

Elaine Cristina Dias

**FÉLIX-ÉMILE TAUNAY:
CIDADE E NATUREZA NO BRASIL**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob
orientação do prof. Dr. Luiz Marques.

Este exemplar corresponde à
Redação final da tese defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora
em 31/05/2005

BANCA

Prof. Dr. Luiz Marques (orientador)

Profa. Dra. Sônia Gomes Pereira (UFRJ)

Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo (USP)

Profa. Dra. Valéria Esteves Alves Lima (UNIMEP) *Valéria Esteves Alves Lima*

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (UNICAMP) *Migliaccio*

Profa. Dra. Cláudia Valadão de Mattos (UNICAMP) - suplente

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP) - suplente

Maio/2005

UNIDADE	IFCH
Nº CHAMADA	TUNICAMP
	D543f
V	EX
TOMBO BCI	64510
PROC.	16-P-00096-09
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	22/06/09
Nº CPD	

Bibliod 354454

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

D543f **Dias, Elaine Cristina**
Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil / Elaine Cristina Dias. - - Campinas, SP : [s. n.], 2005.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Taunay, Félix-Émile, 1795-1881. 2. Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro. 3. Arte – Estudo e ensino. 4. Paisagem na arte. 5. Natureza (Estética). 6. Arquitetura – Brasil – Séc. XIX. 7. França – Relações exteriores – Brasil. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À Fapesp – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro sem o qual tornaria impossível a realização desta pesquisa.

Ao orientador Luiz Marques, pela generosidade, disponibilidade e sabedoria. Obrigada também pelo apoio à pesquisa no exterior, pelas correções de francês...Toda a minha admiração.

A Luciano Migliaccio, cujo apoio incondicional desde o mestrado, as incontáveis discussões teóricas e, sobretudo, o amor pela arte brasileira, contribuem enormemente à minha formação. Obrigada pela amizade.

A banca examinadora: Luciano Migliaccio, Valéria Alves Lima, Sonia Gomes Pereira, Ricardo Marques de Azevedo e Cláudia Valadão de Mattos, pela leitura atenta e crítica ao trabalho.

A M. Philippe Sénéchal, pela eterna paciência e orientação realizada na França. Agradeço a ele a oportunidade de fazer parte do grupo de autores do *Dictionnaire des Historiens de l'Art....*, cuja *notice* acerca de Joachim Lebreton não só enriqueceu meu trabalho como também nos ofereceu a chance de sabermos mais sobre esse ilustre homem de letras.

Ao Institut National d'Histoire de l'Art (INHA-Paris) igualmente pela oportunidade de pesquisa no exterior, pela excelente estrutura de trabalho e pelo constante apoio aos doutorandos brasileiros, argentinos e mexicanos.

A Paul Getty Fondation, mais especificamente ao Getty Grant Program, pelo financiamento desta pesquisa na França e pela possibilidade de bolsas aos estudantes da América Latina.

A Faep/Unicamp, pelo apoio financeiro ao meu estágio na França.

A Anne Bécharde Leauté pelas discussões sobre as Academias européias e as correções gramaticais dos famosos *Rapports* entregues ao INHA. Obrigada pela generosidade.

A Anne Pingeot, cujos almoços na cantina do Musée d'Orsay, como ela próprio diz, renderam frutos interessantíssimos ao meu trabalho. Gentileza notável.

A Olivier Bonfait, pelo convite ao congresso *Academie e Academismo* realizado na Villa Médicis em Roma, e pela feliz oportunidade de mostrar a situação acadêmica brasileira do século XIX aos pesquisadores europeus.

A Claire Barbillon pelo convite e gentileza sem igual na oferta de sua dissertação de doutorado sobre os tratados anatômicos, fundamentais ao entendimento da questão.

A Ben Zerrouk pela disponibilidade em decifrar documentos nos *Archives de l'Institut de France*, e igualmente pela infração das sólidas regras do Instituto. Mademoiselle Lebreton agradece ao seu mais fiel Chevalier.

Aos funcionários da Bibliothèque d'Art et Archeologie Jacques Doucet, da Bibliothèque National de France (Richelieu et Très Grande Bibliothèque), a Gilda e sua disponibilidade nos Archives Nationales, aos funcionários da Bibliothèque des Académiciens de l'Institut de France, em especial ao secrétaire perpétuel, que gentilmente autorizou a minha freqüência à instituição.

Ao pessoal do IFCH, principalmente ao Júnior, durante esses onze anos de UNICAMP.

A Sonia Gomes Pereira pela gentileza, bom humor e pelo acolhimento na período de pesquisa no Museu Dom João VI, no Rio de Janeiro. Agradeço igualmente a Ana Maria pelo inacreditável encontro do Epítome de Anatomia, então desaparecido neste mesmo Museu. Obrigada também ao Danilo, Helena e Dona Dora.

