

Taunay no Brasil: entre o que é e o que deveria ser

Leonardo Meirelles Ribeiro*

Resumo

O presente artigo apresenta um relato sobre a breve estada do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay, membro da Missão Artística Francesa, que desembarcou no Rio de Janeiro de 1816, e cujo intuito era o de trazer e fazer cultivar, no Rio de Janeiro, a refinada arte europeia, assim como era o de embelezar e urbanizar a cidade. Neste trabalho, são descritas as circunstâncias de sua chegada, o seu papel como pintor da Coroa, o seu trabalho no Brasil, as dificuldades e os acertos do pintor francês, que retratou a Baía do Rio de Janeiro (atual Guanabara). Aqui, buscamos levantar a questão da adaptação do olhar estrangeiro diante de uma realidade dos trópicos. O texto procura apontar tal contradição entre o ideal e o real, que aparece em sua pintura no Brasil.

Palavras-chave: Ideal; Real; Adaptação; Natureza; Universal; Particular; Neoclassicismo.

Às vésperas da viagem, tratar de esquecer o que sou. Reencontrar uma alma nova diante do desconhecido, esse Brasil do qual não sei nada. Não trazer senão meus olhos para ver, minha curiosidade para aprender, e meu espírito para conceber. – Privilégio para abordar um mundo absolutamente novo para mim, do qual não sei nada, nem a geografia, nem a história. – Olhar somente de olhos abertos. (HENRIOT, 1946).¹

Neste artigo, temos como objetivo apresentar aspectos da presença e da obra, no Brasil, do pintor paisagista francês Nicolas-Antoine Taunay, que desembarcou no Rio de Janeiro em 1816, ao vir como membro da conhecida Missão Artística Francesa, cujo intuito era o de trazer e fazer cultivar no Rio de Janeiro a refinada arte europeia, assim como era o de embelezar e urbanizar a cidade. Buscaremos apresentar, aqui, de maneira breve, a leitura que Taunay fez do Brasil em sua obra, que mostra, como veremos, uma visão deturpada dos trópicos, ou europeizada, o que se pode ver evidenciado,

* Leonardo Meirelles Ribeiro é doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre em Filosofia pela Université de Nanterre- Paris X. Atualmente, ministra a disciplina de Ética no CICH-FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é bolsista da CAPES, e foi professor de Filosofia na PUC Minas.

¹ “A la veille du voyage , tâcher d’oublier ce que je suis. Retrouver une âme neuve devant l’inconnu, ce Brésil dont je ne sais rien. N’y apporter que mes yeux pour voir, ma curiosité pour apprendre, et mon esprit pour concevoir. – Privilège d’aborder un monde absolument nouveau pour moi, dont je ne sais rien, ni la géographie, ni l’histoire. – Regarder seulement de tous mes yeux.” (Journal, 10 juin, 1946).

sobremaneira, nas cores e nas formas de suas paisagens, nos tamanhos das figuras, nas preferências dos seus motivos, pintados em torno da baía de Guanabara. Nosso estudo é descritivo, buscando apresentar, ao leitor, uma interpretação da rápida passagem do pintor francês pelo Brasil (1816-1821)².

Começemos, primeiramente, pela chegada da Missão Francesa ao Brasil. Motivos não faltaram para propiciar essa empresa que prometia muito, e que, desde o início, já era aclamada por uns, e criticada por outros. Opositor de Napoleão, que, sabidamente por todos, motivou a fuga, de forma desesperada, da família real e de sua corte, o regente D. João recebia, com a Missão, é preciso lembrar, nada menos que alguns dos principais e renomados artistas franceses que promoveram na França as glórias do Imperador.

Assim, com a Missão, chegavam aqui artistas perseguidos pela recém-restaurada, na França, dinastia dos Bourbon. Esses “destronados” que vieram para o Brasil, além de muitos outros que partiram, sobretudo para os Estados Unidos, compunham, notemos, uma excelente mão de obra técnica e artística, que certamente não merecia desprezo. “Se na França produziam grandes telas de atos heróicos consagrados a seu imperador, recriando cenas de batalhas, ou cuidavam do cerimonial, dos monumentos, das festas e dos uniformes, no Brasil fariam o mesmo” (SCHWARCZ, 2008, p. 14): eis a expectativa de muitos. Tais artistas, certamente, eram verdadeiros *experts* em promoção pública, ademais, e sobretudo,

[...] a Corte Portuguesa ainda acomodando-se nos trópicos, convenhamos, necessitava criar aqui novos imaginários, uma nova história, e para essa sociedade em grande parte iletrada e desconhecadora do imaginário da Corte, nada melhor do que ter à disposição uma boa iconografia para produzir uma representação oficial. (SCHWARCZ, 2008, p. 14),

