forma diferente em casa um dos artistas. Enquanto Taunay buscava encaixar a exuberância dos trópicos em suas paisagens neoclássicas, Debret se mostrou mais maleável e conseguiu mesclar um pouco do que aprendeu na França e um pouco do que vivia aqui. Seus desenhos pitorescos são uma fonte de informação essencial para se conhecer o Brasil colonial e imperial.

E será no seus desenhos quase românticos que Debret irá conseguir capturar uma realidade mais palpável e imediata. A Corte com seu excesso de formalismo, se diferenciava pouco de qualquer outra Corte na Europa. Já as cenas do cotidiano conseguem mesclar a grandeza do pintor neoclássico com o fascínio desse novo mundo tão diferente de qualquer outro que ele já tenha visitado. Diferente de uma viagem a Roma, a realidade aqui não era somente europeia, havia espaço para África e América.

O índio retrato por Debret (Figura 7) será forte, alto e vistoso, quase uma alegoria ao grandes heróis da Grécia antiga. Uma possível influência de Debret foram os autores renascentistas como Michelangelo e seus santos fortes e imponentes. O corpo do índio de Debret estará adornado por diversas penas e plumas nas mais diversas cores, um simbolismo condizente com esse novo mundo que o autor estava conhecendo. Aqui havia quase que um excesso de cores e tons que não cabia na palheta de alguns pintores. A referência ao bom selvagem de Rousseau pode ser vista quando o autor retrava o indígena na natureza, vivendo em uma perfeita harmonia distante da civilização e dos males que ela trás aos homens.

Em um de suas aquarelas, Debret irá resumir a tristeza da escravidão (Figura 8). No centro da imagem visualizamos uma negra, que está vendendo caju. Podemos perceber a melancolia no seu olhar, um olhar distante e lacônico que se faz silencioso, mas consegue dizer muito sobre o que aconteceu no Brasil daquela época. Ela é a negra escrava, o objeto mercadoria que é vendido e comercializado com uma coisa qualquer. Mas existe ainda o ser humano ali atrás, um ser que carrega o olhar de uma vida, um rosto marcado por uma história.

Esse é o olhar de Debret, uma pessoa do velho mundo enxergando esse novo mundo que mistura um pouco dos dois. É uma negra africana vendendo uma fruta nativa do Brasil, vivendo em terras americanas dominadas por europeus. Esse era o mundo novo que Debret tinha que resumir na suas obras. Um mundo que certamente não cabia completamente nas lentes de um Europeu despreparado. Mas Debret conseguiu ser diferente em certa medida. Apesar de por vezes ter manifestado sua opinião negativo aos negros, também condenava a escravidão e não via sentido algum nessa prática quando realizada por um europeu, que na ideia dele era tido como mais civilizado e que precisava se afastar dessa barbárie.

Na já citada, “Negra vendendo caju” podemos perceber o olhar melancólico da personagem central do quadro, que apoia a cabeça na mão, usando o braço com um suporte para se sustentar. É um peso que ela precisa aguentar: ser quem é ela frente ao único mundo que ela tem agora. Ao fundo podemos observar o mar. E será o oceano atlântico que irá separar o negro da sua liberdade um dia perdida em terras distantes. Essa pintura lembra em certa medida o quadro “Melencolia I” de Dürer, (Figura 9) onde o pintor buscou retratar sua visão sobre a melancolia. Talvez Debret estivesse buscando um diálogo entre as duas pinturas, referência certamente conhecida pelo pintor Francês. Pode-se perceber uma certa sensualidade na imagem que se contrasta com a melancolia da personagem. Seu ombro desnudo, uma parte do seio amostra, a forma voluptuosa da personagem, traduzem o fascínio do Europeu frente a sexualidade aflorada dos negros.

Não se pode tomar a pintura “Negra vendendo caju” como um documento histórico da realidade dos escravos durante aquele época. Essa pintura busca sintetizar alguns sentimentos e conclusões existentes durante aquele período que Debret viu e viveu.

A compreensão do conjunto da obra de Debret certamente joga luzes esclarecedoras sobre a Corte portuguesa no Brasil, o escravo na colônia e a vida cotidiana dos outros moradores. Essa é uma das grande contribuição que o pintor Debret pode nos proporcionar com suas pranchas, desenhos e figuras. Um mistura do privado e do público.



Figura 1. Jean-Baptiste Debret, Coleta de esmolas para irmandades (acendedor de lampiões), 1820.



Figura 2. Jean-Baptiste Debret, Casamento de Negros, 1820.



Figura 3. Jean-Baptiste Debret, Negras novas a caminho da igreja para o batismo, 1822.



Figura 4. Jean-Baptiste Debret. Cenário para o Bailado Histórico, 1822.

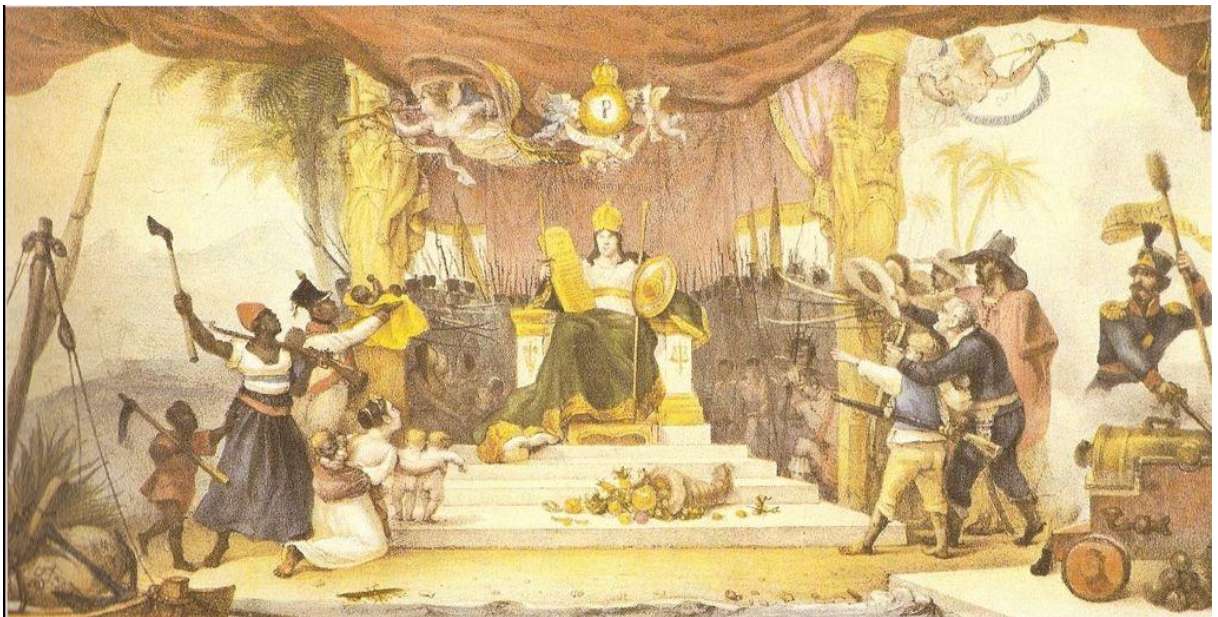


Figura 5. Jean-Baptiste, Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador D. Pedro I, 1822



Figura 6. Jean-Baptiste Debret, Meu ateliê do Catumbi, Rio de Janeiro, 1816



Figura 7. Jean-Baptiste Debret. Índio Tapuía indo a guerra, 1820

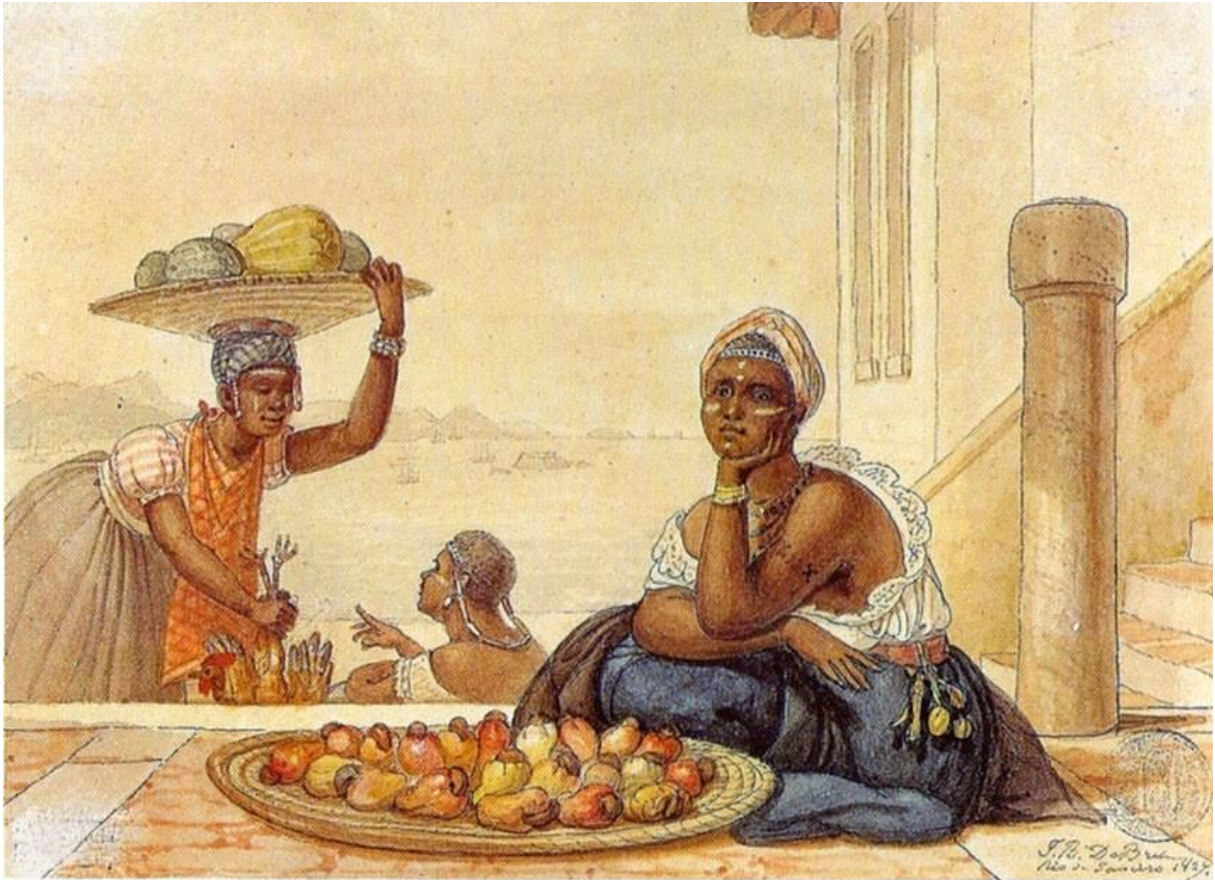


Figura 8. Jean-Baptiste Debret, Negra vendendo caju. 1827.



Figura 9. Albrecht Dürer. Melancolia 1. 1514

2.2 Thomas Ender

Thomas Ender nasceu em Viena, Áustria, no ano de 1793. Filho de comerciantes pobres, o jovem Thomas Ender consegue trilhar um caminho diferente do de seus pais. Aos 12 anos de idade ele começa sua formação artística e intelectual ingressando na Academia de Artes Sant'Anna na Austría. Será nessa academia de artes que o jovem Thomas Ender irá entrar em contato com os pintores Maurer, Mosme e Steinfel. (ENDER, 2007)

Ender irá se tornar um paisagista e dedicará o início da sua carreira a retratar os arredores de Viena. Entre os anos de 1810 e 1816 o pintor irá dedicar sua atenção a retratar algumas regiões, tais como o Prater, as montanhas de Salzburg, Steiermark e as fronteiras do Tirol.