Ao apoio do pessoal do Arquivo Histórico e do Departamento de Pintura do Museu Imperial, em Petrópolis, Fátima, Maria Luísa e Maria Inês Turazzi. Igualmente aos funcionários da Sessão de Iconografia e Periódicos da Biblioteca Nacional, da Seção de Obras Raras da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFRJ, e do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, especialmente ao Sátiro.

Ao Rafael Vieira Souto pelas animadas conversas acerca do século XIX brasileiro no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Melhor guia artístico carioca, grande amigo.

Aos funcionários do MNBA, em especial a Mônica e Pedro Xexéo.

A Roberta Panzanelli, Mônica Preti-Hamard e Sabine Jaubert, pela oportunidade de estar mais uma vez em Paris apresentando a pesquisa brasileira.

A Marguerithe David-Roy pela concessão de entrevista e por ter disponibilizado as fotografias do Panorama brasileiro.

Ao pessoal de Paris e do INHA: em primeiro lugar a Emmanuelle Opigez, pela amizade que durará anos, a Mickael, Guillaume Peigné e Eve-Marie Rouillerz, pelo carinho e acolhimento.

Ao pessoal da Fondation Victor Lyon, principalmente o chinês Liao e o turco Ulash, meus insólitos vizinhos.

Ao pessoal da Maison du Brésil pelo conforto e amizade: Bahia, Val, meu irmãozinho Michels, Hamilton e a continuidade da amizade no Rio de Janeiro, meu médico Rubinho, Danielo, Cesar, Rafael, enfim, às festas maravilhosas que aqueciam a saudadezinha do Brasil. Ao mineiríssimo Albens e a oportunidade de conhecer alguém especial.

A Ana Paula (Simioni) e às discussões em todos os museus e loxinhas de Paris. Obrigada ao apoio fundamental da chegada na França, pelo apoio ao meu trabalho, desde o mestrado.

A Luciana Hartmann, fruto do conforto da Maison du Brésil, obrigada pela carinhosa amizade, pela companhia, pelas viagens todas que fizemos e por toda a diversão nos lugares mais lindos da Europa.

Ao pessoal da Maison du Japon: à italiana Cristina e seu risoto maravilhoso, à alemã Cristina, a Miki, Eri e Pierre Jean, o mais espirituoso dos belgas, e todos os incontáveis jantares que salvaram muitas noites frias.

Ao pessoal do Collège Franco-Britannique, Hamdane Mohammed e seu insistente pedido de casamento, a Maria Helena e especialmente a Silvia Silvestri, pelo apoio em Paris e em Roma, e pelas muitas conversas regadas a Tiramisu na cité universitaire. A Andrea Milanese e o apoio à pesquisa.

Um agradecimento especial à Famille Getty do INHA: Agustina Rodriguez Romero – *Agux, tu eres una madre* – agradeço à amizade eterna e a possibilidade de estarmos verdadeiramente em família em Paris, com Malena e Marcelo.

Minha irmã Getty Karla Jasso Lopez, pela amizade incondicional e pelas noites de insônia agradáveis ao som de Nina Simone, pelas tristezas e alegrias compartilhadas.

A Mammi Sakai, obrigada pela amizade, pelos inúmeros jantares, pelas conversas sem fim no quarto da Maison du Mônaco, nas tentativas infinitas de entendimento do mundo masculino e canadense. Muitas saudades.

A Fabis, cuja amizade e brilho proporcionou um novo olhar sobre Paris e todos os rios do mundo. Minha eterna companheira, agora no Brasil.

Ao Gabriel por tornar Paris mais iluminada – e outra vez iluminada – e por me apresentar da maneira mais carinhosa *su lindo México*. Amor Caballero, férias inesquecíveis.

Ao pessoal do Instituto de Artes da Unicamp: ao Paulo Kühn pela amizade, gentileza e pela oportunidade do PED. A Maria de Fátima pelo apoio de sempre, Lúcia Eluf, ao pessoal da secretaria, aos meus alunos das Artes Plásticas do primeiro semestre de 2002.

A Henrique José Beíçola pela amizade de dez anos que eu tanto cultivo e os bons momentos de Paris, aos eternos bons momentos do Brasil.

A Cass, obrigada pela admiração, obrigada pela amizade, pelas divertidas conversas, pelas traduções e pelas baladas paulistanas. Divertimento na certa.

A Renato Palumbo Dória, Dr. “Maneiro”, pelas discussões acerca do ensino artístico, pela amizade e confiança, e por ser meu companheiro de pesquisa sobre o XIX brasileiro.

A Maraliz Christo, obrigada por esta última imagem (salvação), pelas conversas de todo o doutorado e depois no INHA, pelo apoio à pesquisa.

