

Lilia Moritz Schwarcz

Professora titular da Universidade de São Paulo.
Professora visitante da Princeton University.

Paisagem e Identidade

A construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino

O objetivo deste ensaio é entender o processo que resultou na elevação da natureza, como paisagem idealizada e moral, empreendida por pintores

do período joanino – em especial Nicolas-Antoine Taunay. E também observar como tal modelo acabou constituindo-se em elemento central nos discursos nacionais e identitários do Primeiro e, sobretudo, do Segundo Reinado.

Palavras-chave: natureza; paisagem; Nicolas-Antoine Taunay; século XIX.



The purpose of this essay is to comprehend the process that resulted in the eminence of nature, as a moral and idealized

landscape, performed by painters of d. João

VI's reign – especially Nicolas-Antoine Taunay.

And also observe how such model ended up constituting a central element in the national and identity-related discourses of the First and, mainly, the Second Empire.

Keywords: nature; landscape; Nicolas-Antoine Taunay; 19th century.

"A verdade, se quisermos
aceitá-la em toda a sua
cruza, é que simplesmente
não é possível descrever
uma paisagem com
palavras. Ou melhor, ser
possível, é, mas não vale a

pena. Pergunto se vale a
pena escrever a palavra
montanha se não sabemos
que nome se daria a
montanha a si mesma."
José Saramago, *A viagem do
elefante*

A PAISAGEM COMO PÁTRIA

Alcançamos então uma elevação, abrindo-se diante de nós a mais ampla vista. Nápoles em toda a sua magnificência, milhas e milhas de casas enfileiradas à margem plana do golfo, promontórios, línguas de terra, paredes rochosas, depois as ilhas e, atrás delas, o mar. Tudo isso oferecendo uma paisagem encantadora. Uma cantoria medonha, antes um grito ou um uivo de alegria proveniente do rapaz em pé atrás de nós, me assustou e perturbou. Repreendi-o com veemência; até então ele não tinha ouvido nem uma palavra rude de nossa boca, pois se tratava de um jovem da melhor das índoles. Por algum tempo, ele não se mexeu; depois, bateu-me de mansinho nos ombros, esticou o braço direito entre nós, o dedo indicador levantado e disse: 'Signor, perdonate! Questa è la mia patria!'. E aquilo surpreendeu-me de novo. A mim, pobre homem do Norte, não pude conter as lágrimas que me afloraram aos olhos.¹

É possível perceber, a partir do texto acima, escrito por Goethe em sua viagem à Itália, como a paisagem vem sempre carregada da experiência sensível de seu próprio observador. Ela é, pois, descrição de subjetividades e diz muitas vezes mais do sujeito que a define do que da realidade que se observa. Por isso mesmo, combina com a ideia de nação e com a noção romanceada e romântica da pá-

tria em que nascemos. Na verdade, ela se transformará, sobretudo no século XIX, em elemento fundamental para definição da identidade, que é sempre um fenômeno contrastivo e seletivo; um processo de seleções que implica em lembranças e esquecimentos.

Goethe, ao produzir essas reflexões, não realizava uma viagem meramente pessoal: encontrava-se em meio a uma experiência que longe de ser isolada era antes uma peregrinação – entre científica e filosófica –, mais conhecida na época como *Le Grand Tour*. Em meados do século XVIII era bastante usual a certa elite intelectual europeia de bom berço realizar esse tipo de percurso, que incluía vários lugares: primeiro a corte pomposa da França, depois a grandiosa corte papal e as casas nobres de Roma e Florença. O *tour* era em geral feito com a ajuda de um arquiteto ou de um pintor jovem, sendo os ingleses considerados, à época, como os mais bem preparados para tal função.

A Itália ia se convertendo em alvo dileto da curiosidade geral, ao mesmo tempo em que se descobriam coleções ou abriam-se escavações perto de ruínas da Antiguidade. E a partir desses tesouros um novo ideal, uma beleza e uma natureza platônicas passavam a inspirar as novas gerações e criavam vogas artísticas. E a moda ia pegando: pinturas, esculturas, vasos e demais objetos da Antiguidade eram comprados e mandados para Inglaterra e França, e se transformavam, por sua vez, em fonte de inspiração para

a voga neoclássica que chegava igualmente à pintura.

Aí estava uma viagem real, mas também de ideias. Não se tratava de apenas olhar as obras, mas de se deixar impregnar por elas, mudando gostos e concepções sobre a arte e sobre a própria percepção da natureza. A arqueologia começava a alterar os conhecimentos sobre o passado, assim como noções acerca da “paisagem” classicista, que vinham sempre misturadas com muita idealização. A natureza era incluída numa paisagem clássica da Antiguidade ou interpretada a partir de elementos mitológicos referidos a um passado igualmente elevado.

A velha Itália passava a representar o passado, e não só o passado esplendoroso da cultura clássica, mas também o passado que inspirara o famoso historiador Edward Gibbon, que por lá esteve entre 1764 e 1765, ou um passado mitificado que se reapresentava no presente. O país era entendido como uma nação adormecida, perdida em sua origem: uma cidade eterna. Por isso, os viajantes pensadores estavam sempre mais interessados no passado do que no desenvolvimento contemporâneo da Itália. Gibbon destacava os objetivos de tal viagem iniciática: “a pegada dos heróis, as relíquias, mas não as superstições são conhecidas por uma multidão de peregrinos”.²

Não foram poucos os intelectuais a empreender esse tipo de viagem, e dentre os diletantes mais conhecidos estava, justamente, Goethe, que vinculava o estudo da

Antiguidade clássica à importância do tema da paisagem.³ Era como se a verdadeira natureza, uma natureza interior, se encontrasse concentrada na Itália e lá fosse possível descobrir qualquer inspiração. Mas nesse contexto de meados do XVIII não se tratava da descrição física da paisagem. A paisagem não era, pois, entendida apenas como objeto real, empírico ou concreto; apareceria, nesse momento, como um conceito mais próximo da concepção de “mundo ideal”. Como dizia Johan Joachim Winckelmann, figura chave na interpretação do passado clássico e na elevação do novo estilo: a Antiguidade deveria ser imitada, não exatamente copiada.

E também entre os viajantes nada acidentais de Roma estava Nicolas-Antoine Taunay, pintor que chegava à cidade em 1874 como estudante da Academia Francesa de Pintura, e que aportaria no Brasil em 1816 naquela que ficaria conhecida como “a colônia de artistas franceses de d. João”. Mesmo numa época marcada pelo predomínio da pintura de história, Taunay entendia que a paisagem era sua grande vocação, sua verdadeira missão.

PINTURA DE PAISAGEM: PLATITUDE E EXERCÍCIO MORAL

Sem ser considerado gênero de primeira grandeza na hierarquia da Academia, a pintura de paisagem cumpria, a essas alturas, um papel fundamental. Os modelos eram, sobretudo, a paisagem tranquila da Arcádia de Claude Lorrain ou a natureza classicista

e moral de Poussin, mas sempre repletos das marcas da antiguidade, expressas nas ruínas e esculturas que apareciam inesperadamente nas telas. Interessante é que foi uma região particular da Grécia Central, não muito opulenta ou fecunda, que passou a ser entendida como o domínio da beatitude e das belezas perfeitas, mas rodeadas por uma auréola de triste e doce melancolia. A Arcádia surgia como a “era do ouro” com sua hospitalidade rústica e virtude inflexível. Como mostra Erwin Panofsky, do ponto puramente físico, essa terra não disporia de nenhum destes encantos a que se via normalmente associada, e por isso os poetas gregos evitavam usar a Arcádia como palco de suas pastorais. Seria a poesia latina, e não a grega, a responsável por tal mudança que penetrou no imaginário ocidental. Virgílio associaria os bosques sicilianos com a noção de virtude e de piedade da Arcádia, transformando duas realidades diferentes numa única utopia; um reino afastado que desafiava qualquer interpretação realista. A mesma imagem retornaria na Renascença para se conformar como um símbolo de felicidade e beleza, não só afastada no tempo como no espaço; um refúgio para uma realidade truncada diante de um presente duvidoso.⁴

Outro pintor se associaria à imagem da mitologia clássica da Arcádia grega com suas lendas bucólicas: Nicolas Poussin. Conhecido como o “pintor do espírito”,

Poussin traria para as suas telas personagens de características expressivas e apropriadas de modelos da antiguidade – que incluíam traços de beleza intelectual, física e ideal – e uma natureza a um só tempo grave e doce. O fato é que a Arcádia seria revisitada pela paisagem neoclássica, que buscava justamente nela o atributo da elevação moral.

Este é também o momento em que, entre as classes dirigentes europeias, o gosto pelo jardim inglês – por definição, desordenado e caótico – opõe-se à concepção cenográfica e teatral do jardim à francesa que marcou profundamente a pintura desse contexto.⁵ Tal disputa teria uma repercussão imediata no gênero da paisagem que transformava a natureza em jardins internos mais ou menos domesticados.⁶

No entanto, o momento que Taunay viveu não seria tão idílico e calmo como pedia o gênero. Com a Revolução e a pilhagem dos objetos artísticos que a França passaria a empreender com o objetivo de enriquecer e ampliar suas próprias coleções, a peregrinação do *Gran Tour* perderia muito de sua importância. Por sua vez, Paris passaria a ser a capital da arte, a capital moral das artes.⁷ O importante é que o gênero da paisagem ganhava nesse momento uma nova relevância. Se a primeira voga do *Gran Tour* acabara, restara a importância e a aura da paisagem classicista italiana.

A paisagem sempre significou a natureza esteticamente processada, um instrumento cultural, ou melhor, uma forma de ver,

mediada por elementos históricos, culturais e sociais. Como bem mostrou o historiador Simon Schama, a paisagem, antes de ser um repouso dos sentidos, é obra da mente. Não há olhar livre de cultura e é preciso reconhecer que nossa percepção transformadora é que estabelece a diferença entre essência (como natureza) e paisagem (como representação). Segundo Schama, ainda, a própria palavra *landscape* (paisagem) teria entrado na língua inglesa, no século XVI, procedente da Holanda, significando tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto um objeto aprazível no campo da pintura.⁸ Mesmo o termo “natureza” carregava outra derivação, uma vez que significava, antes de tudo, regiões que não eram dominadas por europeus, embora se incluíssem muitas regiões da entidade geográfica conhecida como Europa.⁹

Mas a partir de finais do XVIII e inícios do XIX, a paisagem seria mais claramente associada a uma visão individual e subjetiva, e aos discursos de identidade nacional: ela se transformaria em matéria diletta para qualificar “a terra mãe”. Assim, se até meados do XVIII vigoraria uma clara idealização do mundo rural – contraposto às cidades escuras, esfumaçadas e distantes da tranquilidade do campo –, se nesse momento as paisagens aprazíveis surgiam perdidas no tempo e repletas de luz da Itália classicista de Claude Lorrain, no século XIX ela se converteria mais diretamente numa fatu-

ra romântica, pronta para a interpretação mais romântica e de cunho nacional. Não à toa, a paisagem se revelaria como o mote certo para a encenação dos motivos nacionais, que se afirmavam por meio de novos cenários idílicos e personagens muitas vezes inusitadas. É certo que o pitoresco da paisagem tendia a reduzir a variedade a uniformidades previsíveis, tornando todos os lugares semelhantes em sua familiaridade, paz e quietude. Em um processo paralelo, cientistas da época trabalhavam com um mesmo “princípio da familiaridade”, dando nomes que consideravam familiares a plantas exóticas, ou que pelo menos lembravam suas próprias paisagens interiores.