Em 1817 Ender ganha seu primeiro prêmio de artes. Seu quadro “Excursão na floresta com vista para a distância” foi o quadro vencedor do concurso para jovens artistas realizado pela Academia de Artes de Viena. Esse quadro é uma retratação da floresta do Prater, local que o artista visitava com frequência. A tela foi adquirido pelo primeiro ministro do Reino da Áustria e da Baviera, o príncipe de Metternich. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2013)

No mesmo ano, o príncipe Metternich irá organizar a missão científica austro-bávara para as terras Brasileiras. Essa missão tem como o intuito conhecer a colônia portuguesa, terra da futura Imperatriz do Brasil, a arquiduquesa da Áustria, Dona Maria Leopoldina de Habsburgo, princesa e filha do Imperador Francisco I. Aproveitando a aproximação da casa de Bragança e da Casa de Habsburgo, o príncipe Metternich se torna o patrono da primeira missão artística austríaca. Thomas Ender será escolhido como o pintor de paisagem dessa expedição.

A expedição da Áustria chega do Brasil no ano de 1818 e junto com ela o jovem pintor de 23 anos que irá produzir durante esse tempo mais de 600 desenhos. Diferente do resto da expedição que iria se aventurar para dentro do país. Ender acaba ficando no Rio de Janeiro a maior parte do tempo que permaneceu na colônia. Seus mais de 600 trabalhos são inspirados no Rio de Janeiro e em São Paulo.

A saúde de Ender piorou bastante durante o tempo que permaneceu nos trópicos. O pintor não conseguiu se adaptar ao clima do Brasil, tendo que voltar para

a Áustria em pouco tempo, ficando no Brasil pouco mais do que 5 meses após ter saído da Áustria. (ENDER, 2007)

Ainda no ano de 1818 o pintor parte em outra viagem, dessa vez com o Imperador Francisco I. Francisco fez uma viagem por toda a Itália e dessa viagem, Ender produziu 69 desenhos sobre as diversas regiões que passou junto com a comitiva do Imperador.

No ano de 1819 o pintor recebe uma bolsa de estudos em Roma. Parada obrigatória para qualquer jovem pintor que um dia deseja ser grande. Ender permanece em Roma durante 4 anos estudando pintura. Em 1824 já em Viena, o autor é eleito de forma unânime para a Academia de Belas Artes de Viena. No ano de 1829 começa a trabalhar na Câmara, a serviço do então arquiduque Johann. Nesse período o pintor foi designado para retratar os alpes austríacos.

Em 1837 o pintor acompanha o arquiduque Johann, por ordem direta do imperador Francisco I, em diversas viagens pela Europa. A comitiva de Johann viaja até a Criméia, ao Império Otomano e ao Reino da Grécia. Nessa viagem o pintor produziu 330 aquarelas. Em 1850 o pintor é demitido da Academia de Viena por conta das mudanças políticas. Ele acabou perdendo também apoio governamental, era o fim da trajetória de sucesso do filho de comerciantes para até a corte austríaca.

Sua estadia na colônia portuguesa foi bem curta, diferente do volume de trabalho produzido. Suas obras versam a maior parte dela por paisagens e situações do cotidiano. Durante muitos anos, suas obras ficaram guardadas e longe do grande público. Nos últimos anos seus trabalhos começaram a ser expostos por todo o país graças ao apoio da prefeitura do Rio de Janeiro e da Petrobras.



Auto retrato 2. Thomas Ender, auto retrato, 1793-1875

Ender e os trópicos

Foi o espírito de aventura e a busca por conhecer o novo que trouxe Thomas Ender ao Rio de Janeiro. O pintor fez parte da Missão Austríaca, que veio ao Brasil junto com a futura Imperatriz Leopoldina, primeira esposa de Dom Pedro I. Ender acabou não fazendo parte da Missão Austríaca durante todo o tempo de permanência dela no Brasil, que foi cerca de 3 anos, entre 1817 e 1820. A Missão percorreu mais de 10.000 km dentro do Brasil e passou pelos seguintes Estados: Rio De Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão e Pará.

Por conta de problemas de saúde o jovem pintor teve que voltar para casa mais cedo, mas isso não o impediu de registrar em mais de 600 trabalhos o Brasil que ele conheceu. A maior parte de suas obras irá versar sobre o Rio de Janeiro e seu cotidiano. Algumas outras obras retratam São Paulo e o interior de Minas Gerais.

A autora Monike Ribeiro resume bem a função de Ender na Missão e o que o pintor representava naquela época.

“De modo geral, Thomas Ender teria a seu cargo a tarefa de criar representações para o que visse e sentisse. Sua tarefa implicaria em documentar a paisagem carioca e a sua população através do seu filtro emocional, criativo, cultural e intelectual, fornecendo dados que mostrassem para a Áustria (e sobretudo para o Imperador Austríaco Francisco I) que tipo de país era este que se encontrava na América, e que se tornaria o novo lar da sua filha. Não esqueçamos que, em 1817, uma das tarefas que cabiam às artes plásticas, entre outras, era a de captar e reter momentos inesquecíveis – função esta que só a partir de 1839 poderia ser assumida principalmente pela fotografia. Desta forma, esperava-se sobretudo de Ender uma função de documentarista através da imagem.” (RIBEIRO, 2013)

A função de Ender é bem definida e o pintor consegue através um olhar muito apurado retratar a diversidade do Rio de Janeiro, seja no mundo urbano ou no mundo rural. Suas aquarelas possuem um filtro artístico diferente de Debret, Taunay ou Rugendas. Ender está a serviço de uma corte e é assistido por ela o tempo todo. Seu patrono era a poderosa corte Austríaca e isso irá pesar bastante na criação do autor, que se mostra extremamente produtivo no período que ficou no Brasil. O deslocamento cultural que o pintor sofre e realiza produziu um olhar bem interessante e diverso. Esse deslocamento afeta de forma diferente cada artista,

enquanto Taunay não conseguia ajustar bem seu filtro cultural, Ender se mostrou muito confiante e perspicaz ao conhecer e pintar o novo mundo.

É possível perceber em sua obra as diversas classes que compunham a cidade do Rio de Janeiro, capital do Império e sede da família real. A civilização estava chegando rapidamente ao Brasil impulsionada pela chegada da Corte Portuguesa em solo brasileiro. É possível perceber nas aquarelas de Ender o avanço do processo de civilização se contrastando com o Brasil rural e rudimentar. As igrejas são grandes e suntuosas, mas o chão ainda é de terra batida, existem animais andando na rua e os negros se aglomeram em alguns pontos, sentados no chão de terra, ora vendendo coisas ora descansado. O contraste entre os dois mundos pode ser visto nas pinturas de Thomas Ender de forma mais clara e aberta do que nas telas de Taunay, que preferiu não dar rosto aos escravos. (Figura 10)

No quadro “Aspectos da Rua principal” (Figura 11) podemos perceber o processo de transformação urbana no Rio de Janeiro, que antes da chegada da Família Real Portuguesa, possuía uma população de cerca de 50 mil pessoas e imediatamente após a chegada da Corte, aumentou em mais 15 mil. (IBGE, 2013).

Juntamente com esse processo de civilização nota-se na aquarela de Ender a presença dos escravos de ganho, vendedores ambulantes que trabalham a serviço de um senhor na rua, vendendo algo para conseguir dinheiro que será dado de volta para o seu senhor. Debret irá retratar esses ambulantes diversas vezes. Uma de suas obras mais conhecidas sobre essa temática é a “Negra vendendo Caju” (Figura 8). O ambulante de Ender aparece como uma peça que compõe a teia urbana daquela época, ele é parte, mas não é foco, ele é retratado, mas não é exaltado. Podemos perceber também dois negros que lutam capoeira, exercício comum prático na colônia pelos escravos, mas que por sua vez era visto com maus olhos pela polícia e pela Corte, chegando ao ponto de ser considerado crime, pois em 1821 foi baixada uma portaria que determinava a aplicação de castigos corporais a quem praticasse o jogo. (FERREIRA, 2013).

A preservação da cultura africana no Brasil sempre foi desincentivada, pois para uma boa domesticação do negro, era preciso integrar ela a sociedade que ele iria servir, chegando ao ponto do batismo e a mudança de nome serem obrigatórios dentro da comunidade escrava.

Na aquarela de Ender “Chafariz do Largo do Mouro” pode-se perceber ao fundo a presença de grandes embarcações, cerca de três navios são visíveis. O mar aparecera ao fundo, mas não de forma inspiradora e sim prática, pois é lá que fica o porto e os navios. Esse é o Rio de Janeiro que se alterava ao pouco, antes uma colônia isolada e distante do outro lado do atlântico e agora uma metrópole em construção e crescimento crescente. Essa também foi o momento de ascensão do ciclo cafeeiro no Brasil, importante produto de exportação para o Brasil durante aquela época. A retratação do porto ao fundo tem um valor simbólico, pois o Brasil começa a crescer e se mostrar ao mundo. O porto é a porta de entrada do estrangeiro, por isso a sua importância para Ender, estrangeiro em terras distantes que buscava compreender o que o novo mundo tinha a oferecer para o velho mundo.

O quadro “Campo de Santana” (Figura 13) oferece um ótimo resumo daquele tempo. No centro do quadro podemos perceber um negro de ganho sentado no chão vendendo algum produto. As pessoas que pararam para comprar algo são um homem branco e um padre, ambos a cavalo. A esquerda dessa cena é possível ver 3 negras com bandejas na cabeça, mostrando que elas também eram escravas de ganho, uma das negras carrega uma criança nas costas. As roupas delas são coloridas, algo bem diferente do que Taunay buscou mostrar em seus quadros. No fundo ao centro podemos ver um grupo de negros parados em roda, não realizando nenhuma atividade. No fundo a direita podemos perceber um negro guiando um grupo de bois. Mais ao fundo ainda, podemos ver um igreja, um chafariz, algumas casas e um morro que começa a mostrar sinais de desmatamento a sua direita.

Neste quadros podemos visualizar um pouco de tudo que existia naquela época, escravos, escravos de ganho, animais andando dentro da cidade, pequenas casas, grandes igrejas e uma mata começava a deixar de tomar conta do horizonte. Era a civilização chegando ao pouco no Brasil, um meio urbano que se mistura com o rural, uma cidade que busca empurrar a floresta para cada vez mais longe.

A maior parte das aquarelas de Ender foram retratos urbanos, por conta disso seu quadro “Palácio de São Cristóvão” (Figura 14) destoa das demais obras do autor. Nesse quadro temos retratado o Palácio onde futuramente irá residir a imperatriz Leopoldina, princesa de Ender. Observa-se então um interesse por parte de Ender de agradar aqueles que o financiam, pois esse quadro serve muito mais

para mostrar a Francisco I, pai de Leopoldina, onde sua filha iria morar do que revelar aos olhos estrangeiros o que o Brasil tinha de peculiar e diferente, afinal o Palácio de São Cristóvão podia parecer com qualquer Palácio na Europa. É interessante notar que Ender retratou em primeiro plano a mata abundante que cercava o Palácio.

Nesta mesma obra podemos notar um caso interessante, o autor retratou dois negros, um homem branco menos abastado e dois Imperadores em um mesmo plano de imagem, o que significa que para o pintor nenhum deles merece mais destaque do que outros elementos da obras, eles são apenas parte do quadro que o pintor quis retratar, buscando resumir o Brasil em poucos elementos, negros, brancos livres, Imperadores e uma mata abundante, Ender mostra que o Brasil realmente poderia ser um lugar difícil de compreender para olhares estrangeiro mais céticos. Havia espaço para todas classes em um quadro, sem distinguir de forma objetiva o grau de importância de cada uma.

Esse trato diferenciado que Thomas Ender deu para os habitantes do Brasil, sejam eles negro livre ou escravos, brancos pobres ou ricos, é refletido em várias obras suas. No quadro “Panorama do Rio de Janeiro” (Figura 15), o branco não aparece supervalorizado, ele não possui uma aura iluminada em volta de si, igual Taunay fazia em seus quadros, ele aparece no mesmo plano do negro, sendo que a forma de diferenciar um do outro é encontrada nas roupas, na cor da pele e no que está fazendo na tela. Existe negro, brancos, escravos de ganho, escravas com bandejas, um padre e enormes palmeiras, arvore tão típica e comum nos trópicos, todos eles tem um espaço no quadro. Ao fundo podemos ver a cidade do Rio de Janeiro, com suas grandes Igrejas e com seu céu tão característico que inspirou tanto Ender, quanto Taunay e Debret. O céu é tão importante no quadro que ele chega a ocupar 3/4 da obra. Ender certamente queria mostrar aos Europeus a beleza e a grandeza do céu brasileiro com suas várias cores e sua forte luz.