Aos meus amigos, espero não esquecer de ninguém (vou esquecer...me perdoem): Pulguete, mais uma vez aqui presente – mãe da Lu, Alex, Bianca, Daniel, Sidão, Gabi alma gêmea e sua Elisa, Dri,

Inayá e sua delicadeza, Eliana e seus lindos olhos, Brunesco e Carol, Rudolf, Irineu, Dani Monica, Gabor, Cris, Dani, Evandro, Iara, Juletes, ao pessoal do Mestrado em História da Arte, Ana Paula, Marias, Rosangela, Elisa, ao pessoal do Doutorado em História, Flavinha, Nádia, Alberto, Daniel, Luciana...ao André Tavares, a Camila, Miriam, Lu mineira e Nelsinho, Helder e Fátima (Pati Beijo só para íntimos), Letícia, à doce Lady Nancy, ao bom-humor da Betta, Crisalba, Xen-Xen, Luciano de Assis, Marcelo Vira e Mexe, Luísa linda, minha amigona Mary Celie e Eriquinha – obrigada pelas cartas.

Ao meu amigo Rolando (e também Alex) e a gentileza em nos mostrar Santiago, ao meu ex-sempre cunhado mexicano e sua família.

A Julio César Magalhães pela amizade e hospedagem na Rue de la Roquette. A gauchinha Vivian, obrigada pelo apoio e carinho nesta última passagem por Paris.

A Paula Vermeersch, ou Paula Vira-Mexe, minha irmãzinha mais telle-tubie e sempre disposta a receber meus puxões de orelha, obrigada pela “hospedagem” destes anos todos.

A Eriquinha, minha companheira de casa, minha amiga do coração, minha irmã, que a nossa amizade dure mais cem anos...

A Maria Luisa, minha terapeuta e amiga, eu sempre vou repetir: Maria, eu aprendo muito com você... Obrigada pelos longos anos de amizade e, principalmente, por segurar a minha mão nos momentos felizes e também nos mais difíceis.

Ao meu irmão Marcelo, pela paciência de Jó, carinho e apoio diários....obrigada pelo trabalho realizado na diagramação das imagens que compõem este trabalho...e de novo, muita paciência....
Ao meu pai e minha mãe, pelo amor incondicional, pelo apoio de sempre...

Aos meus amigos
A minha família
Todo o meu amor.

RESUMO

Esta tese de Doutorado estuda a carreira do pintor francês Félix-Émile Taunay no Rio de Janeiro, entre os anos de 1824 a 1851. Analisamos sua atuação como pintor de paisagens, assim como sua atividade de diretor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1834 a 1851, período em que realizou uma série de inovações no campo do ensino artístico. Entre estas medidas, está o desenvolvimento do curso de desenho, a criação das *Exposições Gerais de Belas Artes* em 1840, a organização da Pinacoteca da Academia, o Prêmio de Viagem à Italia em 1845 e uma constante preocupação com a atuação do artista na sociedade. Nesse sentido, foi de suma importância o trabalho conjunto de Taunay e Grandjean de Montigny na busca pelo reconhecimento e estabelecimento profissional dos arquitetos acadêmicos na sociedade carioca de então.

A abordagem à pintura de paisagem de Taunay realizou-se através de duas vias distintas. A primeira delas refere-se à análise do primeiro panorama brasileiro exposto em Paris – o *Panorama da cidade do Rio Janeiro* – com base nos desenhos elaborados por Taunay e pintados por Guillaume Ronmy em 1824. A segunda concentra-se na pintura de paisagem realizada entre as décadas de 1820 e 1840, as quais demonstram, pouco a pouco, uma nova abordagem temática do gênero.

Com este trabalho, caminhamos na tentativa de cobrir uma lacuna dentro da história da arte brasileira do século XIX, seja na história do ensino artístico, seja na temática da pintura de paisagem.

ABSTRACT

This doctoral thesis studies the French painter Félix-Émile Taunay career in Rio de Janeiro, in between the years of 1824 and 1851. We analyze his activity as landscape painter, as well as his activity as director of the Imperial Academy of Fine Arts between 1834 and 1851, when he implemented several innovations in the area of artistic teaching. Among such accomplishments, we can list the development of a drawing course, the creation of the *Exposições Gerais de Belas Artes* (General Expositions of Fine Arts) in 1840, the organization of the Picture Gallery of the Academy, the *Prix de Rome* in 1845, and the existence of a continuous concern about the action of the artist in society. In this sense, it was of chief importance the work of Taunay in cooperation with Grandjean de Montigny for the professional establishment of academic architects in the *carioca* society at the time.

The account of Taunay's landscape painting in this thesis is twofold. First, there is the analysis of the first Brazilian panorama exhibited in Paris – the *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* – based upon Taunay's projected drawings, painted by Guillaume Ronmy in 1824. Second, we focus on the landscape painting from the 1820's to the 1840's, which gradually show a new thematic account of the genus. With this work we attempt to cover a hiatus in the Brazilian history of art of the nineteenth century, a gap existing in the history of artistic teaching as well as in the subject-matter of landscape painting.