Nem tão particulares eram, pois, as paisagens destes novos ambientes ou lugares pretensamente inexplorados de inícios do XIX. A imagem do “outro” era, de alguma maneira, transformada em elemento recorrente, afeito ao que de antemão se conhecia.¹⁰ Até mesmo a experiência do sublime – quando as telas apresentavam cenas de maremotos, furacões ou a escuridão – parecia pautada pela ideia de ordem, ou da recuperação de certo equilíbrio natural.¹¹ As cenas pastoris resolviam tensões sociais, apresentando cenários de concórdia e sem violência, quando a figura humana surgia subordinada à paisagem. Kenneth Clark chamou-as de “uma eterna expressão de serenidade e otimismo”, mostrando como o gênero não permitia a manifestação de conflitos ou mesmo de particularidades.¹²

Os nativos apareceriam, pois, nas paisagens do final do XVIII e do começo do XIX, ao mesmo tempo em que na Inglaterra, e com Constable, a paisagem faria as vezes da identidade nacional, fecunda, domesticada e estável: “*the kingdom of my own*”.¹⁵

Por outro lado, ganha força nesse mesmo momento o gênero pitoresco que anunciava a voga das obras impressas e que continham gravuras. O termo receberia ainda outra acepção, uma vez que se remetia a novos personagens que mereciam ser representados nas gravuras. Tratava-se de dar lugar a aspectos extraordinários da vida cotidiana e de destacar pessoas humildes que ganhavam a dignidade da arte. Por outro lado, a viagem recebia agora um caráter testemunhal, no sentido de corresponder a novos vocabulários aprendidos a partir da experiência do viajante, que desloca, refunda e ressignifica. Não se quer dizer que tudo era novo na paisagem. Afinal, muitos artistas e cientistas traziam uma bagagem cultural pesada que os impedia de, apenas e tão simplesmente, ver livremente. Ou seja, qualquer observação carrega suas próprias convenções, ainda mais nesse contexto artístico, tão marcado pelos modelos rígidos da Academia de Belas Artes.

Como se pode notar, o contexto de inícios do XIX preparava, por onde quer que se olhasse, uma nova fatura, e a paisagem saía de um lugar secundário para adquirir posição mais fundamental no uni-

verso das artes. Até mesmo na França, berço do classicismo, já no século XIX, algumas telas de paisagem eram compradas e distribuídas pelos museus e prefeituras das províncias, como uma maneira de difundir a imagem nacional do país.

Se tudo isso é verdade, ganha um sentido ainda mais didático na pintura de meados do século XVIII e inícios do XIX. Gênero de segunda grandeza na estrutura da Academia, a paisagem continuava presa a certas regras e normas: deveria traduzir a “natureza verdadeira” porque idealizada, e surgia vinculada a um passado clássico ou mitológico. O fato é que o valor estético atribuído às *paisagens reais* estaria bastante afastado deste universo mais afeito às representações artísticas de paisagens alegóricas. Tratava-se, nesse ambiente, de produzir paisagens essencialmente simbólicas, montadas como cenários de teatro, que não teriam grande relação com a representação topográfica. Não obstante, apesar do interesse que a paisagem despertava no interior do ensino acadêmico, em pleno começo do XIX, ela continuava a ser estudada dentro de quatro paredes e inspirada pelos cenários da Antiguidade.

Tal ambiente começava, porém, a se alterar. Já em 1817 o gênero integrava o currículo da Academia Francesa e fazia parte da competição para o grande prêmio de Roma. Por sinal, a sanção acadêmica para a paisagem levou a um grande incentivo ao gênero no contexto da

Restauração dos Bourbon. Assim, se a égide da pintura de história não se encontrava em absoluto ameaçada, ao menos os pintores de paisagem recebiam novo estímulo a partir da criação do prêmio. O gênero da paisagem também ganharia impulso com o fortalecimento do romantismo. Em alemão, *landschaft* significava, ao mesmo tempo, uma cena visual e uma divisão territorial específica, como um distrito ou uma região, e por lá se manteve a designação inicial que ligava o nome à topografia. Como vimos, na antiga Inglaterra a palavra *landscape* tinha, a princípio, uma conotação similar, mas o termo passou a designar uma vista geral da superfície da terra, notada a partir da visão ou por uma perspectiva especial. A despeito das oscilações próprias a cada nação, o que se sabe é que essa tradição vinculou-se ao ideal romântico do novecentos, que destacava como cada nação carregaria a sua unidade cultural. Não por coincidência, a paisagem geográfica se transforma em paisagem sensível e cultural.

Nesse sentido, enquanto o Iluminismo dominante no XVIII enfatizava o universalismo e a racionalidade, o romantismo, por oposição, destacava a subjetividade, o particular e o nacionalismo. Assim, se os modelos de Rousseau iluminaram o ideário da Revolução Francesa, já os conceitos de Herder alimentaram o nacionalismo alemão do início do XIX, e destacaram a ideia de individualidade. Por outro lado, o romantismo alemão sobrevi-

veria não só durante a submissão da Alemanha às regras napoleônicas, como continuaria presente na época da dissolução do Império e ainda no momento das guerras de libertação em 1813. A nova oposição se manifestava, pois, entre uma Alemanha romântica e dinâmica e uma França estática e clássica; entre conceitos como “civilização” – largamente veiculado na França –, ou “cultura”, disseminado no novo contexto alemão. No entanto, enquanto a noção de civilização permitia pensar em uma só humanidade, a noção de cultura previa a ideia de que as manifestações eram particulares, fermento para os discursos da nacionalidade.¹⁴

E os românticos aprenderiam muito com o movimento do *Sturm und Drang* e com escritores como Goethe, Herder, Schiller e Schelling. Autores como Friedrich W. Joseph von Schelling, por exemplo, influenciavam decisivamente nesse debate, na medida em que entendiam a arte como uma forma privilegiada de representar a essência da nova filosofia que se inscrevia na noção de natureza. A natureza era então compreendida como uma espécie de espírito, enquanto que a arte representaria a sua conexão com a alma – um pacto espiritual –, assim como uma síntese vital de ambas. O estudo da paisagem ganhava, assim, nova relevância, agora vinculada a essa “essência”, que revestia a própria ideia de nação.

Há ainda outro elemento que condicionou o interesse acadêmico pela

paisagem, para além da vertente romântica alemã. Em 1806, com a hegemonia política do Império de Napoleão, a Holanda passou a sentir de maneira mais clara a influência política e cultural da França. Por outro lado, a própria Escola de Artes Holandesas realizava suas competições anuais e permitia que os vencedores estudassem dois anos na Academia de Roma ou na própria capital francesa. Mas a Escola Holandesa, quando incorporada ao sistema francês, traria lá suas especificidades: nesse lugar se dava grande ênfase às pinturas de paisagem e de gênero.¹⁵ É preciso lembrar, por fim, da crescente influência dos naturalistas na pintura de paisagem, sobretudo a partir do início do XIX. O que era recente nessa nova forma de naturalismo – e que se tornou ainda mais forte por volta de 1815 – era a objetividade quase científica que apresentava, incluindo projeções de perspectivas e composições balanceadas. Em contraste com o classicismo, que fazia da paisagem uma abstração, os novos naturalistas baseavam seu estilo na observação direta e imediata.¹⁶

Mas existem ainda outros elementos, mais contingentes, a considerar. Com a sensação de desalento que a guerra gerara, a viagem se mostrava como uma nova saída para toda uma geração sedenta por novas paisagens. Se o *Gran Tour* já representara uma primeira investida nesse sentido, uma peregrinação iniciática, agora, e cada vez mais, a via-

gem e a diferença presente na paisagem faziam parte das metas do pintor. A emoção tornava-se necessária e mesmo indispensável para procurar uma elevação do espírito, sendo a matriz clássica revisitada por uma procura incessante pela diversidade e pela pesquisa de imagens incomuns.

Essa mudança de olhar, essa busca de comportamentos e repertórios novos, é marca fundamental desse contexto, e novamente chegamos ao encontro de nosso pintor Taunay e dos demais membros da assim chamada “missão francesa de 1816”. A viagem tornava-se, nesse momento, uma necessidade para os pintores de paisagem, uma verdadeira moda para aqueles que se motivavam pela exploração de novos ambientes e de um mundo que lhes oferecia cenários inesperados e inspiração. Era Lamartine – escritor, poeta e popular político francês – quem afirmava:

Não há sentimento completo a não ser que se tenha muito viajado, que se tenha mudado vinte vezes sua forma de pensar e de viver (...). Estudar os séculos dentro da história, os homens dentro das suas viagens e Deus dentro da natureza é a grande escola (...). Abramos os livros, vivamos, vejamos, viajemos, o mundo é um livro do qual cada capítulo nos abre uma página: aquele que só leu um, o que sabe?¹⁷

Também François-René Chateaubriand – escritor, ensaísta e político francês – in-

fluenciava toda uma geração com seus livros de viagem à América, e depois da Revolução, ao Oriente, à Grécia ou à Turquia. Grande cultor do romantismo, Chateaubriand era adepto da prática das viagens e da experiência filosófica que elas propiciavam.

Diferente da época clássica do século XVI, ou da viagem ritual do XVIII, o homem do início do XIX agora via na natureza uma expressão viva de sentimentos. A viagem era, pois, um remédio para o *mal du siècle*, representado pela instabi-

lidade da guerra. Numa época em que, na França, sucederam-se a Revolução Francesa, o Império e a Restauração dos Bourbon, tudo mudava e desaparecia, e, como dizia Chateaubriand, só as ruínas estavam lá para não deixar esquecer. E é por isso que a viagem romântica era remédio, mas também veneno. Remédio, pois redimiria a nostalgia de época; veneno, na medida em que levava a alterações radicais.