Enquanto Taunay sempre retratou os negros trabalhando de alguma forma, Ender por vezes mostra que havia momento de lazer e descanso para todos, seja branco ou negro. Em seu quadro “Porta de entrada do Palácio real de São Cristóvão” (Figura 16) podemos perceber essa marcação que diferencia as classes, mas sem exaltar nenhuma dela. Temos a esquerda no primeiro plano dois homens negros sentados no chão não portando nenhum objeto de trabalho, observando a

carruagem de Dom Pedro I e Leopoldina passar. A diferenciação das classes está naquilo que é visível e não no que precisa ser conhecido. Taunay buscava retratar o negro sempre trabalhando ou portando algum objeto de trabalho, para que assim ficasse claro qual era o papel dele naquela sociedade. Ender foi um pouco mais discreto, ora o negro estava trabalhando, ora podia estar descansando. O jarro que o homem negro carrega indica que ele trabalha, a bengala e a bela bota que o homem branco usa indica que esse homem não usa suas mãos ou seus pés para trabalhar, um diferenciador social claro de quem está acima e abaixo na sociedade daquela época.(Figura 17)

É interessante notar que Thomas Ender não retratou o negro sendo maltratado ou punido, assim como fez Debret diversas vezes. Taunay também preferiu se omitir em relação a isso. Ambos os autores, Ender e Taunay, preferiram uma retrato mais harmonioso e tranquilo daquela sociedade, deixando o que é de brutal fora das obras criados por eles. Esta escolha certamente pode ser entendida, quando se lembra que as obras de Ender e Taunay eram destinadas a um público Europeu que buscava ver nas pinturas algo de belo e que agradasse aos olhos e não algo monstruoso e perturbado como eram as punições ao escravos. Esse publico queria praticar uma alteridade visual, observando uma paisagem linda e deslumbrante desse novo mundo que era desconhecido para a maior partes das pessoas da Europa. Certamente a escravidão era algo conhecido, algo que podia incomodar os pintores, mas também era algo que podia ser ora deixado de lado, ora incorporado. Tudo dependia do que o pintor estava buscando retratar naquele quadro. As vezes uma mata exuberante podia ser mais importante que a questão escravista para os olhares estrangeiros, afinal, as missões científicas vinham aqui para conhecer e não para libertar ninguém.

Essa diferença de público pode ser percebida analisando Ender e Debret. Enquanto Debret buscou pintar o pitoresco de tudo aquilo que viveu e viu, Ender buscou dar um ar mais clássico e natural para o que ele observou e viveu. Thomas Ender nunca chegou a publicar, quando vivo, um livro em seu nome com seus quadros, ele possuía uns mecenas e pintava para esses mecenas aquilo que ele queria enxergar, o diferente, sem ser chocante.



Figura 10. Thomas Ender, Igreja da Lapa, 1817



Figura 11. Thomas Ender. Aspectos da rua principal, 1818



Figura 12. Thomas Ender, Chafariz do Largo do Moura, 1817



Figura 13. Thomas Ender, Campo de Santana, 1818.

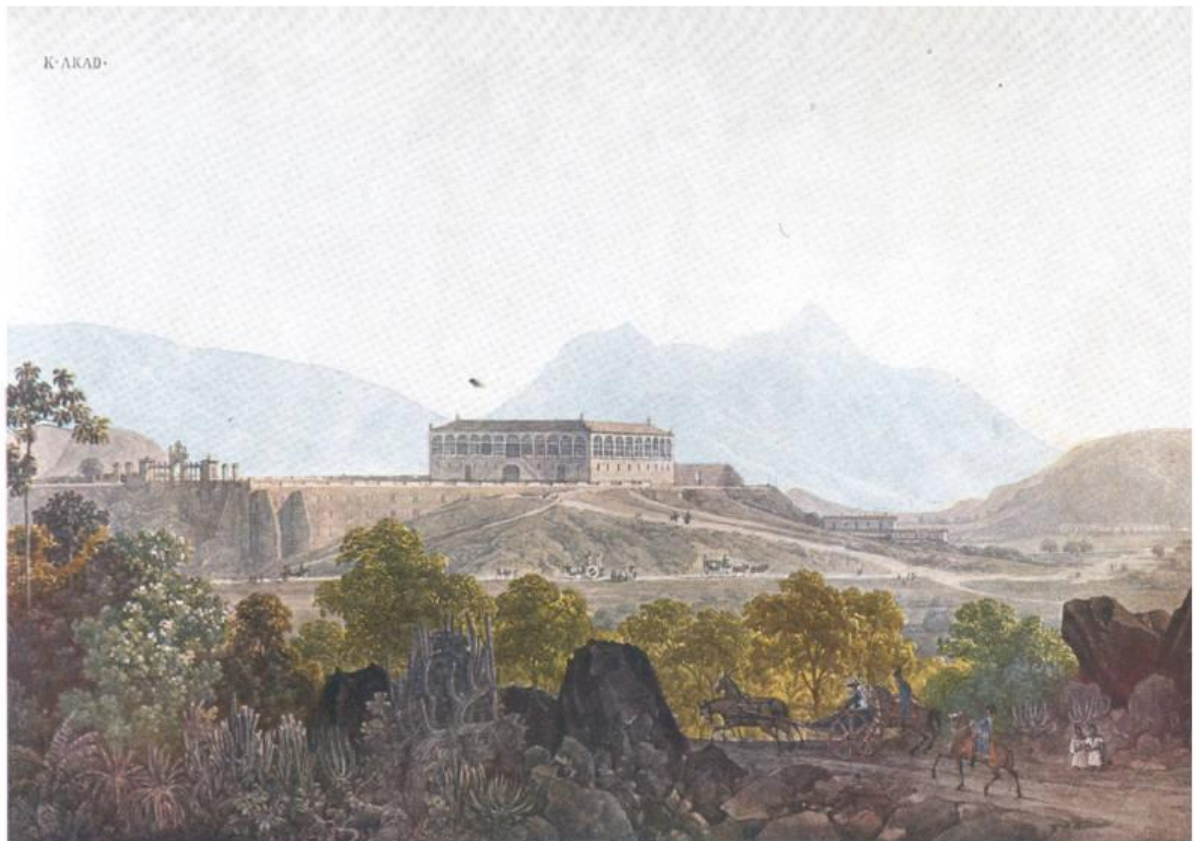


Figura 14. Thomas Ender, Palácio de São Cristóvão, 1818



Figura 15. Thomas Ender, Panorama do Rio de Janeiro, 1818.



Figura 16. Thomas Ender, Portal de entrada do Palácio Real de São Cristóvão, 1818

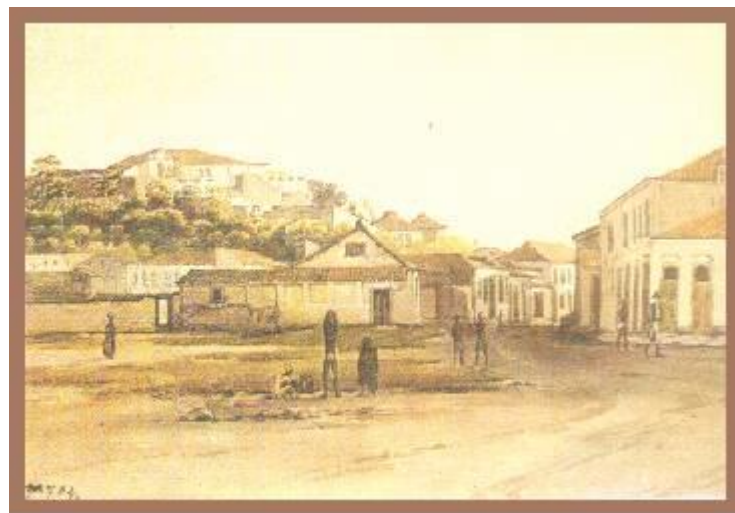


Figura 17. Thomas Ender, Cotidiano do Rio de Janeiro, 1817

2.3 Johann Moritz Rugendas

Johann Moritz Rugendas nasceu no ano de 1802 na cidade de Augsburg, Alemanha. Vindo de uma família de pintores e gravadores, Rugendas desde cedo foi iniciado pelo pai no mundo das artes. Suas primeiras aulas de desenho e pintura foram ministradas pelo próprio pai. Sua iniciação precoce ajudou o jovem Rugendas a se estabelecer de forma rápida no mundo das artes. Seu bisavô foi Georg Philipp Rugendas, importante pintor de batalhas do século XVI. (DIENER E COSTA, 1999)

Dos 13 aos 15 anos, Rugendas recebia aulas de pintura, desenho e arte de Albrecht Adam, importante pintor de batalhas e cavalos daquela época e região. Aos 15 anos o jovem pintor ingressa na Academia de Belas Artes da Alemanha, onde passou a estudar com Lozenzo Quaglio II outro nome de referência para a pintura alemã daquele momento.

Rugendas foi inspirado desde cedo por Thomas Ender, pintor da corte austríaca que era só 7 anos mais velho que ele, mas mesmo assim já possuía certo prestígio dentro da Academia de Artes da Áustria. Em 1818 Ender havia ido para o Brasil, local da futura expedição que Rugendas faria parte.

Em 1820 Rugendas, com apenas 18, foi escolhido para fazer parte da Expedição Langsdorff. Essa expedição foi patrocinada pela Corte Russa, sendo chefiado por Georg Heinrich von Langsdorff, médico e naturalista russo. A expedição chega nas terras Brasileiras em 1821 e dura cerca 5 anos, percorrendo cerca de 17.000 km por todo Brasil, um feito impressionante até hoje para uma expedição científica. Essa campanha buscou retratar a natureza e a sociedade dessa nova terra, até então quase desconhecida pelos russos. Um dos frutos dessa expedição é o inventário mais completo lá feito sobre o Brasil no século XIX. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2013)

Rugendas optou por se desligar da Expedição Russa pouco tempo depois de ter chegado ao Brasil. O pintor teve um desentendimento com Langsdorff o que levou o afastamento do artista em poucos meses de viagem. A expedição continuou pelo país sem Rugendas e esse optou por fazer sua própria expedição. Rugendas vive no Brasil de 1821 até 1825, momento esse que ele produz seu livro “Viagem pitoresca através do Brasil”. Nesse livro o pintor irá trazer diversos desenhos e pinturas sobre o Brasil. Pode-se observar um caráter quase científico do pintor

quando desenhava os indígenas e os negros. Rugendas fez um trabalho de catalogação das diferentes etnias africanas e tribos Brasileiras, designando nome e origem para elas.

Durante os anos de 1825 e 1831 Rugendas retorna a Europa e pública seu livro sobre a sua viagem ao Brasil. Ele também é chamado para prestar contas sobre a Expedição Langsdorff, que ele fez parte no início. Durante esse período o artista deu aulas de pintura em Paris, Augsburg e Munique. Será também durante essa época que o artista irá realizar uma viagem pela Itália, mas diferente de outros nomes como Debret, Taunay e Ender, Rugendas não possuía uma bolsa de estudos.

Em 1831 o artista volta para o novo mundo, mas dessa vez para o Haiti e para o México. E assim começa outra expedição artística para ele. Os trabalhos produzidos durante essa época iram render para o pintor uma bolsa vitalícia e anual dada pelo Rei Ludwig I, da Baviera, que adquiriu todos os trabalhos que Rugendas produziu na sua segunda expedição.

Antes de voltar definitivamente para a Europa, Rugendas reside por quase 11 ano na cidade do Rio de Janeiro. Durante esse período o artista fez algumas obras retratando a família imperial. Em 1846, Rugendas retorna para a Europa. No ano de 1858, aos 56 anos, Rugendas falece em Weilheim an der Teck, pequena cidade alemã.



Auto retrato 3. Johann Moritz Rugendas, auto retrato, 1802-1858

Rugendas e os trópicos

Diferente de Debret, Taunay e Ender, Rugendas, possuía um olhar mais naturalista naquilo que retrava. Suas representações das etnias negras e indígenas do Brasil são hoje um documento histórico precioso. O pintor desenhava e descrevia de forma minuciosa os povos que compunham o Brasil. Rugendas foi um pintor que produziu bastante na sua estadia no Brasil, não tanto quanto Ender, mas mesmo assim suas obras são bem mais variáveis do que a Taunay, Debret e Ender. Ele fez desenhos minuciosos sobre a fauna, flora e habitantes locais. Produziu sobre o privado e o público, retratou o branco e o negro nas mais diversas situações.