ÍNDICE ANALÍTICO

INTRODUÇÃO.....5

PRIMEIRA PARTE – FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES (1824-1851)

CAPÍTULO I – A ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES E OS PRIMEIROS PASSOS DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY.....27

I.1. Antecedentes históricos da Academia Imperial das Belas Artes.....27

I.2. Primeiros passos de Taunay na Academia Imperial das Belas Artes.....51

CAPÍTULO II – TAUNAY E A DIREÇÃO DA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES – A CONSOLIDAÇÃO DO SISTEMA DE ENSINO.....63

II.1. Contexto Internacional e Contexto Brasileiro.....63

II.2. A consolidação da Academia: Taunay e os modelos clássicos de ensino.....75

II.2.1. A imitação da natureza.....75

A) O Modelo-Vivo.....91

B) A Estatuária Antiga.....108

C) Tratados e Anatomia.....114

D) A Pinacoteca da Academia: as escolas artísticas e seus mestres.....139

CAPÍTULO III – AS EXPOSIÇÕES GERAIS E O PRÊMIO DE VIAGEM.....191

III.1. As Exposições Gerais.....	191
III.2. O Prêmio de Viagem.....	222
CAPÍTULO IV – A ARQUITETURA.....	247
IV.1. A Arquitetura como a Primeira das Artes.....	249
IV.2. A Arquitetura: consolidação da Academia como instituição pública?.....	263
SEGUNDA PARTE: O PANORAMA DE 1824 E A PINTURA DE PAISAGEM DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY	
CAPÍTULO I – O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO, 1824.....	307
I.1. Origens e Desenvolvimento.....	307
I.2. O Panorama Brasileiro.....	326
CAPÍTULO II – A PINTURA DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY.....	389
II.1. As Primeiras Paisagens Brasileiras.....	389
II.2. Paisagens Pós-1840.....	403
CONCLUSÃO.....	463
BIBLIOGRAFIA.....	473
ARQUIVOS E BIBLIOTECAS CONSULTADAS.....	489
ABREVIACÕES DAS INSTITUIÇÕES UTILIZADAS.....	491
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES.....	493



Nicolas-Antoine TAUNAY. *Retrato de Félix-Émile Taunay*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

INTRODUÇÃO

Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Elles dão a chave do estudo da natureza. He delles, mas só delles, como de huma base certa, que se pode atirar o vosso vôo poético para hum infinito de combinações novas, para hum systema de modificação da arte que venha hum dia a constituir a arte brasileira.¹

Esta pintura realizada por Nicolas-Antoine Taunay apresenta o pequeno Félix-Émile concentrado em sua leitura durante o intervalo dos estudos do desenho, conforme nos sugere o caderno aberto depositado sobre a mesa, à maneira de Chardin. Podemos identificar ali os atributos relacionados ao futuro pintor de paisagens e diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro: a busca pelo conhecimento, o interesse pelo desenho. Homem erudito, herdeiro do neoclassicismo francês pela filiação e formação vinculada ao pai Nicolas-Antoine Taunay, suas características associam-se imediatamente ao fragmento de seu discurso proferido na Sessão Pública de 1840, acima descrito. Em poucas linhas, estão reunidos os princípios e objetivos que guiaram toda a sua carreira artística no Brasil.

¹ SPA - 19/12/1840, AMDJ, EBA, UFRJ.

Félix-Émile Taunay demonstra, através de seus escritos e de sua alocução anual nas sessões públicas da Academia, o caráter clássico de uma doutrina aplicada em sua longa trajetória dedicada ao ensino artístico no Rio de Janeiro. Aproximando-se das teorias neoclássicas formuladas nos séculos XVIII e XIX acerca da perfeição do modelo grego na representação ideal da natureza – principalmente aquela elaborada por Johann Winckelmann em 1755 –, Taunay leva sua formação clássica à constituição da didática de ensino acadêmico no Brasil. Era a chave para a formação do artista e para a constituição da arte brasileira que perduraria durante todo o século XIX na Academia Imperial de Belas Artes.

Por meio de um vigoroso e surpreendente propósito no que diz respeito ao desenvolvimento das belas artes no Brasil, o pintor de paisagem e acadêmico Félix-Émile Taunay reuniu, em sua carreira, um vasto campo de documentação histórica e artística pouquíssimo explorado. A idéia de uma tese sobre Félix-Émile partiria, portanto, além do interessante conjunto de materiais, da ausência de trabalhos específicos sobre este pintor e acadêmico, cuja atuação revelou-se de fundamental importância para a história da arte brasileira do século XIX.

Embora seja sempre citado na abordagem às questões referentes à pintura de paisagem ou à Academia Imperial de Belas Artes, poucas análises foram até hoje concebidas sobre o trabalho desenvolvido por Félix-Émile entre os anos de 1824 e 1851, período de maior atuação do pintor. Nesse sentido, ressaltamos como as principais fontes de estudo, os trabalhos de Adolfo Morales de los Rios Filho em seu *Ensino Artístico - Subsídio para sua História*, publicado em 1942, onde o autor traça um longo panorama da história do ensino entre 1816 e 1889, e os artigos publicados por Alfredo Galvão na década de 1960 acerca de Taunay, Manuel de Araújo Porto-Alegre e de questões acadêmicas em geral. Estender este parco campo de análises e referências constitui o objetivo primeiro deste trabalho.