O fato é que o gênero da paisagem ganhava novo alento, exatamente no mo-

Relação das Despesas a quem por Decreto desta data, Manda Sua Magestade dar as Pensões anuais abaixo declaradas	
Al Cavalheiro Joaquim Le Drotton, hum conto e seiscentos mil reis.	1600000
Pedro Dillon, oitocentos mil reis.	800000
João Baptista Debret Pintor de Historias oitocentos mil reis.	800000
Nicolas Antonio Taunay, Pintor, oitocen- tos mil reis.	800000
Augusto Taunay, Escultor, oitocentos mil reis.	800000
Augusto Henrique Victorio Grandjean de Montigni, Architecto, oitocentos mil reis. .	800000
Soma 5600000	
Continua	

Relação dos artistas franceses contratados pelo príncipe regente para a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, entre eles Nicolas-Antoine Taunay

mento em que, com a reabilitação dos Bourbon, o antigo grupo de artistas de Napoleão perdia seu lugar nas benesses do Estado. E é exatamente uma parte desses artistas, vinculados diretamente ao Império de Napoleão, que aportam no Brasil em 1816, desacreditados com os destinos da Revolução e desapontados com as novas oportunidades profissionais que então se apresentavam. Lebreton, o chefe da colônia francesa, seria destituído de seu posto como secretário do Instituto, e todos os demais – Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Monitgny, entre tantos outros membros – pareciam deslocados na nova estrutura. E entre eles encontramos Nicolas-Antoine Taunay, que parecia ainda mais desajustado nessa sua nova função. O “David das pequenas paisagens”, como era então conhecido, vinha em direção à sua viagem, à sua paisagem. Nesse novo ambiente, a natureza assumiria o corpo oculto do rei e do governante e seria retratada de forma idealizada: nos trópicos, mas com os modelos da Antiguidade grega ou da Arcádia romana. Difícil imaginar um diálogo mais distante: artistas outrora acostumados a consagrar o império francês passavam a representar uma corte distante da metrópole e estabelecida nos trópicos.

E tudo chocava: a cor do céu, o verde das florestas, os corpos dos escravos e a mestiçagem da população e da elite local. Se a paisagem não era um estilo privilegiado, seria retomada por Taunay,

sobretudo na América, e diante desse novo espetáculo que se apresentava diante dele. Nicolas transformaria a natureza em paisagem contemplativa e faria dela um local dileto para a idealização. Por outro lado, imaginava encontrar nela elementos pitorescos, suficientes para animar uma nova clientela na França. No entanto, esse Novo Mundo se mostraria muitas vezes refratário a deslocamentos fáceis e imediatos. Nem o modelo neoclássico ajustava-se perfeitamente à paisagem, nem as antigas imagens dos viajantes correspondiam ao que, então, observavam. Era a realidade que insistia em não se ajustar à imaginação.

Tomemos, pois, o caso paradigmático de Nicolas-Antoine Taunay, menos como um fiel representante de sua época e mais como um termômetro de seu tempo e uma interpretação das mais paradoxais. Se o pintor chegou ao Brasil junto com o grupo de artistas que trataria de criar a iconografia deste Império momentaneamente estacionado nos trópicos, sua inserção foi sempre particular. Nunca quis etnografar ou documentar o reino e, ao contrário, selecionou a natureza como sua verdadeira missão. Por outro lado, se não teve sucesso durante sua estada na América portuguesa, sua produção foi relida e tornou-se marcante em outro momento, mais especificamente durante o Segundo Reinado e no contexto do mecenato de Pedro II. Estranhos caminhos, difíceis traduções.

UM PAISAGISTA CHAMADO TAUNAY

Nicolas-Antoine Taunay nasceu em Paris, a 10 de fevereiro de 1755, e foi desde jovem preparado para a carreira de pintor. Seu pai, Pedro Antonio Henrique Taunay (1728-1787), químico e pintor da manufatura real de porcelanas de Sèvres, adquiriu certo renome por conta de sua habilidade como inventor de esmaltes, matizes e cores, e teria grande influência sobre o filho e na sua prática como miniaturista e colorista.

Taunay frequentaria desde os treze anos os ateliês de artistas parisienses e já em 1777 apresentou-se, pela primeira vez, ao público local, em uma mostra ao ar livre conhecida como Exposição da Mocidade. Desde então acumularia relativa visibilidade, a ponto de gozar da amizade de Fragonard – que teria sido seu primeiro cliente – e de Hubert Robert. Fragonard se encarregaria também de apresentar Taunay ao conde d’Angeviller, então ministro das Belas Artes, superintendente dos Edifícios Reais e de Belas Artes. Seguindo o conselho do conde, Taunay candidatou-se à Academia Real de Belas Artes e, em 31 de julho de 1784, foi aceito como *agréé*. O título era o mais modesto na hierarquia da instituição, mas lhe franqueava a entrada nos salões oficiais bienais e as benesses da estrutura acadêmica. Começava, assim, a carreira de Taunay, que, desde então, filiou-se às lides e às normas da vida na academia.

No mesmo ano Taunay seria indicado por d’Angeviller para ocupar uma vaga na Academia de França em Roma. Aí estava o caminho natural da carreira e era na condição de protegido e como pensionista que nosso pintor partia para a Itália, país em que permaneceria por três anos. Mas chegando à cidade Taunay logo se daria conta do sucesso e da influência que o pintor David exercia, já naquele momento. De toda maneira, aproveitou a estada em Roma para visitar monumentos e galerias, observando e copiando, conforme as regras da escola que agora frequentava. Em 1787, ainda na Itália, expôs pela primeira vez no *Salon*, concorrendo nas exposições de 1789, 1791 e 1793. Os vários quadros apresentados lhe garantiram a reputação de consumado paisagista das pequenas telas, sua grande especialidade. A crítica lhe era na maior parte favorável, no entanto, diante da nova orientação neoclássica – que David e sua escola começavam impor –, ninguém parecia prestar atenção ao que não fosse grego ou romano. Taunay seguia, porém, sua carreira, e voltaria a Paris em 1788.

Não obstante, os tempos não estavam para as artes, e Taunay, como os demais, sentiria a chegada da Revolução e a discórdia que entrava no mundo artístico, com a batalha encetada pelo grupo de David contra a academia. Taunay, que continuava a participar normalmente dos salões, seria, então, associado não só à figura de Angeviller como ao gênero da

paisagem, o que não lhe favoreceria em nada a carreira nesse contexto em que só a pintura de história parecia trazer o “motivo nobre e ideal”. Apesar de tudo, nosso artista mantinha-se no meio fio, a despeito da “ditadura das artes” imposta por David e que se iniciava junto com o período do terror. E a própria estrutura da academia começaria a mudar. Foi ainda em 24 de outubro de 1795 que a Convenção substituiria as antigas academias pelo *Institut de France*, juntando sob o mesmo teto a Academia de França, a Academia de Inscrições e Belas Artes, a Academia de Ciências e a Academia de Pintura e Escultura.

Entrementes, Taunay continuaria não só a apresentar-se nos salões, como entraria para o grupo de artistas que serviriam a Napoleão e ao projeto de Vivand-Denon. Em 1797, por exemplo, participou como especialista da análise das primeiras *conquistas* que chegaram ao Louvre – eufemismo que designava as obras-primas italianas capturadas por Bonaparte – e foi obrigado a capitular diante de David. Essa era a época do triunfo do motivo neoclássico, da arte voltada ao Estado, e parecia difícil resistir à moda. Taunay, então chamado de *Poussin do cavalete* ou de *La Fontaine da pintura* (apelidos que se referiam ao paisagismo, ao colorido e às dimensões das telas de Taunay), é obrigado a ceder, uma vez que Napoleão, o grande mecenas da época, só adquiria obras de grandes dimensões e que versassem so-

bre temas históricos. Mesmo assim, sempre introduzia pequenas caricaturas em suas paisagens históricas ou elementos pictóricos e particulares a cada nacionalidade. E a situação não era de todo má, sobretudo por conta das relações estreitas que o artista criara com a imperatriz Josefina, para quem pintara dois painéis, destinados a ornamentar uma das salas principais da residência.

E é no Salão de 1801 que Taunay vinculase mais diretamente às lides do Estado, ao expor três quadros históricos, todos de amplas dimensões. A partir de então engrossaria uma série de missões oficiais, produzindo telas tão monumentais como deveria ser a imagem de Napoleão e de seu exército. Taunay era agora um dos pintores do Estado, analisando obras *conquistadas*, produzindo grandes telas, participando de comissões e recebendo encomendas para desenhos aplicados à porcelana de Sévres. É certo que nunca aderiria completamente ao projeto de Vivand-Denon – que pedia telas grandiosas para documentar e elevar os feitos de Napoleão durante a guerra –, introduzindo elementos pitorescos que desviavam a atenção dos espectadores para aspectos menos dignificantes da cena histórica. No entanto, mesmo com suas pequenas provocações, mantinha-se como integrante deste grupo seleto.

Em 1804 começa o Império, acontecimento que é recebido com grande alegria pela colônia de artistas, em que se incluía Taunay. É fato que Taunay não era

o pintor oficial de Napoleão, assim como não detinha a posição de liderança de David, mas, cada vez mais, acercava-se da esfera artística que circundava o imperador e a imperatriz. Em 1807, por exemplo, constou da lista apresentada a Napoleão I para a escolha do diretor da Academia da França em Roma. Em 1813 foi eleito vice-presidente da classe de Belas Artes do Instituto de França e em 1814, presidente.

Os dias do Império chegavam, porém, ao final, assim como a situação financeira de Taunay deteriorava-se. E a corda bamba iria romper: em 1813, ao mesmo tempo em que foi eleito vice-presidente da classe de Belas Artes no Instituto de França, assistiu, com desgosto, à queda de Napoleão. É por isso mesmo, e em função das ligações com o estafe do Estado, que a abdicação de Napoleão influiu grandemente na guinada que Taunay daria em sua vida. A sucessão de eventos parece ter sido suficiente para Taunay integrar o grupo de artistas que seguiria para o Brasil em 1816. Já tinha sessenta anos e a viagem à América era muito mais radical do que a estada em Roma e arredores. Mas a viagem era, também, um consolo.¹⁸ A imigração revelou-se uma medida passageira a contornar problemas públicos e pessoais. A América representava, nesse sentido, um local isolado, apartado da guerra e cuja natureza inspirava a atenção do artista. Nicolas pede, assim, afastamento do Instituto de França, por cinco anos, e em

meados de dezembro parte com toda a família e uma criada para a desconhecida corte dos portugueses.

O próprio Taunay antecipara-se à iniciativa de Lebreton, o líder oficial da "Missão": redigiria algumas petições ao príncipe regente e, nelas, apresentava-se como pintor e pedia a proteção de d. João. Oferecia-se, então, como preceptor das princesas e dava-se inclusive ao luxo de brincar com sua idade – seus sessenta anos e seus cabelos brancos –, procurando jogar seu pedido para a esfera pessoal e desvincular-se de qualquer filiação à política francesa, que nesse momento poderia desagradar ao rei de Portugal. Mas diferente do que deixam transparecer as cartas, Taunay não chegaria sozinho. Se pagou do próprio bolso para empreender a viagem e a planejou cuidadosamente, no final das contas, acompanharia o grupo de artistas franceses que, tendo chegado ao Rio em 1816, tinha como projeto criar uma iconografia oficial e conformar uma academia brasileira. Ao menos a situação entre eles era comum, uma vez que todos sofriam com os revezes da política na França.