Notadamente, uma representação oficial que exaltasse os reis e a nação, elevada à categoria de Reino Unido, em 1815, e que, naquele momento, por isso, seria definitivamente passível (e desejável) ser civilizada. São alguns desses artistas que se encontravam entre aqueles que chegaram ao Brasil: o arquiteto Granjean de Montigny, pintores como Debret (que hoje seria talvez o mais conhecido dos missionários), Taunay, também pintor, engenheiros como François Ovide, gravadores como Charles-Simon Pradier, os irmãos Ferrez: Marc e Zéphirin, escultores e decoradores; e o ex-

² Boa parte do que escrevemos é baseado no livro “**O sol do Brasil** – Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João”, de Lilia Schwarcz. Seus textos aqui serão largamente citados ou tomados como referência.

secretário perpétuo da classe de belas-artes do Instituto de França, Joachin Lebreton, entre outros. Escreveu Debret:

Animados todos por um zelo idêntico e com o entusiasmo dos sábios viajantes que já não temem mais, hoje em dia, enfrentar os azares de uma longa e ainda, muitas vezes, perigosa navegação, deixamos a França, nossa pátria comum, para ir estudar uma natureza inédita e imprimir, nesse mundo novo, as marcas profundas e úteis, espero-o, da presença de artistas franceses. (SIQUEIRA, 2006, p. 4).

Lembremos que Debret, sobrinho de David, publicou, em seu livro **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**, muitas imagens que representam grande documentação visual da época, retratando a arquitetura, os costumes, as vestimentas, os utensílios domésticos, os meios de transportes, os comportamentos entre classes sociais, a vida na senzala e na casa grande e a vida nas ruas da cidade, servindo como um excelente material para historiadores, etnólogos, sociólogos e todo aquele interessado em conhecer o Brasil de então.

Segundo Lilia Schwarcz (2008), não nos esqueçamos, porém, de que a Missão não foi uma iniciativa planejada pela Coroa Portuguesa, mas, sim, uma resposta afirmativa, um assentimento da Coroa a uma proposta de vir ao Brasil, feita separada e previamente, por vários artistas franceses, a maioria deles falidos ou ameaçados pela monarquia restaurada. Muitos se uniram à última hora da viagem ao líder do grupo, Joachim Lebreton, e compuseram a chamada Missão Francesa, também conhecida como “Colônia Lebreton”. Eles chegaram como pensionistas da Coroa, com salários bem variados.

Em 26 de março de 1816, desembarca com o grupo, Taunay, excelente miniaturista, muito apreciado na corte de Napoleão. A história lhe coube com propriedade, importante reconhecimento entre os paisagistas e os pintores de gênero. Taunay pintava, ademais, temas históricos com maestria. Na corte de Napoleão, ele “de fato pintava a atualidade tão bem quanto a história e, quando pintava um tema histórico, sempre era uma alegoria fazendo eco com acontecimentos da atualidade.” (JOUVE, 2008, p. 45). Na França e na Itália, desenvolveu sua formação neoclássica. Tendo sido discípulo de David, Taunay era conhecido como o “David das pequenas paisagens”, e com este aperfeiçoou o trabalho de imprimir elevação moral a seus temas. Como se sabe, o neoclassicismo explora modelos de virtude e busca na antiguidade clássica sua fonte de inspiração, valorizando conceitos abstratos, aplicando-os na vida social e política. Trata-se de uma escola que exalta temas de amor a grandes causas, como a

pátria, defendendo-a com a guerra e a bravura; em muitas pinturas neoclássicas podemos ver temas de mulheres que choram seus filhos e exaltam seus maridos, como em David, por exemplo, em que grandes atos aparecem sublimes e cheios de sacrifício e ardor. Por meio dessa característica de exaltação, o classicismo vai ser largamente usado por monarcas e revolucionários do século XIX; como veículo de seus valores, ele se torna uma arte patriótica que alia as imagens de virtude greco-romana aos feitos de monarcas idealizados – seis um modo de a arte corroborar o poder e eternizá-lo. O neoclassicismo, nesse sentido, imprimia na memória da época valores tidos como universais, absolutizando um presente, como memória sempre atualizada – ele, em outras palavras, é a escola de uma arte que tem consciência do presente já como memória, ao impingir à vida cotidiana a grandiosidade de um momento nunca banal, eterno porque sempre existiu em todo momento humano. O Estado, como também a vida cotidiana eram elevados, pois tais princípios Taunay aplicava a suas telas.