Ao pensarmos no estudo sobre a trajetória de Félix-Émile Taunay, sabíamos, de antemão, da necessidade de abordagem a duas vias distintas e não menos dissociadas, quais sejam sua atuação como pintor e professor de pintura de paisagem, e seu papel

como diretor da Academia Imperial de Belas Artes. A pintura de paisagem levou-nos a dois outros caminhos, isto é, a realização dos desenhos para a produção do primeiro panorama brasileiro exposto em Paris no ano de 1824, e um reduzido número de pinturas de paisagens, distribuídas em pinturas a óleo, aquarelas e cartões. Por outro lado, Taunay dedicou dezessete longos anos de sua vida ao desenvolvimento do ensino artístico na Academia brasileira, em meio a tentativas frustradas e triunfos admiráveis na implantação de medidas didáticas com vistas à consolidação da instituição e à formação do artista. Analisar a trajetória de Félix-Émile Taunay significa, portanto, discorrer sobre dois temas: a história do ensino artístico brasileiro e sua produção pictórica.

Perseguindo este caminho, deparamo-nos com um acadêmico Félix-Émile bem mais ativo e erudito do que nos indicam algumas referências no campo da história da arte brasileira, como aquela de Morales de los Rios Filho, de Afonso d'Escragnolle Taunay, ou mesmo do próprio Galvão, cujo trabalho sobre Taunay é o mais importante nesse conjunto de obras. Dotado de uma capacidade intelectual notável, Taunay soube, com perspicácia, perseguir seus objetivos ao ocupar um lugar de distinção e respeito num ambiente tão diverso daquele universo francês onde nascera e passara sua juventude. Nomeado professor de desenho e paisagem da Família Imperial em 1835 pelo Marquês de Itanhaém, Taunay foi responsável por uma grande parcela da educação do futuro Imperador D. Pedro II. Ocupara de muitíssimo bom grado o lugar do pintor Simplício Rodrigues de Sá, então enfermo e impossibilitado de realizar tal tarefa, mas que continuava ainda a receber sua gratificação por exigência do próprio Taunay. Tornara-se, portanto, pessoa influente na corte de D. Pedro II, sobretudo numa data tão propícia como aquela de 1835, momento em que acabava de se tornar o diretor de uma Academia de Belas Artes carente de inovações que lhe imprimissem o desenvolvimento.

Em 1838, Taunay é nomeado também professor de francês de D. Pedro II no lugar de Renato Pedro Boiret (ou René Pierre Boiret), estendendo seus domínios de influência por meio da educação imperial (FIG.1). Além desta responsabilidade, Taunay era também sócio efetivo da *Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional* (1835) e membro do recém-criado *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, admitido na sessão de 1838 (FIG.2). Não

menos importantes foram os títulos que enalteciam seu currículo: detentor do *Hábito da Ordem de Cristo*, em 1841 (FIG.3); *Chevalier de la Légion d'Honneur*, em 1843 (FIG.4); *Membro Honorário da Academia Imperial de Belas Artes*, em 1852 (FIG.5); *Comendador da Ordem da Rosa*, em 1867 (FIG.6); e, finalmente, *Barão de Taunay*, em 1871 (FIG.7 e FIG.7.1).

O arquivo privado de Taunay, hoje conservado no *Arquivo Nacional* do Rio de Janeiro, revela também um homem dedicado à literatura. Ali, podem ser lidos seus escritos sobre a pronúncia do grego² e o comentário sobre a tradução das *Odes de Anacreonte* para o francês, realizados nos anos de 1860. Ainda no campo literário, Taunay também publicou uma obra dedicada à sua filha Adelaide, *Astronomie du Jeune Age*, cujos versos foram escritos em 1849 e editados por seus irmãos Charles Marie-Auguste Taunay e Hippolyte Taunay. Publicados em 1857 e 1859, Taunay descreve em verso os fenômenos celestes, quais sejam as constelações, os sistemas planetários, os estudiosos físicos e filósofos que trataram do assunto, como Copérnico, Galileu, Newton, Descartes e, por fim os signos do zodíaco. A reedição de 1859 não deixa, contudo, de trazer uma advertência, também levando em conta os estudos sobre a cultura grega:

Il me semble que le texte, s'il était éclairci par une explication concise mais magistrale des points qui y sont touchés, acquerrait une utilité analogue à celle des vers de Lancelot, qu'on enrichit encore actuellement de nouveaux et profonds commentaires, sans que tant d'auxiliaires accumulés pour l'étude des dérivations helléniques embarassent et oppriment les élèves, s'offrant à leur esprit dans l'ordre où le *Jardin des racines grecques* y a fixé par le rythme certaines notions élémentaires, choisies parfois même arbitrairement. Je serais heureux de rendre le même service à la jeunesse pour l'enseignement de l'astronomie, et toute mon