Nicolas legaria inclusive uma carta pessoal a d. João, na qual mencionava ser pai de numerosa família e justificava: "Eu me encontrei, no meu próprio país, atacado por uma revolução, cuja agitação crescente demoliu minha modesta fortuna". O fato é que Nicolas parecia convencido de que a Revolução lhe havia

sorvido as finanças e que a estada no Brasil significaria uma forma de recuperá-las, de “fazer a América”. Assim, a “missão” de Taunay parecia bem mais modesta: ao invés de se engajar diretamente no projeto de fundação de uma academia, pretendia garantir seu dia a dia sendo preceptor de artes dos filhos do casal regente, cuidar da conservação das obras de arte da realza e aproveitar a exuberante paisagem americana. Tudo sinaliza para um projeto pessoal que não incluía objetivos maiores, como, por exemplo, a criação de uma academia em terras tropicais. Mas Taunay, diferente do que parecem mostrar as cartas que enviou para d. João e d. Carlota Joaquina, não chegou sozinho ao Brasil. Entrou no país em março de 1816, junto com uma colônia de artistas acadêmicos formada por Joaquim Lebreton, grupo com o qual manteve desde o início uma relação ambivalente.¹⁹

Taunay pede licença ao Instituto de França e em meados de dezembro parte com sua mulher, os cinco filhos – Charles, Hippolyte, Theodore, Félix e Adrien –, a criada Jeanetton e o irmão Auguste para a desconhecida colônia de Portugal. Desde o sábado de 16 de dezembro de 1815, Nicolas não teria mais aparecido no Instituto, assim como deixara de assinar as atas. No documento da sessão de 23 de dezembro de 1815, pode ser encontrada a seguinte anotação: “O secretário perpétuo leu uma carta, pela qual o Mr. Taunay informa o senhor presidente

que ele vai empreender uma grande viagem e que vai enviar à classe os trabalhos que um belo país lhe inspirará.” Taunay, que nunca deixara de assinar uma ata das sessões públicas da classe de Belas Artes, não constava na lista dos presentes há mais de um mês. E a decisão foi tomada mesmo no dia 23, sem a presença de Nicolas. Joaquim Lebreton, que na época ainda ocupava o lugar de secretário perpétuo da mesma classe, leu a carta de Taunay e aproveitou o momento para pedir – ele também – um afastamento para a “mesma viagem” que realizaria “com a esperança que essa fosse útil às artes”. Por fim, na mesma sessão pública, o pedido é colocado em votação e aprovado por unanimidade, com a nota de que “o retorno de Taunay será desejado por todos”. Antes de deixar Paris, nosso pintor estabelece a data de sua volta em seis anos.

O artista que tinha perdido muito com a volta dos Bourbon parece ter planejado com cuidado a viagem e juntado um pecúlio de 40 mil francos, valor suficiente para seu traslado e o de sua família. Taunay acabaria por se associar ao projeto do secretário do Instituto, o qual, como vimos, organizava ao mesmo tempo a viagem de um grupo de artistas ao Brasil. Mas cada um aguardava pela “sua” viagem. Para Nicolas, a América representava a realização de muitos sonhos: a oportunidade de refazer seu pecúlio; uma saída política para se afastar da imagem de bonapartista; um local apartado da

guerra; a oportunidade de praticar o gênero da paisagem e de conseguir uma nova clientela no Brasil e mesmo na França. Por outro lado, no desafio vinha embutida a “inspiração da viagem”, que correspondia ao objeto de qualquer paisagista e admirador da natureza, empírica ou mesmo idealizada. O artista dos arredores de Paris, da Roma antiga e das telas militares napoleônicas preparava-se para uma nova paisagem: os trópicos desconhecidos e imaginários do Brasil.

Aporta no Brasil juntamente com seus compatriotas, em 26 de março de 1816, e, indicado na condição de pintor de paisagem, é contratado pelo prazo de seis anos, com um vencimento de oitocentos mil réis: cinco mil francos pelo câmbio da época. Era um salário modesto, mas confortável, prevendo os custos de vida no Rio de Janeiro, e que lhe permitia ao menos imaginar uma estada provisória, longe da política francesa. Encantado com a paisagem local, logo adquire um terreno na Tijuca, próximo de uma cascata, e ali aguardou a fundação da academia, junto com seu irmão Auguste e sua família. Nesse meio tempo, tratou de retratar d. João e as filhas de Carlota, além de custear seus gastos com telas de encomenda. Ocupava, porém, boa parte de seu tempo fixando a vegetação brasileira. A despeito de sua evidente destreza como retratista, combinada à técnica de miniaturista, Taunay faria alguns poucos retratos da nobreza local e deixaria belas imagens de seus filhos e

da esposa. Sua ocupação parecia ser fixar a vegetação brasileira. É verdade que Nicolas encontrava dificuldades nesta tradução. Seus marinheiros pareciam napolitanos, o céu do Brasil surgia temperado e de um azul rebaixado, as árvores europeias e animais pulavam nas ondas do mar, sempre em situações pouco prováveis. Seu Brasil lembrava as telas de Lorrain e uma natureza calma se destacava nele e na paisagem que surgia em cada quadro.

O mesmo acontecia com a cidade do Rio de Janeiro. Ao invés de uma suposta intimidade com tal tipo de paisagem, restava certo estranhamento: o cenário urbano carioca, recuperado pelas pinceladas de Nicolas, mais se parece com as vilas italianas que o artista conhecera em Roma, ou com o efeito da luz que lá aprendera a usar. A cidade carioca que transparece nos quadros do pintor tem um ar europeu, uma luz amarelada e é quase isenta de vida. As edificações lembram as paisagens italianas, cuja única diferença é a falta de esculturas clássicas e alguns poucos escravos, os quais, vistos muito de longe, não retiram o efeito das ruas quase desertas. No meio desta cidade italianizada que se situa, porém, nos trópicos, o cativo parecia fazer ainda menos sentido e surgia deslocado na representação.

Por sinal, escravos bem que existiam nas telas brasileiras de Taunay, mas apareciam como detalhes, às vezes borrões insistentemente retratados. A despeito de

Taunay ter adquirido alguns cativos para trabalhar em sua propriedade na Cascatinha da Tijuca, nas cartas que leu, lamentou sempre o sistema escravocrata existente no Brasil. Entendia-se como um representante do pensamento ilustrado e a escravidão parecia não caber em seus modelos filosóficos e pictóricos. Afinal, inspirado pela paisagem de Poussin e também nas telas calmas da Arcádia de Claude Lorrain, Nicolas concebia o gênero como um exercício do ideal, uma espécie de educação moral. Nesse sentido, nada se encontrava mais distanciado deste tipo de concepção do que a existência de uma instituição como a escravidão.

Paradoxal é, pois, a saída imagética que Nicolas encontra para lidar com sua própria ambivalência. É certo que o pintor poderia ter suprimido os escravos de suas telas, saída que evidentemente não tomou. No entanto, os negros surgem sempre muito diminutos e quase se confundem em meio à pujante paisagem brasileira. A estratégia de deslocamento parece intencional, uma vez que Taunay era mestre nas figuras diminutas, mas mesmo assim repletas de detalhes e de completude na realização. Mais ainda, se os escravos aparecem em meio a situações passivas – carregam, acompanham, observam –, muitas vezes parecem denunciar, pela insistência dos atos, o caráter atroz do cativo humano. Ora aparece uma mãe negra, ora um homem que carrega tijolos

às costas ou um escravo que leva uma senhora em seus ombros.

Com tantas ambivalências a lidar, se Taunay permanecia na Corte brasileira, mantinha sua cabeça na França. Basta ler a carta de 27 de outubro de 1817, em que lamenta sua sorte na colônia americana:

Recebi enfim notícias da França e minha inquietude passou (...). Minha situação é a mesma de minha última carta; eu tenho mais esperanças que o que pode me apresentar este país. Eu passo por tantos aborrecimentos que alguns pequenos proveitos me fazem suportar, muitos pesares provenientes da divisão de minha família e aquela de todos os franceses.²⁰

Taunay, que temia os riscos da representação na época da Restauração, estava ainda cheio de esperanças diante desse país novo, a despeito de não abrir mão das novidades francesas. Mas lamentava a falta de oportunidades e a pouca cultura local. Por sinal, na missiva, se queixava do “retardo cultural do Brasil”, que estaria ainda submetido ao domínio religioso e longe da influência do espírito das Luzes. Por fim, o artista terminava confessando ter preservado um pequeno pecúlio com o objetivo de pagar seu retorno à pátria, o que demonstra como o que mobilizava Taunay não era sua licença, mas a possibilidade de voltar a Paris.

Mesmo de longe, enviou um quadro para participar do salão de 1819. Nele, o mo-

tivo bíblico – *A pregação de São João Batista* – surgia idealizado em meio à paisagem brasileira. O tema era tradicional, mas a decoração trazia a novidade dos trópicos. A crítica não foi dessa vez das mais favoráveis: se antes admiraram o colorido das telas de Taunay e a qualidade de miniaturista, desta vez acusavam a artificialidade das cores e a má qualidade das tintas no Rio de Janeiro. A tela lhe valeu, porém, a Legião de Honra ofertada pelo próprio Luís XVIII. Aí estava um *ticket* de volta para a pátria francesa.

Mas os problemas no Brasil aumentavam. Em carta datada de 30 de agosto de 1819, Taunay comentava:

Vós duvidais meu querido e digno amigo que eu desejo vendê-los para ter capitais necessários para a reedificação de minha pequena fortuna que felizmente os últimos restos foram empregados na aquisição de uma cafeeira quase abandonada e cuja restauração me dá já um produto valendo ao menos a terça parte do pequeno capital que lhe foi consagrado (...). Mas infelizmente é preciso Negros e para ter Negros é preciso dinheiro e eis porquê eu vos envio os vinte quadros que compõem as duas comissões (...).²¹

Taunay, que se considerava “*un amant de l'égalité*”, havia se rendido aos costumes locais: já tinha três “*nègres*” e desejaria adquirir mais um para obter um bom rendimento em sua plantação. O artista termina sua carta se definindo como um

fugitif; um fugitivo da Restauração, um exilado em terras do Novo Mundo. E o tema da escravidão seria mesmo uma questão central – e incômoda – nas imagens que Nicolas produziria no Brasil.

Taunay também fixaria a natureza brasileira em mais de trinta telas, quando procurou diminuir (e quase esconder) a escravidão e elevar a natureza, que entrava no lugar da nação. Se a nobreza é detalhadamente desenhada em suas feições, roupas e expressões – e até reluz –, os cativos aparecem como que disfarçados em meio à natureza, figuras pouco definidas em meio a uma paisagem suntuosa. Ou seja, diferente de seu colega Jean-Baptiste Debret, que se transformou numa espécie de documentarista da Corte, e retratou escravos em primeiro plano, Taunay esmerou-se em introduzir os negros em suas telas, sim, mas quase como detalhes, ou parte da paisagem: são objetos, nunca sujeitos. Essa era a ambivalência desse homem da Ilustração que parecia não encontrar espaço e referencial teórico para a escravidão. Não havia como elevar o trabalho cativo ou encontrar virtude na posse de um homem pelo outro. Por isso, os escravos surgem “naturalizados”, em meio às telas, como se, assim, não existisse espaço para tensão ou violência. Tudo parece calmo, plácido... cada qual em seu lugar: os negros trabalham, já os brancos passeiam, se divertem ou são carregados. Era assim que Nicolas traduzia para as telas brasileiras a imagem da

paisagem aprazível de Claude Lorrain ou da natureza ideal e moral de Poussin.