O fato de não pertencer a nenhuma expedição ou de não possuir nenhum patrono declarado, faz com que Rugendas seja mais um artista do que artesão e isso será percebido na suas obras retratando suas experiências no Brasil. Esse não pertencimento a um grupo altera a forma que um artista se relaciona com o mundo, pois ele não precisa se preocupar com lutas por capital simbólico ou cultural. Por conta disso, Rugendas foi um dos pintor estrangeiros que possuía mais liberdade de criação.

Ao retratar o cotidiano da vida na colônia, Rugendas mostrou que para ele a mistura entre o negro e o branco era bem mais evidente do que se imaginava. Em seu quadro “Família de Fazendeiros” (Figura 18) podemos perceber na parte inferior esquerda crianças negras e brancas brincando juntas sobre o olhar atento de uma negra, que possivelmente era a ama de leite de ambas as crianças. Em pé, atrás da negra, uma senhora branca observa a cena, sem interferir. Essa era uma a realidade captada por Rugendas. A negra que assume o papel de cuidadora e provedora de alimento para o branco e o negro. A casa é bem simples, no centro da sala um grande crucifixo demonstra que aquela família vive e acredita na fé cristã. Rugendas optou por retratar o exato momento que um padre visita a casa dessa família. Isso tem um objetivo, o pintor buscou mostrar que o ethos religioso fazia parte do cotidiano das famílias, a influencia religiosa era forte para todos. O padre ao centro marca uma posição hierárquica de superioridade, todos estão a sua volta. Um homem negro anuncia a chegada de um homem branco, possivelmente um fazendeiro vizinho, que aguarda ansioso a permissão do padre para entrar na sala.

Essa mesma sala mistura um pouco dos vários mundos que permeiam a colônia. A casa de teto simples possui belas cortinas vermelhas, o chão de terra batida contrasta com o quadro emoldurado na parede, as mulheres brancas vestidas a molda europeia se contrapõe as negras vestidas de forma simples, mas mesmo assim todos habitam o ambiente e compõe de forma harmoniosa a cena retrata por Rugendas. O equilíbrio entre dois mundos tão diferente se dá na omissão da realidade tão dispare de cada um, será nos detalhes que poderemos perceber que cada figura possui seu próprio mundo e pertence a um lugar específico na trama social.

A habitação dos negros seria mais rudimentar ainda que a casa de um simples fazendeiros, no quadro “Habitação dos negros” (Figura 19), Rugendas pinta detalhadamente como era a casa de uma família negra no Brasil colonial. No centro da imagem podemos ver a pequena casa que a família mora. Ao todo 7 adultos e 4 crianças compõe a imagem central, ao fundo do quadro podemos perceber outra casa, o que significa que nem todos dividiam uma mesma casa, o que indica que possivelmente cada família tivesse a sua própria casa. O teto da casa é feito com folhas de palmeira e suas paredes são feitas de barro e madeira, em uma técnica conhecidas como pau-a-pique. Para uma região que chove bastante durante algumas épocas, como o Rio de Janeiro, essa casa certamente não era o melhor abrigo para ninguém, seu teto é facilmente infiltrado por água. O chão é de terra batida. As crianças estão todas nuas, o que mostra o caráter de pobreza acentuado. Em volta a casa podemos ver uma plantação de abacaxi, uma bananeira e um pé de mamão, todas árvores frutíferas que certamente eram utilizadas para complementar a alimentação dos escravos. Existe também algumas galinhas que também deviam ser usadas para alimentação. Um dos moradores limpa uma esteira de madeira, que era utilizada para cobrir o chão e não dormir diretamente na terra. O homem no centro acende uma espécie de cigarro utilizando uma brasa que a mulher trouxe de dentro de casa, o que indica que eles cozinhavam os alimentos dentro da casa.

Essa era a realidade do negro escravo no Brasil que Rugendas viu, uma vida pobre, mas que os escravos souberam se adaptar. Na parte superior e ao fundo, podemos observar uma casa de dois pavimentos, toda feita de madeira, onde na sacada do segundo andar, uma mulher branca observa a cena. Os dois mundo se

misturam, onde o quintal do branco, senhor de escravos, era o lugar de moradia do negro escravo.

O contraste entre os mundos pode ser visto nas outras esferas da sociedade. Ao retratar o centro do Rio de Janeiro, Rugendas, evidencia a disparidade das classes, mostrando que mesmo sendo mundos tão diferentes, as pessoas habitavam uma mesma realidade.

No seu quadro “Rua Direita, Rio de Janeiro” (Figura 20) podemos observar como esses mundos se interconectam. Essa rua também foi retratada 2 anos antes por Thomas Ender, “Aspectos da rua principal” (Figura 11), pintor que Rugendas admirava. Analisando os dois quadros de uma mesma cena, podemos observar como o olhar de um pintor pode ser completamente diferente de outro. No quadro de Ender, observamos uma cena mais calma e tranquila, poucas pessoas passam pela rua. Podemos ver um padre, alguns negros de ganho, outros negros jogando capoeira e alguns animais na rua. Uma cena bem tranquila para uma capital em constante crescimento.

Já no quadro de Rugendas, temos uma inversão completa da situação. Não há calma, não há poucas pessoas. A rua está tomado por uma enorme quantidade de pessoas. É possível observar no centro da imagem alguns escravos de ganho e também alguns brancos vendendo coisas. Algo até então que não havia sido retratado nas obras analisadas. Dois homens parecem negociar enquanto outro homem sentado na mercadoria observa a cena.

A diferença social não é só vista na pele das pessoas, mas também na roupa. Os homens brancos usam casacos, camisa e calças enquanto os negros usam bermudas e raramente algo para cobrir o peito. Fato interessante é que todos os negros estão descalços. Um personagem interessante aparece no lado esquerdo da tela, temos um homem negro bem vestido, com cartola e casaco azul, que de braços cruzados parece esperar outro grupo de negros que estão carregando diversos objetos. Esse personagem pode ser um senhor de escravo negro. O historiador estadunidense, Barickman, afirma que existiam senhores de escravo negros e que isso não era tão raro, no seu artigo "Reading the 1835 Parish Censuses from Bahia: Citizenship, Kinship, Slavery, and Household in Early Nineteenth-Century Brazil", o historiador mostra que a escravidão era algo ligado também a classe social, onde se um negro conseguiu sua liberdade ele poderia ter escravo se conseguisse comprar.

No fundo da cena podemos ver uma carruagem que está sendo escoltada por diversos guardas montados a cavalo. Certamente o homem que está guiando a carruagem é alguém ligado a Corte Portuguesa ou talvez seja o próprio Dom Pedro I. Os transeuntes não negro param para fazer reverencia para a carruagem, alguns chegam a tirar a cartola enquanto outros se curvam frente aquela pessoa. É possível contar cerca de 20 guardas nessa comitiva. Há um padre no canto da tela, o que mostra que a presença de religiosos nas ruas era algo comum e frequente. Esse é o Brasil de Rugendas. Um país que mistura negro, branco, senhor de escravo, escravo, imperador tudo em um mesma cena, que mesmo lotada de personagens ainda possui harmonia.

No quadro "Vista do Rio de Janeiro defronte a igreja do mosteiro de São Bento" (Figura 21), podemos observar uma cena de comercio menos movimentada do que o quadro anterior. Como sempre podemos ver uma figura religiosa, os escravos de ganho e os brancos livres. O que chama a atenção nessa tela são as roupas que as pessoa usam. É possível ver de forma detalhada como os habitantes do Rio de Janeiro daquela época se vestiam. As mulheres usavam longos vestidos nas mais variadas cores, os homens usam um conjunto tradicional de calça, camisa e casaco. As crianças vestem roupas próprias para elas, que se parecem com a dos adultos. O tradicional uniforme da guarda da cidade pode ser visto em detalhes também. Pode-se observar também uma negra sentado no chão vestida com um manto amarelo e outro pano preto por cima. Ela está tentando vender algo e não parece ser uma escrava, pois suas vestimentas contrastam com as outras vestimentas de escravos retratadas por Rugendas. No fundo da imagem podemos ver a cidade do Rio de Janeiro e seu porto cheio de navios, algo novo para a colônia, pois Portugal proibia que navios estrangeiros, sejam eles amigos ou inimigos, aportassem no Brasil, isso se deve possivelmente ao medo que Dom João VI tinha de perder sua maior colônia. O céu aparece tomando grande parte da imagem. Em outro quadro de Rugendas poderemos ver o deslumbre do artista frente ao céu e ao mar do Rio, talvez o mesmo fascínio que Taunay retratou em suas obras.

No quadro "Rio de Janeiro, tomado perto da Igreja de Nossa Senhora da Glória" (Figura 22), é possível ter uma vista da Bahia de Guanabara e de parte da cidade do Rio de Janeiro. Essa mesma igreja será retratada por diversos artistas,

entre eles Ender, Taunay e Debret. No centro da imagem temos um grupo de pessoas que caminha em direção ao fundo da imagem. Pela posição da luz e das sombras, pode concluir que é o nascer do sol. É possível ver um padre, um casal de brancos e dois homens conversando. Ao fundo temos um negro sentado no chão que parece receber esmola de alguém. Isso mostra que a mendicância para os escravos era uma forma de conseguir dinheiro nessa terra tão hostil. Na parte esquerda do quadro é possível ver o Aqueduto da Carioca, melhoria sanitário que foi expandida após a chegada da Família Real. O céu nesse quadro toma mais da metade da tela. um céu azul com grandes nuvens, bem diferente do céu cinza da Europa que podemos ver nas obras neoclássicas.

Rugendas, assim como Taunay, fascinado pelo céu e o mar do Brasil. No seu quadro "Vista da Baía do Rio de Janeiro" (Figura 23) o céu toma a maior parte da imagem. Os marinheiros e pescadores aparecem em pequenos barcos e são minúsculos frente a grandeza do mar. Diferente de Taunay, os marinheiros de Rugendas não parecem napolitanos e sim pessoas comuns para o Brasil daquela época: negros. É interessante notar a quantidade de barcos na baía, o que significa que a entrada de estrangeiros estava ficando cada vez mais frequente. Em um ano após a chega da família real houve uma entrada de cerca de 20 mil pessoas só na cidade do Rio de Janeiro. Era o Brasil crescendo e se modernizando graças a mudança da Corte para o Brasil. Ao fundo podemos ver o Pão de açúcar, cartão postal conhecido do Rio de Janeiro.

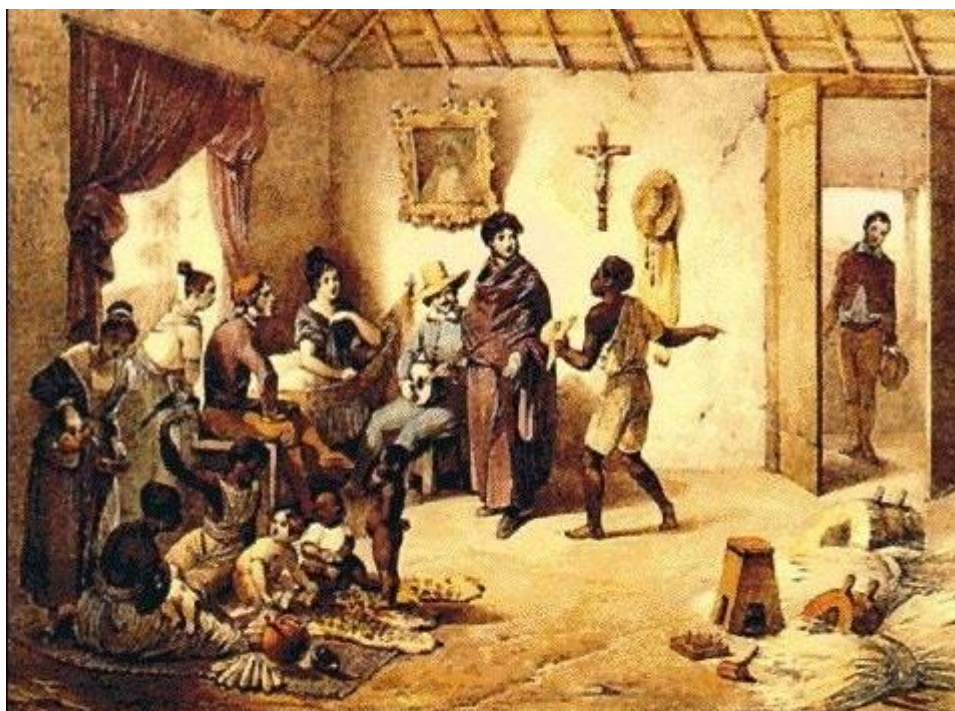


Figura 18. Rugendas, Família de fazendeiros, 1825.