² Os manuscritos de Taunay a esse respeito, dizem : « Or ce dernier mot quant à la prononciation du Grec (on le voit par les réponses d'Echo, dans le dialogue qui porte ce nom) est qu'Erasmus avait déserté son étacisme, tandis que silencieusement cette malencontreuse fantaisie de sa jeunesse avait fait son chemin dans l'opinion générale par la tendance innovatrice au XV siècle selon la remarquable de Blackie, et s'était établie pour servir jusqu'à nos jours d'obstacle déplorable aux justes rapports de l'Europe avec les Hellènes. » *Parecer de Félix Emilio Taunay sobre a verdadeira pronúncia do grego*. Em francês. (1865?), AN-RJ, SAP, AP-FET. Ver também *Parecer (minuta e original)*

ambition dans ce sens est que les additions successives motivées par les découvertes qui se font tous les jours, continuent de rajeunir cet épitome et puissent un peu plus longtemps le recommander aux partisans de la diffusion des lumières.³

Por outro lado, a tradução do latim para o francês dos *Idylles Brésiliennes*, escritos por seu irmão Théodore Taunay em 1830, demonstra a inclinação de Taunay pela política brasileira. Ali, são cantadas a morte de D. Maria I, o nascimento de D. Pedro I e do Império Brasileiro, assim como uma homenagem ao ministro José Bonifácio de Andrada e Silva na Sessão de Abertura da Assembléia Constituinte Brasileira em 1823. Os versos cantam ainda a comparação entre Napoleão – “*Et plus tard quand partout, indomptable géant/ Il eut fait admirer sa force et sa prudence/ Il succomba : les lois manquaient à sa puissance*”⁴ - e D. Pedro, coroado e sagrado Imperador, fundando o Império Constitucional. Os escritos revelam, sobretudo, a vertente liberal tomada como princípios pela família Taunay, indicando, através da literatura, a exaltação ao novo governo baseado nas leis.

Ao lado desta capacidade intelectual refinada, são de grande importância os seus memoriais pessoais e aqueles produzidos para o governo imperial durante sua gestão como diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Ao discorrer, entre outros, sobre as diferenças entre a educação do povo pelas letras e pelas belas artes, Taunay procura deixar claro a influência positiva e não menos moralizante da educação artística na formação do caráter humano. Nesse sentido, o papel dos monumentos e esculturas públicas é fundamental na demonstração das virtudes do homem e de seus atos em defesa da pátria,

de F. E. Taunay sobre conceito de jurisdição suprema na questão do fonetismo helênico. Em francês (1865?)”. Idem.

³ *Astronomie du jeune âge.... épître en vers adressée à sa fille*, par F. E. Taunay...edited par..A. M. Ch. Et Hte. Taunay. Paris, 1857 ; *Astronomie du jeune âge....composée pour sa fille Adelaide*. Deuxième édition retouchée par l’auteur et augmentée de notes revues par Emmanuel Lidis... publié par les soins de A. M. Ch. Et Hte. Taunay. Paris, 1859. Edições presentes na BNF, Paris.

⁴ *Idylles Brésiliennes*. Écrites en vers latins par Théodore Taunay et traduites en vers français par Félix-Émile Taunay. Rio de Janeiro, Imprimerie de Gueffier et C, rua da quitanda, 79, 1830. Edição presente na BNF, Paris.

assim como foi outrora cultivado pelos gregos⁵. Aparece novamente aqui o caráter clássico da formação e da orientação pedagógica de Taunay. Ao mesmo tempo, ele associa seu argumento fortemente social à eterna busca pelo desenvolvimento artístico da cidade do Rio de Janeiro, tão carente de monumentos públicos:

...je ne puis m'empêcher d'exprimer le désir de voir nos places, nos promenades peuplées, non point d'un frivole série de dissimilités paiennes, mais de belles et grandes et sublimes représentations des fils bien-aimés de la patrie et de la vertu".⁶

Em defesa do ensino das belas artes e desta idêntica preocupação com o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, Taunay discorre, em memorial dirigido ao governo do Estado, sobre a igualdade da Academia ao lado das outras escolas nacionais. Ao destacar novamente sua utilidade na consagração da glória nacional e na moralização com a produção de monumentos e estátuas, além de seu proveito em prol da indústria e do comércio, Taunay enfatiza as dificuldades dos artistas em levar adiante a sua formação, uma vez que a instituição é inferiorizada em relação aos outros órgãos da sociedade⁷. Da mesma maneira, seu *Mémoire sur les Beaux-Arts, leur situation et leurs besoins à Rio de Janeiro* identifica esta questão :

Car l'Académie ne doit pas être seulement favorisée, honorée : on n'en ferait peut-être ainsi qu'une poupée de montre. Il faut qu'elle soit investie de confiance, qu'on croie à son utilité, qu'elle soit consultée et participé à l'action. Rien de ce qui regarde la construction des monuments, quels qu'ils soient, la préparation des coins pour les médailles et les monnaies...ne peut se faire sans elle.⁸

⁵ Texto (ms) de F. E. Taunay sobre a educação de um povo pelas letras e pelas belas artes, fazendo um paralelo entre as duas. Em francês. 12-05-1844. AN-RJ, SAP, AP-FET.