Taunay consegue conjugar cenas triviais à disciplina formal e moral, destacando virtudes como equilíbrio, retidão, dignidade humana, generosidade e graciosidade. A abundância de detalhes e figuras, de escorços e arquiteturas solenes aponta para a confluência de ideal clássico e gosto típico do século XVIII. A “verdade” de seu pincel está na fusão da guerra e drama doméstico, referindo-se ao momento em que soldados franceses e cidadãos italianos se unem em torno de ideais humanitários. [...] Pela fusão de gêneros pictóricos, a tela combina elevação moral e proximidade sentimental. (SIQUEIRA, 2008, p. 141).

A paixão era, pois, moral. Ao retratar as paisagens, o neoclassicismo buscava recuperar a ideia de uma natureza equilibrada, ordenada, pacífica, e não menos, por isso, grandiosa. As paisagens, majestosas, são marcadas por uma luz que torna profundo o evento apresentado; uma cena bucólica é suave e eterna. Sugerimos ao leitor recorrer à pintura de Taunay: “Retorno dos pastos: caminhada dos animais ao nascer do sol”, que exemplifica o que foi afirmado.

Dedicando-se ao gênero paisagem, os quadros de Taunay buscavam traduzir uma experiência do sublime, com ordem e rigor sem se esquecer do natural. Ele buscava traduzir a “natureza verdadeira” porque era idealizada dentro das marcas de um passado clássico e mitológico. Dessa maneira, seus estudos na Itália, aliás, em voga e obrigatórios na época para todo artista que se prezasse, valeram-lhe muito. Ali, Taunay captou cores diferentes das da França, realçadas pelo sol meridional; buscou modelos nas ruínas romanas, nos campos largos, e aplicou os motivos bucólicos da Arcádia. Suas paisagens eram, assim, simbólicas, antes de qualquer representação daquilo que

poderíamos chamar de real. Notemos que, em muitos quadros de Taunay aparece sua preocupação em representar a humanidade e a realidade única que ela engloba. Por isso, suas paisagens da Itália, da França ou mesmo do Brasil, podem ter somente pequenos, e à primeira vista, imperceptíveis traços distintivos. A busca de uma verdade estava ligada à noção de civilização, que permitia pensar numa só humanidade, enquanto a noção de cultura previa a ideia de que as manifestações são sempre particularidades. O objetivo de Taunay, como os de sua escola, era o de ultrapassar a cultura ou, ainda que representando-a num tempo inevitavelmente pintado, permitir um salto ao universal, civilizacional, sempre grandioso e (presumivelmente) unificante de qualquer cultura. Lembremos, por exemplo, no que toca à representação do real, que o neoclassicismo se distancia do naturalismo: o naturalismo, crescente no início do século XIX, vai mostrar sua vertente cientificamente preocupada com o real, enquanto o neoclassicismo é moral por excelência.

Sempre saudosos da paz primordial, Taunay pinta paisagens rústicas em que cada um reencontra um perfume da Itália, da Arcádia. Digno discípulo de Joseph Vernet, ele povoa suas paisagens com figuras mostrando o momento do dia, do ano, os trabalhos da terra, do mar. [...] Tem da natureza uma visão idílica, rousseauiana, que colocava o Bem na natureza reencontrada. [...] Foi muito mais como herdeiro de Rousseau do que leitor de Chateaubriand que ele pintou várias vezes os cartuxos nas suas eremitagens, símbolos de uma volta a uma religião primitiva. Em 1816, descrente da vida política francesa com a volta dos Bourbon, foi essa natureza que foi procurar no Brasil. (JOUVE, 2008, p. 47).

Certamente, a vinda de Taunay para o Brasil trazia consigo a curiosidade francesa pelos trópicos (curiosidade viva entre os franceses da época, a qual, salientemos, é alimentada ainda pela impossibilidade do estabelecimento aqui de uma França Antártica ou Equinocial). Essa curiosidade em “descobrir” o Brasil fora aguçada ao longo dos séculos XVII e XVIII entre os franceses, pois o Brasil colonial permaneceu por muito tempo oculto pelos portugueses, que dificultavam o acesso a qualquer estrangeiro. Com a vinda da família real, torna-se bem mais fácil satisfazer o desejo da exploração, e o Rio de Janeiro, em especial, será bastante procurado pelos curiosos. Se o intento de Villegagnon falhou, agora com D. João, ainda que diferentemente, os franceses poderiam propagar sua cultura nas terras do Brasil.