Note-se, por exemplo, a tela *Vista do Rio com a igreja da Glória, vista a partir do palácio de sua excelência o marquês de Belas*. O influente marquês era amigo de Taunay e deve ser a sua família que embarca protegida por um toldo vermelho. A cidade do Rio de Janeiro se parece com uma vila italiana tal a insolação que recai sobre a igreja da Glória, que surge quase translúcida. Mais uma vez os escravos trabalham: remam, carregam, cuidam da vida. Os nobres, com suas roupas detidamente delineadas, observam ou são levados aos ombros. Mas vale a pena observar uma pequena imagem mais à esquerda da tela, aparentemente um detalhe esquecido: uma “mãe preta” carrega seu “amo” ao colo. Este abre os braços, já ela observa, se resigna. A imagem da ama de leite é quase uma tópica da escravidão brasileira, tal a violência que anuncia: a mãe que doa seu leite para outro filho. Mas nesse caso, nada lembra conflito, ao contrário, a tela parece tudo naturalizar. Por outro lado, não se pode desconhecer que Taunay se definia como um pensador ilustrado e não passaria ao largo das críticas que recaíam sobre o sistema neste momento. Este tipo de imagem, portanto, pode ser a recuperação de uma tópica de época, uma caricatura alusiva às demais imagens produzidas naquele contexto.

Mas se a situação dos escravos aparece naturalizada, também a posição da no-

breza surge definida de maneira recorrente. A tela *Vista da baía do Rio tomada das montanhas da Tijuca dos altos da Boa Vista* lembra o gênero das “festas galantes”, que faziam sucesso na Europa ao mostrar a nobreza sempre se divertindo: brincando, fazendo jogos, trocando pilhérias. No fundo está a tacanha cidade do Rio de Janeiro, iluminada pelo sol. Ao centro uma palmeira, símbolo dos trópicos. Um pouco à direita um grupo de nobres faz uma espécie de passeio ao campo e nas duas laterais – como a equilibrar ou desequilibrar a cena – dois escravos observam: um carrega uma trouxa na cabeça; o outro pastoreia animais; os mesmos animais que Taunay apresenta em todas as suas telas. No alto o céu do Rio de Janeiro toma a cena, revelando a força dos trópicos. Mais uma vez, os escravos ladeiam e equilibram a tela. Trabalham, mas observam, contemplam a natureza tropical.

Por sinal, os animais pareciam representar a familiaridade que Taunay procurava construir nestes trópicos distantes e difíceis. Na tela *Marcha dos animais ao sol nascente*, Nicolas se faz representar ao lado de seu escravo, numa cena que lembra a Arcádia italiana que Taunay tanto apreciou. A paisagem surge domesticada, é quase um mote para mostrar como a civilização poderia estar no Brasil ou em Roma, pois, afinal, nessa tela, mal se distingue a natureza tropical da temperada, não fosse uma palmeira mirrada, joga-

da mais à direita, ou o Pão de Açúcar, que surge tímido por entre a névoa.

Taunay pintou poucas telas de história, assim como raramente se dedicou a retratar a família real e, quando o fez, optou pelo lado de Carlota Joaquina.²² Diferente de seus colegas franceses (como Debret e Montigny), Nicolas parecia mais interessado em captar sua paisagem e, quem sabe, vender suas telas no exterior ou descrever o Brasil a partir de sua natureza. Por isso, suas pinturas seriam pitorescas, sem uma referência geográfica imediata, a não ser o Pão de Açúcar, o grande cartão-postal do Brasil. Por isso também, se existem escravos nas suas pinturas, eles não comprometem a paisagem. Parecem apenas acompanhar as cenas. No entanto, pelos detalhes vão

aparecendo recorrências e argumentos. Em todas as vezes em que o pintor se autorretratou, ele aparece ladeado por escravos. Esse é o caso da única tela produzida por Taunay, *D. João e d. Carlota passando pela Quinta da Boa Vista* (Museu Nacional), em que o artista não só criou um ambiente idealizado, com o casal regente passeando enamorado pela paisagem americana, como se apresentou curvado, ao lado de um escravo.

Era essa a relação do pintor com esses trópicos americanos, os quais entendia, mas estranhava. De um lado, tinha na monarquia seu ganha pão e a respeitava. De outro, como pensador ilustrado que era, denunciava tímida mas insistentemente o sistema e se fazia representar ao lado de seus escravos. Aí estavam



Vista do Rio de Janeiro tomada do Alto da Boa Vista. Nicolas-Antoine Taunay

tópicos da escravidão – escravos a carregar nobres ombros, mães negras segurando seus “filhos de leite” no colo – que poderiam ser lidas como pequenos sinais de crítica a esse sistema, nesse contexto, tão denunciado na França.

Mas voltemos ao nosso tema – a paisagem como motivo para elevação da nacionalidade – a partir de uma tela que representa exemplarmente essa situação: *Cascatinha da Tijuca*. Nela, uma espécie de tributo à natureza do Brasil fica expressa nas águas luminosas da cascata, devidamente aumentadas, e na pujante paisagem que contorna e adorna a pintura. Taunay se faz retratar bem ao centro, minúsculo em seu ofício de pintor diante da majestade da natureza tropical. Um guarda-sol displicentemente deixado ao lado, ou o largo chapéu do pintor mostram como é forte o sol do Brasil e como sua luminosidade invade toda a cena. Ladeando o pintor estão seus escravos, que observam a tela pintada por Nicolas, mas que, por sua posição, como que subvertem uma convenção. Surgem iguados a seu senhor, observando atentamente a pintura. Não carregam o guarda-sol nem seguram o cavalete como seria de se esperar. Taunay chama os escravos para apreciarem a sua tela, mostrando, ao mesmo tempo, que, em sua cascatinha, os escravos recebem a educação através da pintura e, sobretudo, dentro de sua natureza.

É, novamente, a natureza que educa e leva à aprendizagem, numa alegoria

rousseauneana da paisagem. Ali, escravos não estão carregando trouxas, crianças, ou trabalhando, mas têm a oportunidade de receber a educação em meio à natureza elevada de Taunay. Ao fundo, outros escravos levam o gado para o pastoreio. Bens “semoventes”, como eram chamados escravos e animais à época, revelam como podia ser dura a vida nesta terra do trabalho forçado. Temos assim a escravidão brutal dos trópicos, ao lado de um projeto civilizacional, representado pela natureza. Tudo parece um grande teatro, onde se encena a paisagem moral brasileira.

Mais interessante é que nosso pintor dá as costas para a cascata que desenha. Estranho espetáculo é esse que Taunay anuncia: o pintor se faz representar de fraque e cartola, pinta uma tela horizontal, e não vertical como a cascata, e dá as costas para a paisagem que anuncia no título. Muitas são as possibilidades interpretativas. Talvez tenhamos aqui um desabafo diante da própria melancolia e da frustração que Taunay sentiu diante desse local onde não encontrara uma elite tão atenta à sua arte. É interessante pensar, nesse sentido, que se Nicolas dizia que pintava os trópicos “selvagens do Brasil”, sabe-se hoje, ao contrário, que o local era muito cultivado, inclusive por proprietários franceses que lá plantavam café, com o sugestivo nome de café Bourbon. Por sinal, na tela, e logo à esquerda, podem ser notados sinais de erosão da terra, prova de que o ato real que

reduzira o plantio na região respondia a uma demanda de proteção daquela área. Aí está, portanto, não tanto um documento do terreno onde habitou Taunay, mas sua grande representação. Na tela, Nicolas faz um tributo a seu jardim domesticado e à possível civilização do Brasil: uma cascata bem vale um palácio, e uma floresta, uma ampla catedral.

Cascatinha da Tijuca é, assim, uma espécie de autorretrato comovente do pintor, que se faz apresentar com sua paleta, não em seu estúdio, mas diminuto diante deste imenso espetáculo da natureza tropical. Mais ainda, representa um elogio à paisagem e à sua capacidade de educação e elevação moral, uma tradução possível dos trópicos brasileiros que, se não eram a Roma de Winckelman, também surgiam passíveis de civilização.

Mas a vida no Brasil não era só feita de idílio. Os viajantes que visitaram a propriedade de Taunay – como Spix e Martius, Maria Graham e Jacques Arago – denunciavam seu isolamento e como o “grande artista” era mal aproveitado em meio a esse ambiente pouco afeito às belas artes. Além do mais, nesse meio tempo, uma série de fatores levaria Taunay de volta à França: o final de sua licença, a falta de condições para pintar, o isolamento e a intriga dos pintores portugueses e mesmo franceses. Diferente de Debret e de Grandjean de Montigny, que estabeleceram seus ateliês e se transformaram numa espécie de artistas da Corte – um como arquiteto, o outro

como documentarista –, Taunay cada vez mais se afastou do rei e se concentrou na “sua” paisagem.

A maior decepção estava, porém, por vir: com a morte de Lebreton, em 9 de junho de 1819, o cargo de diretor deveria ir para Taunay, que tinha renome, prestígio e idade para tal. No entanto, Henrique José da Silva, pintor português pouco conhecido na época, foi indicado em seu lugar. A nomeação geraria uma crise evidente entre os artistas do grupo francês, e Nicolas não permaneceria muito mais tempo no Brasil. Passados os primeiros anos de descoberta, Taunay começava a dar-se conta da situação: o ambiente das artes continuava inerte diante das novas investigações estéticas e entregue às disputas locais.

No começo de 1821, Taunay retorna à França, o que parecia ser seu objetivo inicial. Voltaria com a mulher e apenas um de seus filhos, Hippolyte. Os demais – Félix, Adrien, Charles e Theodore, assim como o irmão, o escultor Auguste Taunay – optaram por ficar no Brasil. Já Nicolas não resistira a tantos dissabores. O fato é que, desde a morte do conde da Barca em junho de 1817, nada do que fora projetado acabou por ser executado, inclusive a tão aguardada Academia de Artes. O marasmo em que caíram os artistas franceses levou Taunay a passar quase cinco anos no Brasil, usando seu tempo livre para fixar trechos da paisagem fluminense. Foram 35 vistas; uma paisagem difícil para Nicolas, que sem-

pre estranhou a variedade de verdes das nossas florestas, o céu que considerava azul demais, o sol que insistia em mover-se e, sobretudo, a escravidão que parecia não combinar com a fatura neoclássica francesa mais habituada a retratar exemplos de virtude e de grandiosidade. A natureza era, porém, um modelo de educação e por meio dela Taunay iniciava uma certa visualidade nacional e de representação, que perduraria e faria seguidores leais, a começar por seu filho Félix. A natureza servia à nacionalidade e era um bom mote para pensar em projetos de identidade, efetivados realmente apenas durante o Segundo Reinado.