⁶ Idem.

⁷ Memorial (minuta) dirigida ao deputado....sobre a igualdade da Academia com o nível das outras escolas nacional da Capital. S/d . AN-RJ, SAP, AP-FET.

⁸ Idem.

A trajetória de Taunay na Academia Imperial de Belas seduziu-nos de maneira particular. As atas, ofícios, memoriais e relatórios da instituição reúnem dados preciosos sobre sua atuação na Academia. Organização e avanço da metodologia de ensino, a valorização da Arquitetura, assim como uma preocupação constante na formação e emprego dos artistas, constituíram-se os objetivos principais de Taunay durante toda a sua gestão. Implantou bases sólidas no sistema de ensino, os quais poderiam ser verificadas durante boa parte do século XIX, contribuindo fortemente à formação de artistas brasileiros de renome, como Vitor Meirelles e Pedro Américo. Além disso, é possível hoje estabelecermos comparações com as Academias européias daquele período, identificando, sobretudo, o modelo francês utilizado e adaptado não só por Taunay, mas também por outras instituições. Eram reflexos de um modelo parisiense de ensino que se estendia por toda a Europa e América. É certo, no entanto, que Taunay enfrenta dificuldades diversas para a implantação de suas medidas no Brasil, como abordaremos nos capítulos que seguem. Com isso, procura adaptar os modelos acadêmicos europeus a uma instituição de ensino incipiente, o qual carece de apoio governamental, como ressaltam seus inúmeros ofícios. A Academia brasileira não se torna, portanto, uma cópia da Academia francesa ou de sua *École des Beaux-Arts*, e nem poderia, dado o contexto sócio-político do Brasil do século XIX e, sobretudo, a ausência de uma tradição de ensino artístico acadêmico não só brasileira como também portuguesa. Restava a Taunay incorporar suas principais regras de ensino, quais sejam o modelo vivo, a cópia a partir do antigo e das principais escolas artísticas, enfrentando, a cada ano, os obstáculos institucionais. Os documentos acadêmicos aqui restituídos constituem provas fundamentais da longa e difícil caminhada ao desenvolvimento da Academia.

Ao mesmo tempo, quem poderia acreditar que, em 1845, época em que o Império brasileiro definia ainda suas bases no exterior e no próprio território nacional, Taunay conseguiria implantar o *Prêmio de Viagem* a Roma aos alunos da Academia? Numa instituição que dez anos atrás carecia de uma estrutura mínima para a formação dos seus alunos, Taunay incorpora concursos, estende as exposições para todos os artistas da sociedade, confere menções honrosas aos que se destacam e finalmente, instaura o prêmio

de viagem ao exterior. Sua implantação pode ser tomada como o reconhecimento e o resultado de anos de esforços associados à influência de Taunay no seio da família Imperial. Porta de entrada aos artistas brasileiros na Europa, os quais passavam a freqüentar ateliês de renomados artistas, a medida confere também a incorporação dos correspondentes estrangeiros à Academia brasileira. O primeiro deles, o arquiteto italiano Luigi Canina, era o tutor do arquiteto Antonio Batista da Rocha, primeiro laureado brasileiro em Roma. É intitulado primeiro membro correspondente da Academia em 1851, juntamente ao tutor de Francisco Elídio Pamphiro, Pietro Tenerani. Era o último ato de Taunay antes de sua saída da instituição naquele mesmo ano.

Antes, porém, de integrar a história da arte brasileira como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Taunay desempenhou outras funções. Sua primeira atuação na instituição é verificada em 1824, quando lhe é destinada a cadeira de pintura de paisagem ocupada anos antes pelo pai, Nicolas-Antoine Taunay, membro do grupo de artistas franceses posteriormente denominado *Missão Artística Francesa*. Este último, inteiramente decepcionado com os rumos tomados pelos projetos engendrados pelo grupo de franceses, retorna a França em 1821. Na realidade, após a morte de Joachim Lebreton em 1819, o sexagenário Taunay esperava ocupar a direção da Escola, ainda em projeto de fundação. A nomeação do artista português Henrique José da Silva como diretor da instituição em 1820 coloca fim aos seus planos de permanência no Brasil. Com isso, abandona a cadeira de paisagem e retorna a Paris, ainda como membro da quarta classe de Belas Artes do *Institut de France*. A cadeira de paisagem volta a ser ocupada em 1824 por Félix-Émile Taunay, ano em que a Academia nem sequer havia sido inaugurada. Artistas como o pintor de história Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny, professores da instituição, seguiam dando aulas em seus ateliês particulares, à maneira francesa. Taunay seguiu o mesmo caminho? Não existem documentos que comprovem as aulas fora da Academia, somente ofícios designando o cargo ao novo professor em 1824, entrando em exercício em 1826, ano da inauguração da Academia Imperial de Belas Artes, dez anos depois de criado o seu primeiro projeto.