É preciso convir que a região apresentava para os europeus uma amálgama bastante curiosa: a natureza do litoral fluminense exuberante, cheia de árvores imensas entre grandes sombras e clareiras, ao longo das serras e encostas, com florestas de um verde assustador, cortadas por riachos de águas inesperadas, molhados pelas chuvas

torrenciais do verão tropical, com matas salpicadas de também não menos inesperados índios que se confundiam no meio da vegetação e dos animais, dos mais variados e desconhecidos insetos, tudo isso contrastava com um Brasil que se mostrava como o país mais civilizado da região, por abrigar uma dinastia Bourbon e Bragança, representando um pedaço da Europa cercado de repúblicas de todos os lados. A proximidade e a alteridade com a Europa estavam aqui bastante concentradas, a ponto de despertar, naqueles que aqui queriam desembarcar, ao mesmo tempo muita confiança e muita incerteza acerca do que veriam e viveriam nessas terras, e certamente curiosidade por um mistério de uma atmosfera que se descortinava então possível decifrar. Vários estudiosos, viajantes, como sabemos, se meteram nessa empreitada.

Os trópicos eram contados por naturalistas franceses e estrangeiros, que, depois de porem os pés na América do Sul, levavam as impressões, as mais extraordinárias, positiva ou negativamente, da sua gente e da sua natureza. Em geral, a natureza era muito cultuada, por sua majestuosidade (especialmente a mata atlântica), enquanto sua gente era olhada com desconfiança por sua diferença física e seus hábitos. O projeto “civilizatório” implicava uma negação da alteridade para impor-se como verdade. Em outras palavras, se, por um lado, muitos naturalistas viam os nativos daquela época como canibais, incivilizados, perigosos e traiçoeiros, por outro lado, a natureza, se lhes mostrava prodigiosamente generosa, bela, atraente e cheia de cores. Ela aparece, em muitos casos, como pitoresca e poética.

A descrição de Saint-Hilaire, por exemplo, da região do Rio de Janeiro, estimulava sobremaneira o imaginário dos franceses. Vejamos, em suas **Viagens às províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais**:

Uma noite estava eu voltando de um de meus passeios habituais, quando vieram me avisar que meu anfitrião me aguardava no engenho e açúcar; dirigi-me para lá solícitamente e fiquei bastante surpreso ao vê-lo cercado por homens que não pude deixar de reconhecer como indígenas. Eles pertenciam à tribo mais desafortunada da natureza que encontrei ao longo de minha estada no Brasil (ver a introdução à minha *História das plantas mais notáveis do Brasil e Paraguai*). Aos traços da raça americana, tão diferente da nossa, eles juntavam uma feiúra peculiar a sua nação: eram de pequeno porte; a cabeça, achatada no alto e de uma largura enorme, afundava-se em ombros largos; uma nudez quase completa deixava a descoberto a sua sujeira; longos cabelos negros caíam em desordem sobre seus ombros; a pele, de um bistré fraco, estava aqui e acolá lambuzada de urucum; podia-se perceber em suas fisionomias algo de ignóbil, e, por fim, uma espécie de embaraço estúpido, traíndo a ideia que eles próprios tinham de sua inferioridade. Esse conjunto verdadeiramente hediondo me impressionou bem mais do que o esperado e fez nascer em mim um sentimento de pena e humilhação. Não demorei a saber que esses índios eram daqueles que os portugueses chamavam de Coroados e que habitavam as florestas vizinhas do rio Bonito. (LAGO, 2005, p. 52).

Na mesma obra Saint-Hilaire exalta a natureza:

Em pouco tempo passamos pelo Palácio de São Cristóvão. À direita, estávamos a pouca distância da baía, da qual por vezes, tínhamos vistas deliciosas; à esquerda, descortinávamos um vale salpicado de colinas e coberto por casas de campo, entre as quais ficam pastagens e os terrenos cultivados; mais além podíamos ver as altas montanhas da Tijuca, cujos flancos são cobertos de matas virgens. Talvez nada no mundo seja tão belo quanto os arredores do Rio de Janeiro. No verão, o céu é de um azul-escuro; no inverno, suas tonalidades se suavizam e oferecem esse azul suave que podemos admirar em nosso país nos belos dias de outono. Lá a vegetação jamais repousa, e, em todos os meses do ano, as matas e os campos ficam enfeitados por flores brilhantes. As florestas virgens tão antigas quanto o mundo, expõem sua pompa quase às portas da cidade e formam um contraste encantador com as obras dos homens. [...] Quem poderia descrever as belezas que a baía do Rio de Janeiro apresenta, esta baía que, de acordo com um de nossos almirantes mais instruídos, conteria todos os portos da Europa? Quem poderia pintar as ilhas, tão diferentes entre si, que se espalham nela, esta imensa quantidade de enseadas que desenharam seus contornos, essas montanhas majestosas que a cercam, essa vegetação tão rica e tão variada que embeleza suas margens? (LAGO, 2005, p. 58).