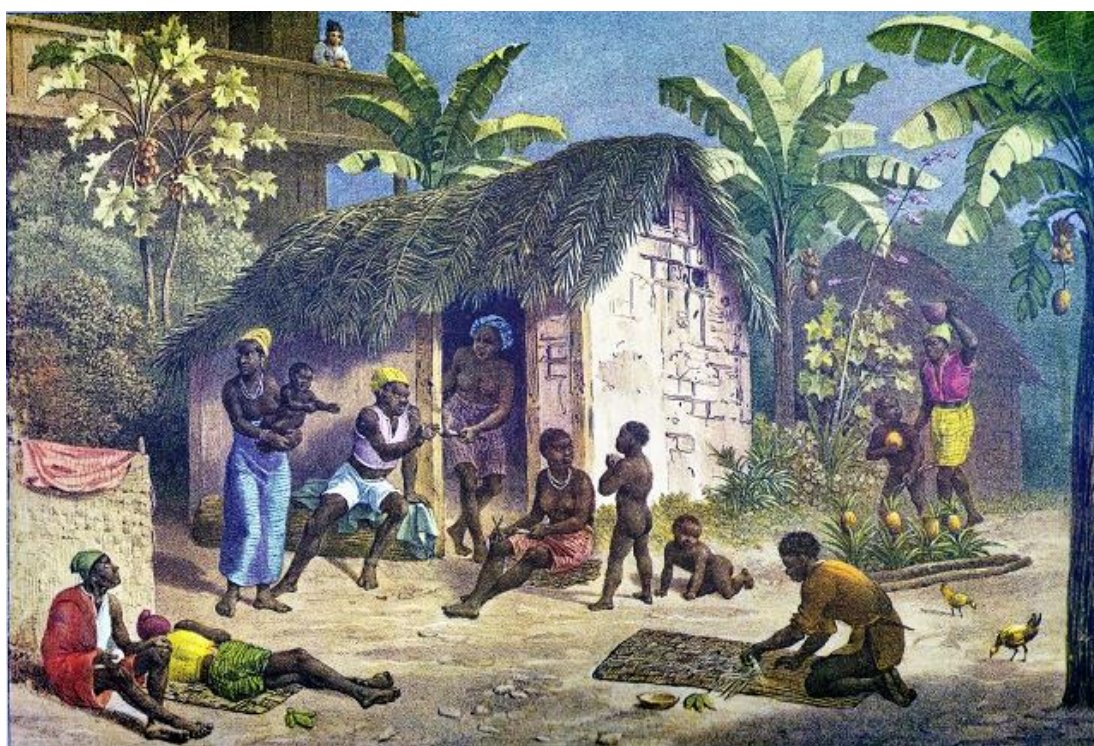


Figura 19. Rugendas, Habitação de negros, 1822-1825



Figura 20. Rugendas. Rua Direita, Rio de Janeiro. 1820-1825



Figura 21. Johann Rugendas. "Vista do Rio de Janeiro defronte a igreja do mosteiro de São Bento." 1820-1825



Figura 22. Rugendas. Rio de Janeiro, tomado perto da Igreja de Nossa Senhora da Glória. 1820-1825

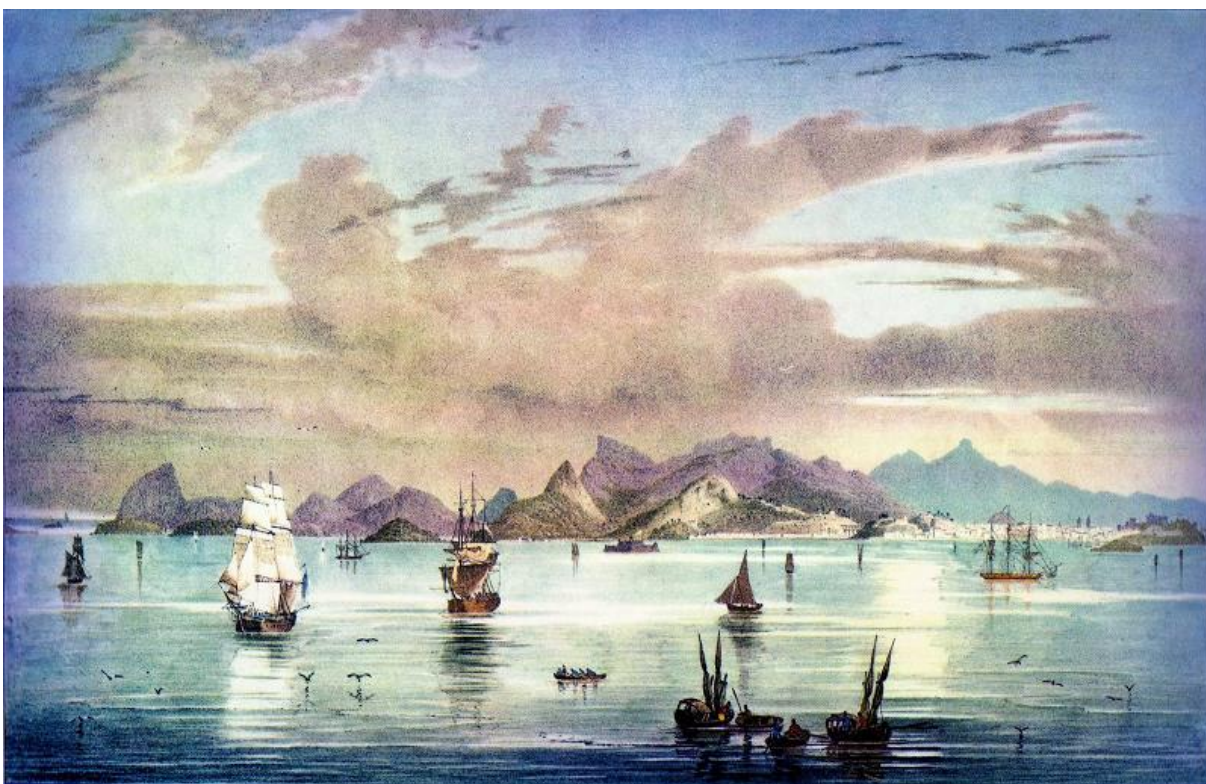


Figura 23. Rugendas, Vista da Baía do Rio de Janeiro, 1820-1825

2.4 Nicolas Taunay

Nicolas Antoine Taunay nasce em 1755 na França. Filho de Pierre-Antonie Henri Taunay e Marie Lefèbvre, o jovem Taunay nasceu no seio de uma família de artistas. A família Taunay produzia peças de porcelana pintadas a mão, essas peças eram feitas por encomenda sendo que a maior parte dos compradores eram membros da realeza francesa.

Aos 13 anos Taunay é submetido a uma cirurgia nos olhos para corrigir uma forte miopia. A cirurgia conseguiu estabilizar a visão de Taunay, mas o obrigava a usar um óculos de lente bem grossa. Esse óculos se transformou na marca do autor, sendo facilmente reconhecido por conta deles. Em 1768, um ano após a cirurgia, Taunay começa a frequentar o ateliê de Lépicié. Será nesse ateliê que Taunay terá suas primeiras lições de desenho e pintura.

1770 o nome de Nicolas Taunay aparece nos registros da Escola de Belas Artes de Paris como um aprendiz de Lépicié. Após 2 anos na escola o jovem Taunay já começa a demonstrar o seu grande talento artístico e ganha seu primeiro prêmio: uma medalha na classe de L. M. van Loo, importante pintor daquela época.

Entre os anos de 1773 até 1776 o jovem artista estudou nos ateliês de Benete Casa-nova. Em 1777 Taunay se apresenta pela primeira vez ao público parisiense no Salon de la Correspondance. O artista não chegou a ganhar nem um prêmio pela sua apresentação, mas essa seria a primeira apresentação de muitas.

No ano de 1779 Taunay faz uma viagem com alguns amigos para a Suíça. Nesse mesmo ano ele se apresenta novamente no Salon de la Correspondance. Será só no ano de 1780, que Taunay irá conseguir vender a sua primeira tela. O comprador será um amigo da família, o pintor Jean-Honoré Fragonard. Taunay estava com 25 anos nessa época. Em 1782 e 1783 Taunay volta novamente a se apresentar no Salon de la Correspondance.

Em 1784 o artista é aceito na Academia real de Belas Arte em Paris. O Artista consegue o título de agréé. Agréé era o título mais baixo na escola dos membros da academia, mas mesmo assim representava algo para o pintor que agora estava com 29 anos.

Neste mesmo ano o pintor parte para Roma e ganha o título de pensionista da Academia. Taunay fica em Roma durante 3 anos. Sobre forte pressão da Academia,

por ser um paisagista, o pintor acaba retornando um ano antes do fim da sua bolsa. (Schwarcz, 2008). Na Academia havia uma forte hierarquia dentro da produção artística, onde os quadros históricos eram tidos em mais alta conta, seguidos por quadros de paisagem, retratos e natureza morte. Não havia espaço para um paisagista em Roma, pois somente os melhores alunos iam para Roma e ser melhor para Academia significava pintar quadros históricos.

Em 1787 Taunay expõe no Salon. Exposição máxima organizada pela Academia de Belas artes na França. Taunay se casa em 1788 com Maria Joséphine Rondel. Esse casamento dá a Taunay uma boa estabilidade financeira. Do seu casamento nasceram 5 filhos.

O prestígio do pintor aumenta juntamente com suas diversas contribuições para o Salon da Academia. Em 1795 ele é eleito membro da classe de literatura e belas artes. Com a chegada da revolução francesa, a vida de Taunay mudaria bastante. A ascensão de Napoleão ao poder representava o surgimento de outro mecenas para as artes francesas. Taunay possuía uma boa relação com Josefina, a esposa de Napoleão, sendo que o pintor chegou a produzir algumas obras para a imperatriz, que usava um do seus quadros para decorar a sala principal do seu palácio. O pintor acabaria sendo associado a Napoleão Bonaparte e com o queda desse, haveria também a queda do pintor. Com a volta definitiva da família Bourbon ao poder, Taunay se vê cada vez mais excluído da vida artista, resolvendo assim realizar um mudança brusca de vida.

Em 1815, Taunay anuncia para a Academia, órgão que nunca chegou a se desvincular, sua decisão de ir para o Brasil, em uma viagem inspiradora. Um ano depois o artista chega ao Brasil, e é contratado pela Corte como pensionista. Seu contrato tem duração de 6 anos e sua pensão era cerca de 800.000 réis. O pintor residiu na capital do Império, durante todo o tempo que residiu no Brasil. (SCHWARCZ, 2008)

Durante o período que permanece no Brasil, Taunay tenta uma pequena aproximação da Corte portuguesa, em uma carta endereçada a Dom João VI, o pintor oferece seus serviços como professor de arte para os filhos do Imperador Português. Infelizmente a carta nunca foi respondida oficialmente e Taunay não assume o cargo de professor pessoal dos filhos do imperador. Taunay opta por se afastar então da Corte e de seus colegas franceses. O pintor compra um terreno na

Tijuca, região ainda distante do centro da capital e lá permanece até voltar para Paris.

Desde que chegou ao Brasil, Taunay alimentava o desejo de fazer parte da Academia Imperial de Belas Artes, projeto originário de Lebreton. No ano de 1820, o pintor é nomeado para a cadeira de pintor de paisagens da futura Academia Imperial de Belas artes, cargo esse que não chega a assumir. Após alguns desentendimentos com o então diretor da Academia, Henrique José da Silva, o pintor prefere voltar para a França, levando como bagagem tudo aquilo que havia aprendido, visto e vivido no país. No ano de 1821 o pintor retorna finalmente a França. Em 1831 o pintor falece, em sua casa na cidade de Paris. Conta a lenda que ele morreu com um pincel na mão. Metáfora válida para o pintor que dedicou toda a vida a produzir obras de arte.