E o retorno a Paris não lhe pareceu estranho: nessa época sua licença estava quase por acabar e o pintor retomaria sua atividade principal, expondo com frequência nos salões. Trabalhador compulsório, recomeçou aos 65 anos a mesma rotina. Ainda no Brasil concorrera ao *Salon* de 1819, mas seu nome reapareceu nos certames de 1822, 1824, 1827 e 1831, sendo esta última uma exposição póstuma. O Brasil compareceria, sobretudo nas obras apresentadas na exposição de 1822. No entanto, ao invés da curiosidade geral, sucedeu a Taunay algo semelhante ao que ocorrera com Franz Post. Ninguém compreendia o colorido das vistas da América, os tons rubros incandescentes, os verdes e azuis ofuscantes, os amarelos ferozes tão distantes das escalas cromáticas dos holandeses. Por um lado, os trópicos de Taunay podem ter sido

confundidos com a voga romântica e criticados pela academia por conta disso. Por outro, seus tons eram amenos demais para se parecerem com a representação luminosa do Rio de Janeiro.

A verdade é que Taunay olhava, estranhava, mas também assimilava o que conheceu no Brasil. Exemplo maior é a tela *Moisés salvo das águas*. É fato que o tema não era novo e que Nicolas fazia uma citação das pinturas de Poussin. Mas o que mais interessa é que o evento bíblico parece ter ocorrido nos trópicos e que o Egito bem podia estar no Brasil. A vegetação era nova na fatura de Taunay, assim como o céu ficava mais azul e o sol ainda mais luminoso.

Em Paris, Nicolas encontraria no Instituto a velha rotina do dia a dia e a comodidade de seu único *hobbie*: voltaria a seguir as práticas do estabelecimento, assim como não descuraria de seu ateliê. Mas sua época e seus modelos iam aos poucos se extinguindo. Em 1824 morria o irmão Auguste e em 5 de janeiro de 1828 parecia afogado nas águas do Guaporé seu filho mais novo, Adrien, que ainda não completara 25 anos de idade. Também nesse ano, desapareceriam duas referências na vida e na prática artística de Nicolas. Jacques-Louis David morrera no exílio na Bélgica em 29 de dezembro de 1825. É certo que a relação entre os dois pintores sempre fora marcada por uma certa ambivalência. Não obstante, David representou como ninguém a arte neoclássica que,

de uma forma ou de outra, Taunay se acostumara a seguir já nos tempos do Império. Um pouco antes dele – no dia 24 de abril de 1825 – faleceria o outro-
ra poderoso Vivant Denon. O antigo curador do Museu Napoleão, aquele que fora responsabilizado pelas artes francesas, que coordenara a colônia de artistas de Napoleão e representava a ponta mais visível do mecenato imperial, terminava seus dias fechado no mais absoluto isolamento.

Como se vê, o mundo de Taunay ruía por todos os lados. Seu único refúgio era o Instituto e sua arte, e Nicolas trabalhava sem parar. Os cabelos ficavam cada vez mais brancos e os óculos continuavam sendo sua grande marca registrada. Taunay faleceria no dia 20 de março de 1830, à rua Vaugirard n. 35, e dizem seus biógrafos que trazia os pincéis na mão. Charles Blanc, crítico de arte e admirador da obra de Taunay, o teria chamado num discurso póstumo de “David dos pequenos quadros”. Elogio um pouco tardio, já que, feito nos anos 1850, o apelido demonstra mais: os vínculos com um modelo que aliou a pintura à representação do próprio Estado, seja no Brasil, seja na pátria francesa. Mais que isso, a expressão positiva o vinculava a uma determinada filosofia moralista expressa no campo da arte, a mesma que, em meados do XIX, reabilitava David e sua arte. Quem sabe Taunay preferisse ter sido chamado de “Lorrain dos pequenos quadros”, uma vez que a paisagem sem-

pre fora seu gênero de predileção. No entanto, naquele contexto, a comparação com o modelo neoclássico e com um pintor que exemplificou esse tipo de arte soava como um grande elogio.

É possível dizer que Nicolas foi um pintor que se nutriu de sua vivência no Brasil a despeito de jamais abrir mão dos modelos artísticos que trazia na bagagem. Se no Brasil seria sempre considerado um artista estrangeiro, de volta à França ficaria marcado pelas cores dos trópicos, muitas vezes consideradas excessivas e confundidas com as novas vogas românticas. O sol dos trópicos, seus verdes e azuis, assim como a população escrava, se transformariam em temas a serem relidos e reelaborados com dificuldade. Esses eram mesmo “trópicos difíceis”, mas produtores de novas concepções visuais. Nas telas de Taunay o Brasil aparecia homenageado por sua imensa natureza, um teatro tão grandioso como por vezes improvável.

MEU BRAZIL BRASILEIRO: NATUREZA COMO PAISAGEM

Como se vê, a passagem de Taunay pelo Brasil não foi das mais felizes. No entanto, é possível dizer que seu filho Félix redimiria de certa maneira as decepções do pai. Félix Taunay tornou-se professor de paisagem na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro apenas três anos depois da partida de Nicolas. Manteve o cargo de 1824 a 1851, e foi seu diretor de

1834 a 1851. Além do mais, Félix transformou-se num pintor bastante renomado e autor de diversas obras, assim como empreendeu reformas na instituição que dirigiu e apoiou projetos de ampliação e abertura de ruas na cidade do Rio de Janeiro. Foi, por fim, um dos preceptores de d. Pedro II e recebeu do imperador, anos mais tarde, o título de barão de Taunay. O artista faleceu no Rio a 10 de abril de 1881 e deixou uma série de seguidores que tratariam de elevar o gênero da paisagem como mote para pensar a nacionalidade.

Ele próprio, na sua tela *Paisagem da Tijuca*, traria o tema da natureza para o

centro da representação. Evidentemente marcado pela tela da Cascatinha de seu pai, Félix recupera o tema da paisagem edênica e moral, que nesse caso bem podia justificar novos projetos de nacionalidade. Félix estreitaria sua relação com Pedro II, sendo responsável por parte fundamental da educação do imperador. E por conta desses vínculos, em 1824 Félix é nomeado para a cadeira destinada ao pai no projeto inicial da academia e já em 1834 é eleito diretor da instituição, rendendo uma homenagem a Nicolas, que havia morrido, na França, quatro anos antes. Cumpria, assim, um ciclo idealizado pelo pai, que foi também seu introdutor e primeiro mestre de pin-



Título de membro honorário da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro concedido ao professor Félix Emilio Taunay

tura. As telas de Félix guardariam a maestria do pai e o trato com a paisagem. Em *Lagoa Rodrigo de Freitas*, vemos preocupação semelhante com a distribuição da luz e a composição da paisagem amena, tão semelhante à do pai. Mas é talvez na tela *Vista de uma mata virgem que se está reduzindo ao carvão* que pode ser notado um diálogo ainda mais estreito. Como afirma Elaine Dias, há também uma alteração do discurso histórico e uma atualização na paisagem arcádica de Nicolas.²³ Félix faz um detalhamento minucioso da mata brasileira e novo tributo à propriedade da família na Cascatinha da Tijuca. Aqui a proposta da mensagem histórica presente na tela de Nicolas ganha uma conotação crítica, quando o filho divide a tela ao meio e separa, de um lado, a natureza em estado virgem e, do outro, já em processo de degradação, transformada em carvão. Há um viés crítico que se eleva, com a fumaça que sai do carvoeiro juntando-se à elevação do céu e da paisagem. Assim, se há novamente uma exaltação da paisagem, há também sua atualização com a ideia da queimada e da devastação.

O mesmo ocorre com *Vista da Mãe D'Água*, que apresenta o sistema de canalização em meio à floresta brasileira. Mais uma vez, não é a imagem europeia que se destaca, mas a particularidade da situação local, a releitura da paisagem brasileira. O importante é que as lições do pai foram fundamentais para que o filho atualizasse a relevância da paisa-

gem histórica, com sua elevação moral e ideal, como forma de representar a nacionalidade. Outros discípulos do pai e agora do filho tratariam de dar continuidade ao princípio de Nicolas, de elevação moral da paisagem agora tropical. Tomando os ensinamentos clássicos da paisagem e o modelo da academia, esses novos pintores acabariam, já no contexto do Segundo Reinado, por selecionar um discurso e uma imagética. Os escravos, já diminutos nas telas de Nicolas e de Félix, agora desapareceriam da paisagem, e em seu lugar a natureza e os “naturais” passariam a representar a monarquia.

Estamos no tempo do mecenato de Pedro II, que tinha em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes seu projeto de unificação nacional, que seria também cultural. Na literatura era o tempo do indigenismo; do motivo romântico que selecionou no indígena local o modelo ideal para a afirmação do novo projeto de nacionalidade. O indígena era um nobre nas selvas, mas que deveria morrer para que a civilização vingasse. Esse é o tema de Gonçalves Magalhães, em *Confederação dos tamoios*, de Gonçalves Dias, em *I Juca Pirama*, e de José de Alencar, o qual, apesar de sua inserção problemática no grupo, ganharia distinção no desenho quase didático que elaborava da nova nacionalidade.²⁴ *Iracema* e *Guarani* seriam convertidos em símbolos da nacionalidade e revisitados na pro-

paganda, na ópera, nos costumes e também na pintura.

Assim, se o IHGB acabou por criar um panteão de heróis e ambientes próprios à exaltação da nova nacionalidade, foi na Academia Imperial de Belas Artes que se produziu a iconografia oficial do novo Estado. Num país marcado pelo analfabetismo, a atuação da monarquia privilegiaria a criação de uma nova imagística para a também nova nacionalidade. Pode-se dizer que a Academia Imperial de Belas Artes representou o lugar ideal para a experimentação da vertente romântica que aparecia em outras áreas. No plano pictórico, a academia é a grande responsável por uma transformação radical: o barroco é relegado ao segundo plano e o neoclassicismo francês passa a imperar, sobretudo na Corte e em algumas capitais.

O surgimento da instituição data da época do Primeiro Reinado, mas foi apenas durante o Segundo que a academia viveu uma situação mais estabilizada, sobretudo em função dos auxílios públicos e privados do monarca. Empreendendo uma política semelhante à do IHGB, o imperador passou a distribuir pessoalmente prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos, assim como participou assiduamente das Exposições Gerais de Belas Artes, promovidas anualmente, ou distribuiu insígnias das Ordens de Cristo e da Rosa aos artistas de maior destaque. Afora o apoio financeiro e oficial, os vínculos com d. Pedro II ficam claros em função do volume de

retratos produzidos sob encomenda, tendo como modelo o imperador. Félix Taunay, por exemplo, fez um quadro de d. Pedro II que serviu para ser copiado por alunos distintos, para todas as províncias do Império e repartições da Corte. O mesmo pode ser dito de Manuel de Araújo Porto Alegre, cujo quadro *D. Pedro II na abertura do Parlamento* mostra o imperador com seus trajes majestáticos, coroa na cabeça, manto com apliques de ramos de café e tabaco, murça de tucanos e o cetro com a serpe dourada.

A atitude do imperador com relação a Pedro Américo não foi um caso isolado. Vitor Meirelles também foi estudar na Europa, assim como Almeida Júnior, Castagnetto ou Rodolfo Bernardelli. O fato é que essa rede de proteção e de mecenato criava uma espécie de exército de artistas pronto a retratar a nova imagem do Império e de seus trópicos. Não somente a academia premiava os ganhadores com bolsas e viagens ao exterior, como d. Pedro II, pessoalmente, financiava seus protegidos, que ficaram a partir de então conhecidos como “os pensionistas do imperador”. Tal vínculo se fazia presente na produção da escola, onde predominou a exaltação do exótico, da natureza e do indígena romântico.