Havia certamente uma ideia de natureza edenizada, guardada na mente de muitos dos que vinham. Mas o encontro com a terra não era fácil, e essa ideia já aparece desde o início em choque com o real “invisível” de uma natureza desconhecida que se desvelava. Conta ainda Saint-Hilaire, em um acontecimento prosaico:

Quando da minha chegada ao Rio de Janeiro, tive os pés roídos pelas pulgas penetrantes, que, como outros insetos malfazejos, atacam sobretudo os europeus recém-desembarcados. [...] Seguidamente me tiravam alguns desses insetos, e, um dia, tiraram-me 17 de um único pé. [...] A pulga penetrante enterra-se completamente na pele e só deixa perceber, além do buraco formado por ela, os dois ou três últimos anéis do seu abdome. [...] Os negros e mulatos têm uma destreza especial para tirar os *bicho-de-pé* (é o nome que os brasileiros dão às pulgas penetrantes). (LAGO, 2005, p. 52)

O imaginário de Taunay era povoado, como o de muitos de sua época, naturalmente. Na França, Taunay lia os compêndios de muitos viajantes – sobremaneira a influência de Humboldt foi marcante (Humboldt nunca veio ao Brasil, pois fora proibido de entrar em território brasileiro, quando esteve em suas fronteiras, na Guiana, no final do século XVIII). Taunay, antes mesmo de desembarcar, já “sabia” sobre muito do que iria encontrar na natureza abundante dos trópicos e das belezas naturais que nunca havia visto.

Sobre o Rio de Janeiro havia relato de especial predileção acerca da vegetação, como se pode ler abaixo texto de Saint-Hilaire:

Passei no Rio de Janeiro todo o tempo que aí permaneceu o embaixador, e percorri cuidadosamente os seus arredores. A extrema umidade que reina nessa parte do Brasil mantém a vegetação em atividade contínua; durante todas as estações, encontramos plantas em flor; o verão e o inverno se distinguem apenas por uma ligeira diferença de tintura das florestas; e exceto as montanhas elevadas da Província de Minas Gerais, creio que o distrito do Rio de Janeiro é a região do Brasil meridional que, em uma mesma extensão do terreno, apresenta a flora mais variada. (LIMA, 2002, p. 77).

Assim, ainda que portando essa imaginação espetacular e prodigiosa, na mala dos viajantes vinha também a dificuldade de adaptação. Não só para Taunay, mas para muitos de seus colegas, os trópicos não respondiam à sua imaginação, sendo de difícil tradução, sob o ponto de vista da sua arte, também. Era difícil retratar o que viam, usando-se dos cânones aprendidos na Europa. Além dessa dificuldade, a Missão contou com muitos problemas: houve muita intriga alimentada pelos portugueses, que viam os missionários franceses como rivais, e houve a resistência que lhes oferecia a arte barroca; havia também falta de recursos – no caso de Taunay, por exemplo, este nem sempre dispunha de tintas de boa qualidade. Para se ter uma ideia, se, desde o início se pretendia erguer o prédio da Academia, que agruparia toda a essa grande empresa que prometia ser a Missão Francesa, este só foi inaugurado bem depois da chegada dos franceses, somente em 1826, como Academia Imperial de Belas-Artes.

A dificuldade em aceitar uma cultura que se formava aqui tão diferente dos princípios da Ilustração – entre esses princípios, a luta pela igualdade – se apresentava para Taunay: era difícil copiar a escravidão tal qual era, bruta, injusta; e a natureza também não parecia caber em suas cores numa pintura feita com arte. O sol suprimia a nuance das cores, por tanto iluminar, o dia durava muito e o entardecer se fazia rápido demais, diferentemente do entardecer na Europa. Ou seja, o tempo em que a nuance das cores era realçada, pela luz suave do nascer ou do entardecer do sol, passava rápido demais para ser capturado. Nesse sentido, comparativamente, o tempo do sol oblíquo europeu permitia a Taunay maior acuidade. Assim, as sutilezas das cores pareciam-lhe esvaír-se. Para ele, somente depois da chuva é que as cores se apresentariam mais claras e distintas. Eis aí um momento que o pintor apreciava.

Assim, Taunay teria que adaptar suas referências ao que via, o que não lhe parecia fácil. Além do mais, ele tinha inicialmente uma missão: engrandecer uma corte no exílio, a qual ele via ignorante, uma rainha ignota, um rei desinteressado, uma corte de aparências sem finura. A escravidão representava um problema (aliás, para ele, problema a não se representar):

Na pintura *Cascatinha da Tijuca*, de Taunay, também encontramos essa mesma ordem de indeterminação na representação dos escravos. Nada de figuras dos negros que aparecem ao lado do pintor os identifica à prática social da escravidão. Ao contrário, postados placidamente ao lado do pintor, não desempenham suas tradicionais funções; apreciam a tela à sua frente, agindo como seus espectadores. A sua simples presença ao lado do artista, que deveria evocar a submissão, é transfigurada em uma sorte curiosa de alegoria do público e do destino social da arte. Se a floresta, a luminosidade e alguns elementos pitorescos como o guarda-sol aberto ou a cena dos tropeiros mais ao fundo ajudam a criar uma sensação de verossimilhança, a descrição objetiva não chega a dominar, pois a composição pictórica é cuidadosamente calculada. Dessa forma, os leves toques de cor local não chegam a contrariar os princípios formais europeus, desde que se mantenham apartados de aspectos mais ameaçadores da natureza ou da cultura tropical. (SIQUEIRA, 2008, p. 14).