Auto retrato 4. Nicolas-Antoine Taunay,
Auto-retrato, 1755-1830

Taunay e os trópicos

Taunay chega ao Brasil se definindo como um pintor de paisagens. Definição essa que sempre agradou muito ele, apesar de ser pouco valorizada no meio artístico. E foi por conta dessa classificação que Taunay teve problemas com Lebreton, que preferia considera-lo um pintor de segunda ordem apenas pelo fato de que Taunay não se era considerado um pintor histórico. O jovem Debret foi considerado o pintor histórico do grupo, o que por sua vez era carregado de alto valor simbólico, dentro do campo artístico franceses daquela época.(SCHWARCZ, 2008)

Taunay recebia uma pensão da Coroa portuguesa. A pensão não era muito grande mas, servia para garantir uma vida tranquila na colônia. O pintor buscou complementar sua renda pintando retratos, encomenda rara nessas terras, mas que ajudaram o autor a ter uma estabilidade melhor. (Figura 24). No quadro “Retrato da Marquesa de Belas” podemos ver um exemplo de uma nobre sendo retratada por Taunay. As vestes da marquesa simbolizam o luto fechado por conta da morte da Rainha Dona Maria I, que morreu no ano de 1816. Segundo o sociólogo Sergio Miceli, um retrato não deve ser entendido como apenas um quadro que representa alguém, ele carrega na sua essência um pouco da pessoa que foi retratada, sua classe, sua origem, quem ela é ou o que ela representa. Até o que não foi pintado em um retrato é importante, pois mascara algo que alguém busca esconder seja o pintado ou o pintor. Haverá também no retrato a liberdade criativa que fará com que o pintor deixe um pouco de si também no quadro. Entre os retratos mais conhecidos de Taunay, estão os que ele fez sobre seus filhos em anos diferentes.

Cada retrato evidencia um arranjo distinto dessas energias sociais liberadas durante sua fatura, ora fazendo prevalecer o teor social ou oficioso da encomenda institucional, ora dando vazão aos experimentos estéticos do artista, ora dando feição aos fantasmas, desejos e censuras dos retratados, quase sempre assumindo os teores de sua consistência visual em meio ao emaranhado contraditório desses investimentos particulares e institucionais, vivenciados por vezes como experimentos dilacerantes no plano pessoal.(MICELI, 1940)

Diferente de Napoleão, Dom João VI não era um apreciador das artes plásticas. O monarca português preferia a música e festas com muita comida. Os retratos de Dom João Vi em nada se assemelhavam aos de Napoleão, a grandeza

do Imperador francês e de seu cavalo branco, aqui foram substituídas pelo ar bonachão e gordo do imperador português. Era um outro tempo e outro local, mas mesmo assim os pintores franceses buscavam enxergar a Itália, a França ou Áustria em um país tropical completamente diferente de tudo que eles já tinha visto. A projeção dos artistas será tão grande que os mesmo iram tentar reproduzir templos gregos e arcos do triunfo em terras Brasileiras. (Schwarcz, 2008). Essa foi a forma que os artistas encontraram para tentar associar uma ideia de grandeza para a Corte Portuguesa no Brasil, grandeza essa que estava em declínio constante.

Nos quadros de Taunay é possível perceber um olhar de um homem europeu que se negava a esquecer os outros olhares que trazia consigo. No quadro “Entrada para a baía do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio” (Figura 25) temos uma representação do Rio de Janeiro, que por sua vez parecia mais com uma vila italiana do que com uma colônia portuguesa do outro lado do atlântico. A luz amarelada do quadro se assemelha bastante a luz de outras obras suas que o pintor fez durante a sua passagem pela Itália. O estilo arquitetônico que Taunay representou na sua obra, não se assemelha ao estilo retratado por Ender ou Rugendas, se não fosse as palmeiras que podem ser vistas, esse quadro poderia ser de uma representação de uma vila italiana qualquer localizada as margens do mediterrâneo. A presença religiosa também pode ser observada nitidamente, assim como Rugendas e Debret, Taunay retratou em suas obras por diversas vezes padres e monges. Já a escravidão, fica menos evidente nas obras de Taunay, exceto pelo homem negro montado em um burro, não podemos observar mais nada que faça referência a escravidão. Os pescadores pareciam napolitanos, os bois pastavam na praia e as palmeiras pareciam arvores de clima temperado.(SCHWARCZ, 2008)

Mesmo com essa similitude entre as paisagem Brasileiras e europeias retratadas por Taunay, é possível perceber um artista preocupado em se adaptar ao novo mundo que conhecia. Ele usará muito bem sua técnica de miniatura para mostrar a sua visão do caso da escravidão no Brasil.

A questão do negro irá surgir nas telas de Taunay, mas sempre como um objeto do cenário, muitas vezes sem rosto, apenas sendo representado porque fazia parte da cena cotidiana daquela época. No quadro, “Vista do largo do machado em laranjeiras” (Figura 26). Neste quadro, podemos observar alguns escravos

realizando diversas tarefas. Foi assim que Taunay retratou os escravos no Brasil, sempre trabalhando, portando algum objeto que demonstre que ele está ou vai trabalhar, pois essa era sua função social naquele momento. Rugendas e Debret por diversas vezes retrataram os negros em momentos de lazer ou distração, seja em danças, casamentos, batismo ou até mesmo sentados no chão, mas para Taunay não havia espaço para representar o negro se distraindo ou realizando alguma atividade de lazer, para o pintor o negro tinha uma posição muito bem definida na sociedade: submissão e exploração.

Sempre quando eram representados, os negros, apareciam diminutos, as vezes perdidos na mata ou apenas como um objeto do cenário. Até os animais tinham mais detalhe do que eles, o que mostra a posição desprivilegiada que os negros se encontrando dentro da sociedade Brasileira. Ele podia optar por não representar os escravos, mas Taunay preferiu representar os escravos como eles eram vistos naquela época. Objetos sem rosto, objetos para o trabalho, objetos decorativos. Apenas objetos. A luz amarelada toma conta de todo o quadro, mostrando mais uma vez a influência da passagem de Taunay pela Itália. Era uma Europa de memória levada a uma tela sobre um Brasil que queria ser Europa.

Uma exemplo essa união entre Brasil e Europa nas telas de Taunay pode ser no quadro “Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro” (Figura 27), onde Nicolas representa a pequena igreja quase como uma antiga catedral europeia, dando a ela um tamanho bem maior do que realmente possui, em comparação as construções que ficam ao seu lado. Novamente podemos ver a luz italiana que Taunay sempre trazia para seus quadros. Na Itália, o excesso de insolação amarelava as ruínas, deixando-as com essa cor diferente. Esse processo de insolação demorava centenas de anos, mas isso não impediu que Taunay jogasse sobre a Igreja da Glória um pouca da luz da Itália, deixando suas paredes um pouco amarelas.

As diferenças entre Brasil e Europa começam a se acentuar na produção do pintor. Neste mesmo quadro podemos perceber mais claramente a questão da escravidão Brasileira. De forma bem pequena, mas muito bem detalhada, podemos perceber próximo a praia um negro carregando no ombro uma mulher branca. A relação de submissão fica bem evidente nessa quadro. O negro carregava a mulher nas costas assim como a escravidão carregou o Brasil durante anos. As árvores

desse quadro começam a se assemelhar cada vez mais as árvores Brasileiras. Enormes palmeiras ilustram a obra. O céu e o mar brasileiros servem como fonte de inspiração constante para Taunay e nesse quadro podemos ver que eles tomam mais da metade do quadro. O próprio autor em uma das suas cartas enviadas para a Europa comenta sobre o céu brasileiro e sobre a luz do sol, que de tanto brilhar incomodava e atrapalhava o artista, pois ele não conseguia representar fielmente as cores que via. (SCHWARCZ, 2008)

No quadro “Vista da ponta do calabouço” (Figura 28) o autor representa dois escravos parados na beira da praia portando na mãos enxadas, objeto que representa o trabalho no campo, essa foi a forma que o pintor encontrou para representar a uma das posições do negro na sociedade daquela época: trabalhador braçal. Mas, o que mais chama atenção no quadro é o céu, visto da baía de Guanabara, que ocupa mais da metade da tela. Um detalhe facilmente percebido é que os dois negros retratados no quadro, assim como várias outras vezes, não possuem um rosto definido. Esse era o escravo um ser sem rosto, sem humanidade. Algo que também pode chamar a atenção é a representação de um boi pastando na praia, algo realmente inusitado. Temos nesses pequenos detalhes um resumo da situação de Taunay no Brasil: Um pintor com lentes europeias que buscava adequar aquilo que ele conhecia frente aquilo que ele pintava.

É possível notar nos diversos quadros que Taunay pintou no Brasil uma divisão clara da sociedade. Os brancos vestidos a caráter europeu, mesmo que residissem no trópico, praticando atividades de lazer ou sendo carregados por negros. Já o escravo negro sempre aparecia realizando alguma tarefa, ele não possuía rosto e suas roupas eram poucas. O contraste entre os dois povos era evidente. Cada um possuía uma função naquela sociedade e Taunay foi capaz de mostrar isso nos detalhes ou até mesmo na omissão de outros detalhes. Esse era o Brasil de Taunay, uma Europa nos trópicos que buscava se tornar civilizada, mas sem deixar a barbárie da escravidão de lado. Eram tempos estranhos para o pintor.

Taunay buscou distribuir os personagens em suas pinturas de acordo com os locais deles na sociedade. Isso fica evidente ao retratar os homens brancos quase como europeus, suas roupas faziam referências diretas à Europa. Os escravos faziam parte do cenário como objetos decorativos de menor importância, que o autor preferia retratar de forma simples e sem muitos detalhes, algo inusitado para o

miniaturistas talentoso que Taunay era. Os animais estão sempre presentes nas obras de Taunay, e essa é uma das suas marcas. Há cachorros, cavalos, gados, sempre muito bem retratados e muito bem detalhados. Dá-se a entender que a situação do negro na colônia Brasileira era algo menos importante para ser retratado do que os animais que aqui se encontram. Outra possibilidade de interpretação vai ao encontro do fato que Taunay podia estar temendo ser considerado um pintor romântico, fato esse que desvalorizaria suas obras frente a uma possível clientela na França. O excesso de excentricidade que o Brasil podia causar aos estrangeiros podia desvalorizar as obras do autor. Isso fez com que Taunay buscasse um meio termo, um Brasil excêntrico com vilas que parecem fazer parte da Itália, mas com negros escravos nas ruas. Essa era uma das faces do Brasil para o pintor.

Mas, Taunay era um pintor de paisagens e isso fica evidente na importância que o autor dá a natureza na sua tela. O céu e o mar são sempre mais importantes que as pessoas. No quadro “Vista da baía do Rio, tomada das montanhas da Tijuca” (Figura 29), a floresta ao fundo possui mais detalhes e um melhor enquadramento do que os senhores e os escravos. Taunay via o Brasil com a sua própria lente e essa lente era muito especializada em aumentar os detalhes da natureza e diminuir os dos homens.

Taunay comprou um terreno de 422 mil metros quadrados, localizado na Tijuca. Era uma propriedade grande e muito bem vista, a cascata que é localizada na propriedade era tida quase como um ponto turístico local. A casa que o pintor habitava com sua família era pequena, mas confortável. O artista buscou se afastar da vida cidade, se refugiando no campo, igual fez quando a Revolução Francesa começou. Essa atitude pode ser entendida como uma busca pela arcádia clássica. O retorno ao campo e a uma vida pacata, um afastamento da cidade e sua rede de intrigas. A propriedade ficava perto da Quinta da Boa vista, local onde Dom João VI estabeleceu moradia fixa. Mesmo buscando se afastar da cidade, Taunay parecia demonstrar ainda algum interesse em servir o rei e a rainha, seja como pintor real ou como professor de arte dos filhos da realeza portuguesa. A propriedade do pintor era cercada por outras propriedades francesas. O aparente afastamento de Taunay da colônia Lebreton não era um afastamento de todos os seus compatriotas, mas sim um afastamento das intrigas e jogos políticos que os artistas franceses começaram quando chegaram no Brasil.