O centro inauguraria todo um didatismo, uma nova pedagogia, com exigências de nível de escolaridade, currículos mínimos e cursos de anatomia. Nesse universo acadêmico predominava a pintura históri-

ca – a exemplo do modelo francês –, guiada essa que trazia, para a pintura, a mesma intenção de ruptura já manifestada na literatura. Produtora, a partir de então, de todas as imagens oficiais do Império, a academia imporá não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato, a paisagem, o indígena. Produzidas em sua maior parte no exterior, em função da política de financiamento,²⁵ essas obras apresentavam uma idealização da paisagem e da população, coerente com o olhar de quem descreve ao longe, e ainda motivado por uma encomenda oficial. Esse é o caso das obras de Victor Meirelles de Lima, em *A primeira missa no Brasil* (1860) e *Moema* (1866), ou de José M. Medeiros com *Iracema* (1881), que fazem parte do ciclo indigenista, que chega à pintura mais tarde do que na literatura: só na década de sessenta. Nessas obras, os indígenas passivos e idealizados compõem a cena sem alterá-la, eles são elementos colados à própria essência da paisagem tropical. Além do mais, repete-se seu lugar sacrificial dentro da lógica dessa nova nacionalidade que se projeta para o futuro. Exemplo de atos nobres, eles deveriam falecer para que a própria nação vingasse.

Esse é também o caso da tela *O último tamoio* (1883) de Rodolfo Amoedo, e da escultura em terracota de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, denominada *Índio simbolizando a nação brasileira*, de 1872. Chaves produziu talvez o documento mais emblemático de sua ge-

ração, ao embutir no título de sua obra a intenção do projeto indigenista. Com uma postura corporal idêntica à imagem oficial na qual o monarca era sempre retratado, o indígena de Chaves carrega o cetro da monarquia, em vez de sua arma, um escudo com o brasão real em lugar de sua borduna. O cocar está na cabeça, mas é o manto do rei que cobre a “nudez natural” desse “símbolo nobre e puro de nossa origem”.

UMA FLORESTA BEM VALE UMA BELA CATEDRAL

O romantismo alcançaria no Brasil do oitocentos grande repercussão, tendo o indígena e sua natureza como símbolos diletos. Os nativos nunca foram tão brancos, assim como o monarca e o seu mecenato cultural mais e mais tropicais. Afinal, essa era a melhor resposta para uma elite que se perguntava sobre sua identidade, que deveria estar atrelada à descoberta de sua “verdadeira” singularidade. Diante da rejeição ao negro escravo e mesmo do colonizador português, o indígena devidamente idealizado e a natureza, igualmente elevada, restavam como os exclusivos representantes, dignos e legítimos.

Talvez a tela que se tornou o grande ícone desse contexto, *A primeira missa*, de Victor Meirelles, referente a nossa percepção pautada na ideia de rupturas e continuidades. Se é possível mostrar que os ecos da passagem de d. João pelo

Brasil, com seus artistas a guardar tudo na memória, já haviam ficado para trás; se não há dúvida de que o Brasil de Félix não era mais o de Nicolas, é também válido demonstrar como existiam reinterpretações dignas de nota e acento. A construção da paisagem como cenário da nacionalidade foi tarefa intentada no período joanino, mas realizada no Brasil de Pedro II. Quem sabe o Brasil seria a nova Roma, e os brasileiros a mais recente civilização diante do mundo. Para tanto, nada como recuar a um passado mítico, sem datas ou personagens aferíveis. Esse é o tempo da lenda, que apaga rastros e pistas e só mantém a idealização, o cenário, o teatro.

Estas são mesmo as bases da pintura de Meirelles, toda idealizada no exterior e financiada pelo imperador. Na obra *A primeira missa no Brasil* (1860), o artista busca passar para a tela uma determinada visão acerca da carta de Pero Vaz de Caminha. Com efeito, todo o processo de composição do quadro é um exemplo expressivo desse processo de redescoberta do Brasil, empreendido no século XIX. Vinculado ao projeto de construção nacional empreendido pelo Estado Imperial e pelo romantismo nascente, Meirelles selecionava o tema da primeira missa dando continuidade, no plano pictórico, à agenda histórica que se montava no IHGB, que inscrevia um novo calendário de datas num só vetor de acontecimentos e que tinha na “primeira missa” o ato fundador por excelência.

A chegada das naves ao Brasil é descrita por um documento de grande valor histórico – um relato que narrava passo a passo, do dia 21 de abril ao 1º de maio de 1500, o desembarque nas novas terras. O texto, redigido com evidente capacidade de observação, estabelecia de imediato o elo com a ideia de um paraíso primordial da Bíblia. De forma retrospectiva é possível perceber na carta a percepção que Sérgio Buarque de Holanda chamou de *Visão do Paraíso*²⁶ (1969) e que, passando de Jean de Léry a Montaigne, de Montaigne a Rousseau, daria mote ao tema do “bom selvagem”, modelo de reflexão alternativa para que o Ocidente pensasse a si próprio, a partir de um desenho ideal. Nascido da reflexão sobre esse bom selvagem francês dos primeiros tempos, o tema seria retomado no século XIX através do romantismo de cunho oficial. Mas voltemos à carta. Publicada pela primeira vez em 1817, na *Corografia brasileira* de Aires de Casal, o documento se projeta nesse novo imaginário histórico do XIX, ganhando lugar especial, como demonstra Capistrano em 1883 ao afirmar que a: “[...] carta de Pero Vaz de Caminha, (é o) diploma natalício lavrado à beira do berço de uma nacionalidade futura [...]”.²⁷ Distante da ideia da “descoberta documental”, que supõe apenas sorte e acaso, é forçoso reconhecer que o documento é editado em um momento estratégico, quando historiadores e literatos construíam um passado e davam sentido à nossa origem. A carta juntava, em mo-

mento ritual, índios (pagãos) e portugueses (católicos) e dava à Igreja a centralidade necessária a esse processo que culminaria com a conformação de um Estado. Estava tudo descrito e documentado: os objetos ocidentais, o espanto indígena, a imensa cruz que se impunha à paisagem, o primeiro batismo nacional, um retrato desse primeiro ritual tropical e católico.

Mas nada como retornar à pintura de Victor Meirelles e seu papel nesse processo. Meirelles havia partido para a Europa em 1853, em função do prêmio viagem, distribuído pela Academia de Belas Artes. Após um período em Roma, instala-se em Paris, e é ali, em 1859, que decide pintar *A primeira missa no Brasil*. Seu mentor no Brasil era Araújo Porto Alegre, que, seguindo o modelo de Denis, juntou atividades literárias e de artes plásticas e deu a elas um cunho nacional. Foi ele quem insistiu para que Meirelles se deixasse contaminar pelo texto de Caminha: “Leia cinco vezes o Caminha que fará uma cousa digna do país”. Porto Alegre destacava ainda a importância de que fosse reproduzida uma natureza tropical, juntando na paisagem imbaibas, coqueiros e palmeiras. A responsabilidade era, portanto, de monta: presentear a nação com seu “instante de nascimento”. E insistia Porto Alegre: “Lê Caminha, pinta e então caminha”. Ou então: “Não se esqueça de pôr algumas embaibas, que são formosas e enfeitam o bosque pelo caráter de plan-

tas diversas, altas. (...) Lembre-se bem das nossas árvores e troncos retos, carregados de plantas diversas, altas e com coqueiros e palmitos pelo meio, pois esses crescem à sombra dos grandes madeiros. Pouco, mas característico, mas genuinamente brasileiro”.²⁸

No entanto o pintor faria mais. Ele se basearia na tela de Horace Vernet – *Première messe en Kabilie* –, obra pintada para o *Salon* de 1855. Apesar de a obra desse último autor retratar um episódio recente – 1853 – da colonização francesa da África do Norte (e de o pintor ter participado de todo o evento), alguns elementos aproximam esse cenário da cerimônia portuguesa em terras americanas, liderada por frei Henrique de Coimbra. Nos dois casos tratava-se de uma celebração de conquista em terra de infiéis, que participavam do ato. Por outro lado, é preciso que se diga, o procedimento de utilizar citações, dentro da pintura histórica, era considerado legítimo. Com efeito, a pintura histórica era o gênero considerado hierarquicamente superior aos demais – como o retrato, a natureza-morta e a paisagem –, mesmo porque englobava a todos. O mais relevante era antes chegar ao tipo ideal – à cena idealizada – do que à originalidade e à novidade autoral. O quadro de Meirelles, de toda maneira, deveria apresentar uma representação mais sacralizada da cena; inclusive porque estava em questão a construção da própria nação.

É por isso mesmo que, seguindo os ensinamentos de Porto Alegre, o jovem discípulo pinta no exterior uma “natureza nacional”, onde um “templo natural” substitui a igreja, na medida em que a cerimônia tinha que se dar ao ar livre. Além disso, à semelhança do primeiro projeto de von Martius – *Como se deve escrever a história do Brasil* (1844) –, que representava a nação a partir da metáfora de um grande rio alimentado por afluentes, todos representando as diferentes raças que no país conviveriam, também Meirelles imprimiria ao ritual a noção de fusão e mescla de culturas convergentes. Coerente com o próprio modelo palaciano, o Brasil aparecia representado como um império tropical marcado pela convivência pacífica entre seus naturais: portugueses e selvagens.

A obra apresentada no *Salon* parisiense de 1861 tornou-se uma espécie “de verdade visual do episódio narrado na carta”,²⁹ um ícone definitivo de um momento espiritual e harmonioso onde se uniam povos tão diversos. Ao centro, a cruz e a Igreja, à esquerda e ao centro, os índios que integram a paisagem feita de árvores majestosas, um único morro a adornar e o céu do Brasil.

Modelo épico transplantado para as telas, *A primeira missa* ganharia uma popularidade só alcançada por outro pintor, Pedro Américo, que em 1885 realizaria mais um ícone de fundação da história brasileira dessa feita imperial. Trata-se de *O grito*

do Ipiranga, que celebrava a Independência do Brasil e sua maioria política.³⁰

Nesse sentido, o quadro *Independência ou morte*, pintado em 1888, passou a representar a versão visual e “real” de nossa maturidade política e permitiu avançar a análise dos vínculos que se estabeleceram entre a paisagem e a construção de um imaginário nacional, especialmente a partir de meados dos anos 1850. Mas a obra de Américo insere-se em um momento particular. Após a Guerra do Paraguai percebe-se uma mudança evidente na iconografia oficial do Império. Ao invés de centrarem-se exclusivamente na figura do soberano, as pinturas passam a descrever cenas históricas, eventos e heróis da história nacional. Em comum apenas os trópicos. Com efeito, logo após a maioria já se estabeleceu um vínculo imediato entre o imperador e seu império tropical. Mesclavam-se, portanto, símbolos e objetos rituais da casa imperial portuguesa (e por sua vez de toda a tradição real europeia) com elementos típicos da paisagem local: índios, abacaxis, folhas de café e de tabaco.