Com passar do tempo, no Rio de Janeiro, Taunay não pareceu definitivamente mais querer trabalhar para a Coroa. Afastou-se de seus colegas e dedicou-se à pintura de paisagem em sua casa, isolado na Tijuca – lembremos que um ano depois de sua chegada ao Rio, ele havia comprado um sítio na Floresta da Tijuca, próximo a uma cascatinha que terá seu nome, e ali se refugiou, tornando-se ao final de sua estada no Rio, muito amargurado. A casa e seus arredores tiveram presença em suas pinturas. Taunay embrenhou-se pela luz e pela obscuridade da floresta da Tijuca. Morar na intimidade proporcionada pela proximidade com a floresta representava para ele um desafio à representação da paisagem, que exige sempre distância. Era-lhe difícil seguir os cânones europeus de representar a natureza que impunha medidas, proporções e o equilíbrio espacial não apresentado pela floresta tropical, com seus tamanhos diversos e “desproporcionais” (SIQUEIRA, 2008). Vera Beatriz Siqueira nos aponta que Taunay, vendo-se envolvido em um “mundo desconhecido” e, ao mesmo tempo, próximo, buscou, ali, construir a distância, a partir de outros princípios. Colocou-se no alto das montanhas, que não se escasseiam, aliás, no Rio de Janeiro, para poder ampliar a distância sugerida em relação ao objeto em primeiro plano. “Porém, o artista combina esse ponto de vista superior com a escala reduzida, recusando as grandes vistas ou panoramas, de maneira a limitar previamente o tema àquilo que pode ser captado em um único golpe de vista.” (SIQUEIRA, 2008, p.144). Assim ele podia se deter em um espaço localizado dentro de um espaço maior, mantendo a paisagem.

É preciso lembrar que Taunay não manifestará nenhum compromisso com o realismo e com a documentação; central passando a ser para ele a natureza idílica no Brasil. Tampouco manterá, no Brasil, um estilo neoclássico rigoroso: “à sua moda, Taunay não foi bem um fiel modelo de seu tempo: um pintor francês neoclássico típico.

Não ilustrava exatamente a escola em que se via inserido, misturava muitos gêneros e escapava às definições mais imediatas.” (SCWARCZ, 2008, p. 21). Era-lhe difícil conciliar os estilos e a realidade que se impunha. Por isso, nota Afonso de Taunay, mas não sem ressalvas:

Nem sempre foi Nicolau Taunay feliz, ficando aquém do original, ao ter que arcar com os até então ignotos obstáculos; mas vezes houve em que na frase de um crítico reproduziu a paisagem brasileira com as suas energias, o sol vivíssimo e as sombras carregadíssimas, todo o seu cortejo de extraordinárias pompas em que há muita riqueza, mas ao mesmo tempo muita calma e solene serenidade. Revelam essas telas desapego às formas aplicadas na Europa, a acurada contemplação, a análise profunda de todos os efeitos de luz, cuidadosa e comparada observação do caráter geral de muitos tipos de vegetação e absoluto receio de cair no convencionalismo. (TAUNAY, 1956, p. 205).

Podemos observar na sua obra em geral, desenvolvida no Brasil, alguns traços comuns, por exemplo, nos seus quadros pintados a partir das serras, a cidade do Rio de Janeiro se apequenando diante do verde que desce montanhas abaixo, desprezioso, rolando-se em direção ao mar. As figuras humanas, quase sempre em miniaturas, se apequenando na sua humanidade e grandeza, aparecendo muitas vezes como peças dispostas em um espaço, como que representando um papel nas cenas, palcos calmos da cidade. Como descreve Siqueira (2008, p. 144), “Há em suas paisagens cariocas a recorrência a certos elementos: palmeiras, animais, barcos, igrejas, casas brancas com telhados cor de tijolo, montanhas, negros, homens e mulheres da corte, religiosos, luz de fim de tarde, caminhos interrompidos.” Seriam esses caminhos interrompidos, os do pintor, ele mesmo, em sua tentativa de uma adaptação difícil entre o real e o ideal aprendido? Por que o Brasil lhe trouxe certa amargura sob o ponto de vista de retratar sua arte? A realidade abaixo do Equador não teria uma linguagem própria a ser decifrada para se fazer (re)apresentar? A pintura de Taunay exprime esse desafio, seja o do contraste a ser escondido e mostrado, ou a ser, enfim, “sugerido” em suas telas.