Foi nessa propriedade que Taunay começou sua pequena produção de café, produção essa que segundo ele, tinha como objetivo reconquistar a sua fortuna perdida pós revolução francesa e queda de Napoleão. A propriedade era perto das montanhas e tinha um clima ameno com chuvas fortes e regulares. Mas para produzir ele iria precisar de alguém para trabalhar na sua lavoura. Taunay possuía escravos. Segundo, uma carta que data de 30 de agosto de 1819 (SCHWARCZ, 2008), Taunay possuía 3 escravos e deseja adquirir mais alguns para aumentar a produção de café. O mesmo pintor que não parecia confortável em retratar a questão do negro escravo fazia parte do sistema escravocrata. A civilização trazida pelos franceses chegava ao Brasil, mas só para alguns.

Em todos os seus quadros feitos no Brasil, Taunay não retratou os castigos corporais impostos aos escravos, os negros em suas telas nunca foram retratado sofrendo, apenas realizando algum tipo de serviço ou trabalho. Era uma forma de adaptar o olhar francês do pintor a essa nova realidade. No seu quadro “Cascatinha da Tijuca”(Figura 30), o pintor retrata o que parecer ser dois do seus escravos. Esses mesmo escravos não estão trabalhando, estão apenas observando pintor trabalhar, privilegio esse exclusivo para os aprendiz de pintor da academia. Eram tempos estranhos e diferentes para Taunay.

Não havia espaço nas obras de Taunay para a violência da escravidão, fato esse bem diferente de Debret, que se tornou quase que um especialista em retratar os sofrimentos impostos aos escravos no Brasil. Taunay buscava retratar os escravo como parte integrante daquela realidade, mas sempre de forma equilibrada, eles não tinha rosto, mas não sofriam. Ora apareciam como pastores, ora apreciam como vaqueiros. O próprio autor aparece diversas vezes em seus próprios quadros ao lado dos negros, interagindo com ele como se fossem iguais. Era o pintor se colocando na mesma situação dos escravos, apenas como um observador do cotidiano, alguém que pouco importava e pouco influenciava o mundo a volta.

Taunay não era um pintor realista e isso deve ser levado em conta. O pintor buscava cortar o que não acha importante e importar outros mundo quando achava apropriado, por isso surge diversas vezes arvores europeias em uma floresta tropical e bois pastando em praias O pintor ajustava sua lente à realidade que influenciava. Seu Brasil para olhos menos atentos podia parecer artificial, quase uma cópia do velho mundo traduzida para o novo, mas não era verdade. Quando Taunay retratou

a luz, o céu, o mar e a mata daqui ele criou algo completamente novo para ele. O excesso de cores quase não coube na palheta do pintor.

Um detalhe interessante é que Taunay, diferente dos outros pintores não incluía em suas obras os animais exóticos da fauna Brasileira, ele diferente de Rugendas ou mesmo do seu filho Aimé-Adrien, preferiu criar uma paisagem quase artificial e perfeita, sem os excessos que os trópicos possuíam. O pintor retratava cães e gado, mas não retratava macacos e aves. O trópico retratado por Taunay devia ser o mais civilizado possível, não havia espaço a criaturas exóticas e estranhas ao velho mundo. Esse era o modelo de nação que o pintor retratou, uma paisagem grandiosa, disciplinada e fascinante, mas sem as extravagâncias do novo mundo. Taunay era um neoclássico buscando se afastar de qualquer influencia do barroco, não havia espaço para excesso de objetos. A imagem tinha que ser clara e perfeita. A exuberância aparecia de forma uniforme no céu e na mata verde.

De tempos em tempos a Academia Francesa realiza uma exposição de obras de arte intitulada Salão. Essa era uma forma dos artistas exporem seus trabalhos a um público maior, tendo também a oportunidade de se destacar frente a um público mais seletivo, reis e imperadores. Em 1819 Taunay envia um quadro para a França intitulado Pregação de São João. Apesar de ter recebido uma crítica negativa, o quadro é laureado com a Legião de Honra, prêmio que foi ofertado por Luís XVIII.

No quadro “Pregação de São João Batista” (Figura 31) pode-se perceber a influência do Brasil que ficou nas outras obras do pintor. No quadro se mistura Europa e Brasil, o autor coloca um pouco de cada na tela. É possível observar o verde dos trópicos, uma palmeira e o céu o do Brasil, mas também é possível observar personagens trajando roupas europeias, animais deslocados do seu habitat e árvores europeias. Pode-se ver claramente um autor influenciado pelo que viu e viveu.

Já estava chegando a hora de Taunay voltar ao Brasil. O pintor não encontrou o mercado que esperava por aqui. Não havia museu, salões ou exposições. As encomendas eram poucas e a corte portuguesa não se interessava muito por pintura, apenas por música. A inflação começa a afetar a vida do artista e seu custo de vida aumentou muito, mas seu salário não. O cargo de futuro diretor da academia de arte Brasileira não saiu. Em um decreto de 1819, o Visconde de São Lourenço

nomeia Henrique José da Silva, um pintor português pouco conhecido e de menor importância no mundo das artes.

Taunay partiu para o Brasil em uma missão própria e essa sua missão estava chegando ao fim, era hora de retornar ao seu país de origem, país esse que nunca deixou de habitar realmente, sua mente sempre buscou encontrar a Europa nos trópicos.



Figura 24. Nicolas Taunay, Retrato da marquesa de Belas. 1816-1821.



Figura 25. Nicolas Taunay, Entrada da baía do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio, 1816.



Figura 26. Nicolas Taunay, Vista do largo do machado em laranjeiras. 1816-1821



Figura 27. Nicolas Taunay, Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro, 1817



Figura 28. Nicolas Taunay, Vista da ponta do Calabouço. 1818.



Figura 29. Nicolas Taunay, Vista da baía do Rio tirada das montanhas da Tijuca, 1816-1821

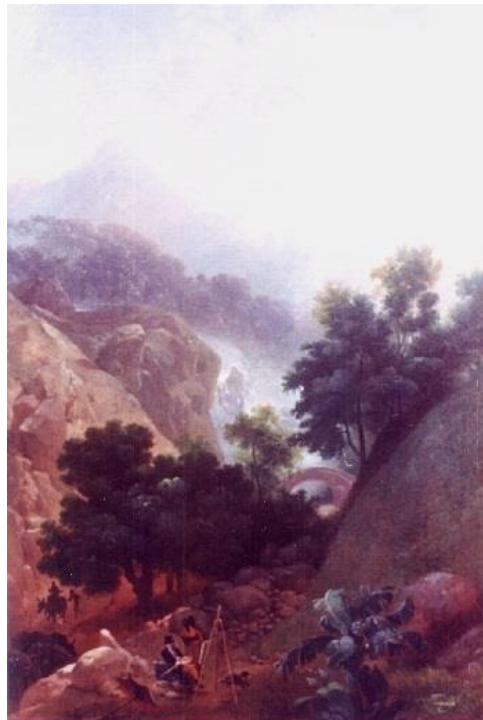


Figura 30. Nicolas Taunay, Cascatinha da Tijuca, 1816-1821



Figura 31. Nicolas Taunay. Pregação de São João Batista, 1819.

O Brasil dos estrangeiros

Esses quadros foram os retratos criados por estrangeiros que aportaram no Brasil e pintaram telas inspiradas nesse novo mundo. Certamente muitos outros foram feitos e muitos brasileiros podiam enxergar as coisas de uma forma diferente. Infelizmente os artistas menores dessa época não possuem uma obra vasta e precisa o suficiente para ser estudada mais a fundo, pois o foco foi Brasil colonial e o Rio de Janeiro.

Cada um dos pintores estudados nesse capítulo carregavam consigo sua própria história de vida, sua origem e formação, suas esperanças e suas lentes culturais. Todos eles tiveram que adaptar suas lentes a esse novo mundo que se descortinava frente às expectativas de cada um. Um soube viver de forma intensa os trópicos, outro não teve tempo de conhecer muitas coisas aqui. Um era jovem e procura novas oportunidades enquanto outro era velho e procura um local de descanso e paz.

Viajar significa deslocar, tanto no espacialmente quanto socialmente. E foi isso que esses artistas buscaram ao se aventurar em terras tão distantes. Taunay veio para o Brasil para se afastar de uma Europa em crise, buscando aqui uma chance de melhorar sua condição social. Debret viu no Brasil uma chance de pertencer a uma Academia de Artes, a futura Academia Imperial de Belas Artes, projeto de Lebreton. Thomas Ender estava a serviço de uma corte em uma missão artística patrocinada pelo Império Austríaco. Ele era novo e estava começando muito bem sua carreira artística ao conseguir desde cedo um mecenas tão poderoso. Rugendas também fazia parte de uma expedição, mas suas vontades pessoais falaram mais alto e ele seguiu seu próprio caminho, realizando sua própria expedição por toda a América Latina.

Junto com a mudança sempre existirá perdas e ganhos. Taunay perdia seu prestígio e seu status. Debret ganhava uma nova chance. Ender viu uma obrigação e Rugendas uma oportunidade de conhecer e viver o novo mundo.

A produção desses pintores foi sempre pautada por uma relação entre o eu e o outro. A individualidade de cada um se chocava com o outro que era o mundo social em que estavam inseridos. Seus quadros são representações desse embate e por conta disso é possível perceber as forças sociais que motivaram cada pincelada ou rabiscos nos quadros.

Considerações finais

Estudar arte é estudar a história da humanidade, manifestação essa tão única da espécie humana que é capaz de dar e trazer significado a nossa existência. A arte vem acompanhando o ser humano a longo da sua história e por isso a própria história da arte tem muito a revelar sobre a natureza humana ao longo do tempo.

Cada sociedade ou povo que já passou pela Terra possuía alguma forma de manifestação artística, seja ela corporal ou material e muitas vezes serão essas manifestações que ficaram guardadas na história da espécie humana para contar um pouco daquele povo ou daquela sociedade.

A alguns anos foram encontradas em Pompeia, antiga cidade Romana que foi destruída completamente pelo vulcão Vesúvio, afrescos belíssimos que ajudaram a contar um pouco mais da história daquele povo e de como funcionava o mercado de arte daquela cidade. Os artefatos produzidos pelos maias, incas e astecas usados até hoje para acessar um pouco da realidade desses povos extintos. As ruínas e tumbas egípcias tão estudadas pelos arqueólogos modernos ajudaram a contar um pouca da história desse povo milenar que causa fascinação até hoje. Os artefatos indígenas encontrados nas expedições pelo Brasil conta uma história de uma terra que nem Brasil era ainda.

É importante perceber que a arte de um povo conta a história de um povo sobre um olhar de um grupo específico. Muitas vezes a história contata somente a versão dos vencedores e as diversas manifestações artísticas de uma determinada época podem ajudar contar várias histórias sobre diversas óticas.

As representações das terras brasileiras feitas por estrangeiros remontam os primeiros anos após a descoberta do Brasil. Durante essa fase existia um ar místico de fascínio e assombramento que rondava esse novo continente, não sendo estranho relatos quase fantasiosos sobre o que os viajantes viram e viveram aqui.

Após o início da colonização havia uma vontade do Reino de Portugal de esconder sua valiosa e promissora colônia da cobiça alheia. A entrada em terras brasileiras era vetada a quase todos os reinos e nações. Esse período durou quase 300 anos.

Estudei a produção artística realizada por estrangeiros em terras brasileiras após a abertura dos portos do Brasil por Portugal, essa escolha metodológica se

baseava na ideia de eu e o outro. O outro do Brasil eram os estrangeiros e eles tinham muito a dizer sobre essa nova terra. Um trabalho ideal levaria em conta também a produção dos artistas brasileiros no início do século XIX sobre o Brasil, mas essa a efetivação um trabalho desse porte levaria mais tempo que eu disponha. Acredito que muito ainda pode ser descoberto sobre esse tema. Meu recorte me mostrou o Brasil na visão de quatro pintores europeus, cada um tendo seus próprios motivos para se aventurarem nas terras brasileiras, mas mais quantos outros existiram?