Expressando simbolicamente uma bela fusão, esses elementos evocavam uma nação ao mesmo tempo universal em seu regime e particular em seus elementos constitutivos. Chama a atenção, no entanto, como, após os anos do embate contra o Paraguai, dá-se não só uma mudança nas imagens oficiais que retratam o monarca – primeiro como um “rei guerreiro” e depois como “monarca cidadão” –, como

um certo deslocamento do imaginário nacional, da figura do imperador em direção aos heróis nacionais. Em vez da figura central – símbolo de um grande império –, as cenas de batalha, ou as evocações a passagens presentes nos romances indigenistas produzidos na época, tornam-se as novas fontes evocativas da nação, ao mesmo tempo em que impõem a substituição do modelo alegórico por um modelo narrativo, organizado a partir de uma primeira ação. À frente, não mais o nome, mas o grande feito.

O modelo vem da pintura acadêmica francesa, porém, não na tradição absoluta – que destaca o rei ao centro da alegoria –, mas na iconografia associada a Napoleão Bonaparte, sempre vinculado aos acontecimentos históricos que lhe eram contemporâneos. Idealista no conjunto e realista nos detalhes, o quadro de Pedro Américo fala de um ato de d. Pedro I, mas recupera o ato de emancipação brasileira como momento heroico: ritual de iniciação de um império que então se afirmava. O quadro, como o título diz, representa d. Pedro I, levantando sua espada, bem no alto da colina do Ipiranga: ato oficial de rompimento entre Brasil e Portugal. Junto ao jovem príncipe vemos os cavaleiros de seu séquito, que saúdam o gesto e acenam.³¹ Ao longo da estrada um caipira se detém com seu carro de boi, a fim de observar o ato histórico. Ele representa a figura do observador, que guarda a cena em nosso lugar: seu momento memorá-

vel e idealizado. O pobre caipira vive (real e simbolicamente) o desnível criado por Pedro Américo, que destaca d. Pedro I acima da colina, tal qual uma estátua equestre, na melhor tradição iconográfica. A composição repõe a estrutura hierárquica do regime, representando o caipira o próprio povo brasileiro. O ato de bravura do monarca, por sua vez, funda a nação emancipada e uma nova ordem política e moral.

Mas um outro aspecto merece a atenção de Pedro Américo. Tratava-se de construir um imaginário particularmente brasileiro em sua forma, e nesse sentido o artista inclui atributos específicos a esse universo exótico tropical. A nova estrutura visual, já presente em obras como *A primeira missa* (1860), *Moema* (1866) e *Iracema* (1881) como referência pontual a esse mundo, passa a ser “cenário” da narrativa. No caso, o artista sobrepõe sentimentos patrióticos às qualidades particulares da paisagem paulista. “Há uma dramaticidade encenada nos acidentes do terreno, que associam claramente o sítio ao acontecimento histórico representado”,³² fazendo da paisagem um pretexto menor diante da grandiosidade da cena que se apresenta. Sobre o tema, diz o próprio artista:

Para satisfazer o geral desejo de ver representado o célebre riacho do Ipiranga – o qual na realidade passaria a distância de alguns metros atrás de quem observa o primeiro plano – forcei a perspectiva pintando um si-

mulacro de corrente aos pés dos cavaleiros do primeiro plano. Desculpe-me o público essa quase insignificante violência à topografia, considerando a necessidade de consagrar na pintura a ideia do ribeiro cujo nome tão intimamente ligou-se ao glorioso fato da nossa emancipação política.³³

Dessa maneira, não só os elementos típicos da nação – a vegetação, o casebre, os nativos – são selecionados, como se força a natureza em nome de enaltecer o ato glorioso. Mais uma vez natureza e história se agregam quando se trata de fundar momentos inaugurais dessa nação. Percebe-se, assim, como o projeto que vincula a nação à natureza e seus naturais chega à pintura de forma coadunada com o projeto literário nativista e com a própria historiografia. Nessas obras, os indígenas passivos e idealiza-

dos, colados à paisagem tropical generosa, compõem a cena sem alterá-la fundamentalmente. Seja como peça essencial – nos primeiros quadros românticos –, seja como coadjuvante em um evento histórico, o fato é que a natureza aparece em paridade com o próprio regime, sustentáculo simbólico de uma dramaticidade histórica que se encena por meio da natureza.

Invenções não são simplesmente inventadas, devem deitar num universo de imaginação, como bem mostrou Benedict Andersen.³⁴ A natureza brasileira, devidamente moralizada e edenizada, surgia como texto e pretexto para a construção da representação nacional. Herdeira dos pintores que vieram retratar a Corte joanina, a paisagem surgia como mote para elevação e alegoria de um país que sempre representou uma futura e (quicá) promissora civilização.

N O T A S

1. GOETHE, J. W. *Viagem à Itália: 1776-1778*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 262.
2. GIBBON, Edward. *Declínio e queda do Império Romano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 364.
3. O *Gran Tour* formou uma parte vital da educação de muitos artistas, escritores e aristocratas e provou ser o *background* necessário para o desenvolvimento de um gosto por estilos clássicos nascidos, em primeira mão, na experiência na Itália e depois nos locais gregos.
4. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 379-385.
5. Vide nesse sentido, LEFEBVRE, Georges. *Service municipal: plantations, parcs et jardins publics*. 2. ed. Paris: DUNOD, 1928; LARTHOMAS, Jean-Paul. *Le jardin selon Shaftesbury: une origine possible du romantisme*. In: Pigeaud, Jackie. *Histoire de Jardins, lieux et imaginaire*. Paris: Universitaires de France, 2001.

6. Veremos mais à frente como Nicolas-Antoine Taunay retratará sua propriedade junto à cascatinha da Tijuca como seu jardim domesticado.
7. O turismo rumo à Itália seria reaberto apenas em 1814, com a abdicação de Napoleão e no momento em que os ingleses – os maiores fregueses deste tipo de viagem – e também outros viajantes estrangeiros voltariam ao local. Mas esta seria uma nova viagem.
8. SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 20.
9. PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Baurur: Edusc, 1999, p. 78.
10. Ver nesse sentido: JAHODA, Gustav. *Images of savages: ancient roots of modern prejudice in western culture*. London and New York: Routledge, 1999, p. 11.
11. O artista italiano Salvador Rosa ficaria popular entre os colecionadores europeus que procuravam telas de sublimidade atormentada e da selvageria da natureza. Precipícios, montanhas, torrentes, lobos e estrondos faziam parte das “qualidades” deste gênero. Segundo Kant, na *Crítica do juízo*, de 1790, o sublime é quando o homem descobre em si uma dimensão espiritual pela qual supera as forças cósmicas, ou as violências históricas com que é esmagado.
12. CLARK, Kenneth. *Landscape into art*. London: John Murray, 1949, p. 6.
13. Conferir ANDREWS, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
14. Sobre o tema, ver também ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
15. A influência dos paisagistas holandeses foi tão sensível, que, coincidência ou não, em 1815, Joaquim Lebreton, na condição de secretário perpétuo do Instituto de França, sugeriu uma competição trienal de paisagem na Escola francesa.
16. Essa reação foi ainda mais forte na Inglaterra, com nomes como John Constable (1776-1837), Joseph Mallord William Turner (1775-1851) ou Theodore Géricault (1791-1824).
17. Citado em *Les années romantiques: la peinture française de 1815 a 1850*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 150.
18. Para uma visão mais completa da biografia de Nicolas-Antoine Taunay e dos demais impasses pessoais que condicionaram sua viagem, sugiro a leitura de meu próprio livro, *O sol do Brasil*, já mencionado em outro momento deste texto, bem como do catálogo de minha autoria e de DIAS, Elaine. *Nicolas-Antoine Taunay, uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2008. A grande obra de referência sobre Taunay é o livro de JOUVE, Claudine Lebrun. *Nicolas-Antoine Taunay*. Paris: Arthena, 2003.
19. Há uma grande polêmica sobre os fatores que teriam motivado a vinda dos artistas franceses e sobre seu financiamento. No meu livro recupero e me posiciono sobre o tema. Elaine Dias também analisa o contexto no ensaio: DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da missão artística de 1816. *Anais do Museu Paulista – História e cultura material*, São Paulo, v. 14, n. 2, jul-dez. 2006; DIAS, Elaine. Les artistes français au Brésil au XIX e siècle: l'Académie des beaux-arts et la formation de la collection nationale de peintures de Rio de Janeiro. In: PANZANELLI, Roberta; PRETI-HAMARD, Monica. *La circulation des oeuvres d'art: the circulation of works of art in the revolutionary era. 1789-1848*. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 267-280. Os textos básicos para acompanhar a posição oficial são os de Escragnole Taunay, bisneto de Nicolas: TAUNAY, Afonso de Escragnolle. Documentos sobre a vida e obra de Nicolau Taunay. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo 78, parte II, 1916; *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Universidade de Brasília, 1956; *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956; *Nicolau Antonio Taunay: documentos sobre sua vida e obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1916.
20. Carta de 27 de outubro de 1817, encontrada no Arquivo da Escola de Belas Artes (RJ). O material foi coletado por Claudine Lebrun-Jouve em Paris, 1987. In: SCHWARCZ, Lília K. Moritz. *O sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 207.
21. Ibidem, p. 209.
22. Ver nesse sentido LAGO, Pedro Correa do. *Taunay e o Brasil*. Obra completa, 1816-1821. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

23. DIAS, Elaine. A herança de Nicolas Taunay ao filho Félix. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; DIAS, Elaine (org.). *Nicolas-Antoine Taunay: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2008.
24. No livro de minha autoria, *As barbas do imperador*, tive oportunidade de analisar esse tema com mais vagar.
25. O imperador auxiliou um total de 24 artistas brasileiros no exterior, dentre os quais destacam-se nomes como Pedro Américo e José Ferraz de Almeida Júnior.
26. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os nativos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.
27. ABREU, Capistrano. *O descobrimento do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 238-239.
28. COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 1998, p. 111.
29. Ibidem, p.115.
30. A análise do quadro *O Brado do Ipiranga* está muito pautada nas interpretações realizadas por Claudia Valladão Mattos em dois ensaios: Algumas palavras acerca do texto "O Brado do Ipiranga" e de sua ligação com a tradição acadêmica. In: MATTOS, Claudia de; OLIVEIRA, Cecília. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 119-132; e Independência ou morte! O quadro, a Academia e o projeto nacionalista do Império, Ibidem, p. 79-117.
31. É o próprio Pedro Américo quem descreve os personagens: Joaquim Maria da Gama Freitas Berquó, João Carlota, João de Carvalho Raposo, Francisco Gomes da Silva e, provavelmente, o guarda-roupa João Maria da Gama Freitas Berquó. Depois vinham o marquês de Cantagalo, o padre Melchior Pinheiro, o brigadeiro Manoel Rodrigues Jordão.
32. MATTOS, Claudia Valladão. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 15.
33. Ibidem, p. 122.
34. ANDERSEN, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 1/12/2008
Aprovado em 24/7/2009