Assim, Taunay vai descobrindo uma nova maneira de mediar a realidade e a idealidade que aprendeu enclausurada nas formas rígidas das escolas europeias: eis uma maneira de assenhorar-se da paisagem brasileira. Taunay transformaria, dessa maneira, a natureza em paisagem contemplativa e faria dela um local para a idealização, porém introduzindo elementos novos. A região não se mostrava, enfim, dócil a deslocamentos técnicos para retratá-la, e nem tudo que aprendeu poderia ser aplicado – na verdade, algo já o incomodava desde sua chegada. Nem os cânones da escola neoclássica se

adequavam perfeitamente à paisagem, nem as imagens descritas pelos viajantes dos séculos XVI e XVII correspondiam ao que Taunay podia observar. Era a realidade que não se ajustava à imaginação.

Nos quadros “brasileiros” do pintor, os brancos divertem-se com o campo – e lembram a Arcádia européia; já os escravos trabalham e carregam. Ambos decoram a cena, mas têm suas funções definidas até por contraposição. Nicolas, como dissemos, não parece interessado em documentar a terra, e nem ao menos pode ser considerado um pintor preocupado com temas sociais. Se não escancara a escravidão, [...] também não a esconde. [...] Na verdade as próprias telas são brasileiras só nos detalhes. No conjunto, o que impera é a similitude das telas pitorescas; todas as paisagens se assemelham, não fossem alguns pormenores da figuração. No exemplo brasileiro, a escravidão africana parecia fazer parte de uma literatura de viagem consagrada do local, e era isso que se esperava de um pintor francês que morava no Brasil. Mas que não se procure nas pinturas de Taunay nenhum conflito ou tensão maior. Nessas imagens cada um parece estar exatamente no seu lugar. A paisagem brasileira era por certo uma Arcádia nos trópicos. (SCHWARCZ, 2008, p. 254).

O Brasil apresentado por Taunay torna-se, assim, um Brasil disfarçado. Não tão diverso do que é, mas não tanto o que se mostra. As palmeiras, os escravos, a forma das casas e a vegetação em seu conjunto parecem tropicais, porém qualquer contraste maior é minimizado, qualquer preeminência, qualquer preferência pela desproporção que o real apresenta é eliminada, e as figuras se dissolvem num conjunto pacífico que não “estranha” o europeu. As cores são italianas³, porém aos olhos franceses “poderiam” ser brasileiras; a vida social se assemelha à tranqüilidade da Arcádia, mas “poderia” ser brasileira, por estar banhada pelo calor tedioso dos trópicos; quanto à escravidão, esta poderia ser qualquer outra escravidão, já que os traços distintivos daquela brasileira permanecem diluídos pela não nitidez impressa nas figuras miniaturizadas dos escravos – diferentemente da figura dos brancos, que aparece, ao contrário, sempre claramente distinta, ainda que também miniaturizada em meio à paisagem dominante. (ver, por exemplo, o quadro D. João, D. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do Palácio de São Cristóvão). O céu que aparece em muitas de suas obras feitas no Brasil tem muitas nuvens, mas as cores são do neoclassicismo italiano. Como aponta Schwarcz, (2008, p. 257), “[...] só quem não conhece as telas italianas de Taunay pode

³ Referimo-nos aqui particularmente às cores alaranjadas, rosadas, avermelhadas, agraciadas e realçadas pelo sol da manhã ou da tarde na região, usadas pelo neoclassicismo italiano, mas também por várias outras escolas e estilos. Cores que iluminadas pelo sol podem ser plenas de significados. Vejamos aqui uma sugestão de Roberto Longhi (2007), a esse propósito, sobre a cor em Piero della Francesca: “Piero nos dá a cor do mundo tingido pela primeira vez com a chegada do primeiro raio de puro sol, aqui na terra. Ele confere aos homens o tom do sexo e da raça; à paisagem e aos animais, os vocábulos de seus mantos e pelagens; aos metais, o lustro; aos exércitos, os quartéis das insígnias e dos escudos; aos edifícios e às roupas, a aparência de invólucros reais – que eles são – do gesto e da vida”.

considerar suas paisagens brasileiras cópias perfeitas da natureza tropical”. Não parece aqui uma falta de técnica, mas uma falta de compreensão. O Brasil era o Brasil que o europeu via e queria. O Brasil era retratado na pintura de Taunay por meio de uma referência, por uma familiaridade com o além-mar. Era sem dúvida um interpretação. Estaria, assim, o outro lado do real assim tão distante? Sabemos, somente, que saindo das telas essa paisagem se mostrava certamente diversa. Seria o papel do pintor o de representar, enquanto verbo intransitivo?