Ficou claro para mim, que a arte é uma produção de um grupo e de uma época e isso sempre deve ser levado em conta quando se estuda ou busca conhecer a arte. O artista é um ser humano como qualquer outro, ele faz parte de um grupo, representa ideais e defende posições. Antes de um ser um artista, os pintores que estudei são seres humanos e por conta disso eles possuem diversos pertencimentos sociais. É importante levar em conta também a individualidade de cada um, pois não somos apenas um produto na história, somos parte dela. Caso isso não for levado em conta, ficaria impossível explicar a genialidade de alguns artistas como por exemplo Vincent van Gogh.

O debate sobre o que é arte ou não é algo bem profundo e complexo, que acabei não abordando com tanto afinco. Acabei optando por me dedicar a fazer análise de quadros e obras dos pintores estudados pois acreditei que isso era contribuição mais interessante que poderia trazer ao meu campo de estudo.

Um das minhas maiores alegrias foi conhecer um pouco do mundo de cada artista para só então depois tentar conhecer um pouco da sua obra.

Certamente existe muito ainda para se dizer a respeito do debate sobre arte e sociologia. Essa discussão rende frutos a décadas e cada vez mais acabamos descobrindo um pouco mais sobre esse maravilhoso mundo que é a arte.

Referências bibliográficas

ANTUNES, Cristina. **A Viagem Pitoresca de Debret**. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/393>> Acesso 12 de novembro de 2013.

BARATA, Mario. “**Século XIX. Transição e início do século XX**”, in: Walter ZANINI (org.) **História Geral da Arte no Brasil**, São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

BARICKMAN, B.J. **Reading the 1835 Parish Censuses from Bahia: Citizenship, Kinship, Slavery, and Household in Early Nineteenth-Century Brazil**. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1008500?uid=3737664&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102923737937>> Acesso em novembro de 2013.

BASTIDE, Roger. **Problemas da sociologia da arte**. In: Sociologia da arte II. Zahar Editores, 1967. Capítulo 2, pag. 42-54.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto, Alegre, Editora Zouk, 2013.

BERGER, John. **Modos de ver**, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p. 12.

BORDIEU, Pierre. “**Espaço social e espaço simbólico**” e “**O novo Capital**”. In: **Razoes praticas: Sobre a teoria da ação**. São Paulo, Editora. Papyrus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte**. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

CASTRO, Silvio. **A Carta de Pero Vaz de Caminha: O descobrimento do Brasil**. Porto Alegre, L&PM, 2008.

CUNHA, Lygia da Fonseca F. (org). **Thomas Ender: Catálogo de desenhos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo, Martins; Edusp, 1972. 3 vols.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade, Livraria Kosmos Editora, 1999.

ELIAS, Norbert; SCHROTER, Michael (Coord.). **Mozart: Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL: **Artes visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=670> Acesso 12 de novembro de 2013.

ENDER, Thomas. **Abre Alas: Encontro com uma nova luz**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2007.

ENDER, Thomas. **Aquarelas brasileiras**. São Paulo: Kosmo.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 2004

FERREIRA, Bruno Soares. **Imagens da capoeira do século XIX**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/imagens-da-capoeira-do-seculo-xix>> Acessado em novembro de 2013.

FERREZ, Gilberto. **O Brasil de Thomas Ender 1817**. Fundação João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 1976.

FISCHER, Ernst. **A função da arte**. In: **Sociologia da arte**. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1966.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Editora Perspectiva, São Paulo, 2011.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura. Apontamentos para a história da pintura no Brasil; 1816 a 1916**. Rio de Janeiro, Rôhe.

GOLDMANN, Lucien. **A Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

GULLAR, Ferreira. **A função social da arte**. Disponível em: <http://www.gilsoncamargo.com.br/blog/a-funcao-social-da-arte-ferreira-gullar/>. Acessado em novembro de 2013.

HAUSER, Arnold. **Historia social da arte e da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. EDUSC, Bauru, 2008.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das letras, 1995.

IBGE. **Brasil 500 anos**. Disponível em: <<http://brasil500anos.ibge.gov.br/>> Acessado em novembro de 2013.

LIMA, Heloisa Pires; CASTRO, Rosana Ramalho de. **O imaginário da cristandade no Rio de Janeiro do século XIX nas pinturas de Rugendas e Debret**. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 4, out. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_cristandade.htm>. Acessado em novembro de 2013.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo, Duas cidades; Editora 34, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. Editora Expressão Popular, São Paulo, 2010.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**, Companhia das Letras, 1996, p.23.

PRADO, J. F. de Almeida. **Tomas Ender: pintor austríaco na corte de D. João VI no Rio de Janeiro; um episódio da formação da classe dirigente brasileira, 1817/1818**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Editora Record, Rio de Janeiro, 2007.

RIBEIRO, Monike Garcia. **Biografia de Thomas Ender**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_te.htm> Acessado em novembro de 2013.

RIBEIRO, Monike Garcia. **A Missão Austríaca no Brasil e as aquarelas do pintor Thomas Ender no século XIX**. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/thomas_ender.htm>. Acessado em novembro de 2013.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do livro, 1985

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

TREVISAN, Anderson Ricardo. **A Construção Visual da Monarquia Brasileira: Análise de Quatro Obras de Jean-Baptiste Debret**. [19&20](#), Rio de Janeiro, v. IV, n. 3, jul. 2009

VELHO, Gilberto (Org). **Sociologia da arte I e II**. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1967.

WALTER, Benjamin. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Os pensadores: Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas. Abril Cultura, São Paulo, 1979

WEIZ, Morris. **O papel da teoria na estética**. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XV, 1956. Tradução Célia Teixeira. Disponível em: http://criticanarede.com/fil_teoriaeestetica.html. Acessado em novembro de 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: Na história e na literatura**. São Paulo, Companhia de bolso, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Lisboa: Fundação CalousteGulbenkian, 1995.

Quadros, desenhos e pinturas

Auto retrato 1. Jean Baptiste Debret, auto retrato, 1768-1848

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f4/DebretARC.jpg/200px-DebretARC.jpg>

Auto retrato 2. Thomas Ender, auto retrato, 1793-1875

http://2.bp.blogspot.com/_V58rt9TaHoM/S9xIS4xMhYI/AAAAAAAAAhU/FAs8BW5j3Ic/s1600/Thomas+Ender.jpg

Auto retrato 3. Johann Moritz Rugendas, auto retrato, 1802-1858

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Autorretratorugendas.jpg>

Auto retrato 4. Nicolas Taunay, auto retrato, 1755-1830

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Nicolas-Antoine_Taunay_Auto-retrato.jpg

Figura 1. Debret, “Coleta de esmolas para a irmandade”

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Debret_Coleta_de_esmolas_para_irmandades_\(acendedor_de_lampi%C3%B5es\).png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Debret_Coleta_de_esmolas_para_irmandades_(acendedor_de_lampi%C3%B5es).png)

Figura 2. Debret “Casamento de negros”

http://www2.iict.pt/archive/img/imagem_de_capa_0.jpg

Figura 3. Debret. “Batismo com padre negro”

<http://people.ufpr.br/~lgeraldo/familiaimagens.html>

Figura 4. Debret “Cenário para o Bailado Histórico”

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Jean-Baptiste_Debret_-_Cen%C3%A1rio_para_o_Bailado_Hist%C3%B3rico.jpg

Figura 5. Debret. “Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do imperador D. Pedro I”

http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_jbd_arquivos/jbd_panoboca.jpg

Figura 6. Debret “Meu ateliê no Catumbi, Rio de Janeiro.”

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Jean-Baptiste_Debret_-_Meu_ateli%C3%AA_do_Catumbi_no_Rio_de_Janeiro,_1816.jpg

Figura 7. Debret. “Índio tapuia indo para guerra”

<http://www.vidaslusofonas.pt/ramalho4.jpg>

Figura 8. Debret. “Negra vendendo caju”

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Debret_negra_vendendo_caju.jpg

Figura 9. Dürer, “Melancolia I.”

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Melencolia_I_\(Durero\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Melencolia_I_(Durero).jpg)

Figura 10. Thomas Ender “Igreja nossa senhora do Carmo, na Lapa.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c7/Thomas_Ender_Igreja_da_Lapa.jpg/1024px-Thomas_Ender_Igreja_da_Lapa.jpg

Figura 11. Thomas Ender. “Aspectos da rua principal.”

http://www.joaodorio.com/Arquivo/pix/thomas_ender6.jpg

Figura 12. Thomas Ender. “Chafariz do Largo do Moura”

<http://peregrinacultural.files.wordpress.com/2009/08/thomas-ender-chafariz-do-largo-do-moura.jpg>

Figura 13. Thomas Ender, “Campo de Santana”

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Thomas_Ender_Campo_de_Santana.jpg

Figura 14. Thomas Ender, “Palácio de São Cristóvão”

http://www.dezenovevinte.net/artistas/thomas_ender_arquivos/fig_4.jpg

Figura 15. Thomas Ender, “Panorama Rio de Janeiro”

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/PanoramaRiodeJaneiroThomasEnder.jpg>

Figura 16. Thomas Ender, “Porta de entrada do Palácio real de São Cristóvão

http://3.bp.blogspot.com/-te2B3n2IPFg/Twr_lzaAt5I/AAAAAAAAACH0/t7eCp8MlIXM/s1600/Thomas-3.jpg

Figura 17. Thomas Ender, “Cotidiano do Rio de Janeiro”

<http://www.pitoresco.com/brasil/tomasender/02.jpg>

Figura 18. Johann Rugendas. “Família de fazendeiros”

<http://perlbal.hi-pi.com/blog-images/395805/gd/1185999462/RUGENDAS-FAZENDEIRO.jpg>

Figura 19. Johann Rugendas. “Habitação de negros”

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Habita%C3%A7%C3%A3o_de_Negros_Rugendas.jpg

Figura 20. Johann Rugendas. “Rua Direita, Rio de Janeiro. 1820-1825”

<http://jeocaz.files.wordpress.com/2010/11/riodejaneiro-ruadireita-rugendas-c-1827-35.jpg>

Figura 21. Johann Rugendas. “Vista do Rio de Janeiro defronte a igreja do mosteiro de São Bento.”

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Rugendas_-_Vue_prise_devant_l'eglise_de_San-Bento.jpg

Figura 22. Johann Rugendas. “Rio de Janeiro, tomado perto da Igreja de Nossa Senhora da Glória. 1820-1825”

<http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/13060186.jpeg>

Figura 23. Johann Rugendas. “Vista da Bahia do Rio de Janeiro.”

http://4.bp.blogspot.com/-Ng5Duerlshc/TdBJwP4HFqI/AAAAAAAAAG4/Gg_f2upZld8/s1600/imagem058.jpg

Figura 24. Nicolas Taunay, Retrato da marquesa de Belas. 1816-1821.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Nicolas-Antoine_Taunay_-_Retrato_da_Marquesa_de_Belas_-_1816.jpg

Figura 25. Nicolas Taunay, Entrada da baía do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio, 1816.

http://3.bp.blogspot.com/-33lr-3cZaW8/UAHjOvIJcJI/AAAAAAAAAOQ/UHFzaVq2DRQ/s1600/Nicolas-Antoine_Taunay.jpg

Figura 26. Nicolas Taunay, Vista do largo do machado em laranjeiras. 1816-1821

http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2008/imagens/arte114_2.jpg

Figura 27. Nicolas Taunay, Vista da Praia e da Igreja da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro, 1817

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Nicolas_Antoine_Taunay_-_Vista_da_Praia_e_da_Igreja_da_Gl%C3%B3ria_do_Outeiro_no_Rio_de_Janeiro.jpg

Figura 28. Nicolas Taunay, Vista da ponta do Calabouço. 1818.

<http://masp.art.br/exposicoes/2007/brasil-darwin/brasildarwin2.jpg>

Figura 29. Nicolas Taunay, Vista da baía do Rio, tomada das montanhas da Tijuca., 1816-1821

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Nicolas_Antoine_Taunay_-_Vista_da_ba%C3%ADa_do_Rio_de_Janeiro_tirada_das_montanhas_da_Tijuca.JPG

Figura 30. Nicolas Taunay, Cascatinha da Tijuca, 1816-1821

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Nicolas-Antoine_Taunay_-_Cascatinha_da_Tijuca.jpg

Figura 31. Nicolas Taunay. Pregação de São João Batista, 1819.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/%22Pr%C3%A9dication_de_Saint_Jean-Baptiste%22_de_Nicolas-Antoine_Taunay.jpg