Taunay muitas vezes pensou em retornar à França; o que fez definitivamente em 1821. Seus quadros feitos ali, a partir de então, foram julgados por muitos como demasiado tropicais⁴.

Taunay in Brazil: between what is and what should be

Abstract

The current article presents a comment about the short permanence of the French painter Nicolas-Antoine Taunay, member of the French Artistic Mission arrived in Rio de Janeiro, in 1816. The scope of the Mission was to bring and cultivate the refined European Art in Rio de Janeiro as well as to urbanize the town. Different aspects of the permanence of Taunay are described, as the circumstances of his arrival, his role as the painter of the Portuguese Monarchy, under the reality of the tropics, the difficulties and adaptations of the artist who painted the Baía de Rio de Janeiro (current Guanabara). This text searches to point such contradictions between ideality and reality in his art in Brazil.

Key words: Ideal, reality, adaptation, nature, universal, particular, neoclassicism.

⁴ Sugestões de quadros de paisagens e aspectos brasileiros pintados por Nicolas-Antoine Taunay, a serem apreciados pelo leitor que deles se interesse: **Vista da casa do pintor a umas cinco léguas do Rio de Janeiro**; Vista do bairro do Rio de Janeiro, chamado Mata Cavalos; **Vista do Rio de Janeiro tomada das montanhas da Tijuca**; **Vista das montanhas da Gávea e de Botafogo, tomada da baía de Botafogo**; **Vista da baía de Botafogo**, tomada de uma eminência próxima, de onde avistam as montanhas da Gávea e do Corcovado; **Furacão no Rio de Janeiro**; **Cascata a doze léguas do Rio de Janeiro**, Lugar do Brasil na Serra dos Órgãos; **Vista da Barra do Rio de Janeiro**, tomada do convento de Santo Antônio; **Vista do Palácio de São Cristóvão**; **Vista de uma habitação rústica no Brasil**; **Natureza brasileira**; e **Paisagem brasileira**.

Taunay au Brésil: entre ce qui est et ce qui devrait être

Resumé⁵

Cet article présente une description sur le court séjour du peintre français Nicolas-Antoine Taunay, membre la Mission Artistique Française qui a débarqué à Rio de Janeiro en 1816. Le but de la Mission était celui d'apporter et faire développer l'art européen raffiné à Rio ainsi que de contribuer à l'urbanisation de la ville. Nous décrivons des aspects différents de la permanence de Taunay au Brésil, les circonstances de son arrivée, son rôle comme peintre de la Monarchie Portugaise, sous la réalité des tropiques, les difficultés et l'adaptation vécues par celui qui a peint la baía de Rio de Janeiro (nommée actuellement Baía de Guanabara). Ce texte essaye de pointer des contradictions entre l'idéalité et la réalité montrées dans son art lorsqu'il peignait le Brésil.

Mots-clés: Idéal, réalité, adaptation, nature, universel, particulier, néoclassicisme.

Referências

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tomo I, São Paulo: Martins, 1965.

ELIAS, Norberto. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

HENRIOT, Émile. **Beautés du Brésil**. Paris: Tallandier, 1946.

JOUBE, Claudine L. Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830): Itinerário de Paris ao Rio de Janeiro. In: SCHWARCZ, Lilia M.; DIAS, Elaine (Org.). **Taunay no Brasil: uma leitura dos Trópicos**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2008.

LAGO, Pedro C.; FRANK, Louis. **O Conde de Clarac e a Floresta virgem do Brasil**. Paris: Chandeigne, 2005.

LIMA, Maria Emília A. T. **As caminhadas de Auguste Saint-Hilaire**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LIMA, Valéria, J. B. Debret: **Historiador e pintor** – a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839), Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

LONGHI, Roberto, **Piero della Francesca**. São Paulo: Cossac Naify, 2007.

SIQUEIRA, Vera B. As verdades do pincel. In: SCHWARCZ, Lilia M.; DIAS, Elaine (Org.). **Taunay no Brasil: uma leitura dos Trópicos**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2008.

⁵ A Comissão Editorial acatou excepcionalmente a inclusão do *resumé* por se tratar de uma temática de interesse francês.

SIQUEIRA, Vera B. Redescobrir o Rio de Janeiro. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro.htm>. Acesso em: 02 maio 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antoine e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Editora Schwarcz, 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. DIAS, Elaine (Org.). **Taunay no Brasil**: uma leitura dos Trópicos. São Paulo: Editora Schwarcz, 2008.

TAUNAY, Afonso de E. **A Missão Artística de 1816**. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956.

Recebido em outubro de 2011.
Aprovado em janeiro de 2012.