O ano de 1824 identificava também uma outra atividade de Taunay. Neste ano, é exposto em Paris, no *Boulevard des Capucines*, o *Panorama de la ville du Rio de Janeiro*, pintura realizada pelo pintor Guillaume Ronmy, discípulo de Nicolas-Antoine Taunay. A pintura fora feita a partir de desenhos de Félix-Émile Taunay. Num total de 8 aquarelas, a composição, hoje espólio da família David-Roy, mostra a cidade do Rio em seus mais variados detalhes, revelando uma preocupação arquitetônica absolutamente detalhada. Nela, inclui-se a Família Imperial. D. Pedro I e D. Leopoldina estão ali presentes. São vistos e reconhecidos por todos os visitantes em Paris como os representantes do novo Império Brasileiro. Tão em moda na Europa, o espetáculo do Panorama transmitia o conhecimento do recém independente Brasil. Jornais franceses do período, como o *Panorama des Nouveautés parisiennes*, *Le Journal du Commerce*, *L'Oriflamme*, *Le Corsaire*, *Le Courrier français*, *Le Constitutionnel*, *Le Diable Boiteux*, *Le Moniteur Universel* divulgaram sua exposição e descreveram o interesse do público e da crítica de arte pela monumental tela. Foi visitado até mesmo pelo príncipe Dom Miguel quando do seu exílio na Europa, visualizando na grande tela a figura do irmão Pedro e seus feitos políticos que desvincularam o Brasil de Portugal. O Panorama de Taunay trazia em si uma mensagem histórica e política, ao mesmo tempo em que mostrava ao mundo as características naturais e urbanas da cidade do Rio de Janeiro. O cuidado com que a arquitetura é mostrada dentro da paisagem natural é digno de nota, revelando antecipadamente a preocupação de Taunay não só com a natureza, mas também com o espaço urbano ali representado. Este será um elemento fundamental na compreensão da pintura de paisagem realizada por ele nos anos em que dirigiu a Academia.

Considerado um pintor de qualidade mediana, Félix-Émile Taunay pouco produziu em sua trajetória artística. Podem-se contar menos de 30 obras registradas nos museus e coleções particulares, entre pinturas de paisagem, pinturas de história, aquarelas e cartões. Até onde constatamos, não há notícia de pinturas de Félix-Émile em coleções estrangeiras, com exceção dos desenhos para a produção do *Panorama do Rio de Janeiro* exposto em Paris em 1824, hoje presente na coleção privada da Família David-Roy, descendentes dos arquitetos franceses Pierre Fontaine e Louis-Symphorien Meunié. Suas

principais telas estão presentes no Museu Nacional de Belas Artes e na Coleção Geyer, no Rio de Janeiro, e no Museu Imperial, em Petrópolis. Oferecem uma idéia geral daquilo que Taunay produziu nos melhores anos de sua carreira, quando se dedicou à direção da Academia Imperial de Belas Artes. Entre suas obras, é de especial destaque a *Mata Reduzida a Carvão*, que aparece pela primeira vez no Catálogo das Exposições de 1842. Classificada como paisagem histórica, Taunay descreve ali o momento vivido pelo Rio de Janeiro. Matas virgens estão sendo inteiramente devastadas em prol do desenvolvimento urbano. Taunay esboça uma preocupação ecológica *avant la lettre*, a partir de um fato cotidiano da cidade, identificando o agravamento de questões climáticas como consequência do corte abusivo das matas. Deixa claro este intuito ao colocar uma nota explicativa sobre a tela no Catálogo da Exposição. Alerta, através da pintura, os rumos tomados pelo progresso desenfreado.

Malgrado a mensagem passada por Taunay através de sua pintura de paisagem, a abordagem à sua produção artística e à sua atuação na Academia Imperial de Belas Artes levou-nos a uma questão intrigante. Por que teria Taunay se empenhado tão pouco no desenvolvimento deste gênero na Academia Imperial de Belas Artes? Qual era, então, o fio condutor de Taunay no que tange ao desenvolvimento do ensino artístico e à consolidação da Academia? Possível resposta para esta questão, a forte presença de Grandjean de Montigny ao seu lado pode ser reveladora. Integrante dos primeiros projetos dos franceses sob a chefia de Joachim Lebreton, que lhe depositava grande estima e confiança, Grandjean acompanhou, desde 1816, o desenrolar das questões acadêmicas. Conhecia o plano didático de Lebreton e, ao lado de Debret, empenhou-se na inauguração da Academia em 1826. Conhecia como ninguém o ambiente acadêmico e político brasileiro, pois não deixava de sofrer, ele próprio, os entraves para sua efetiva participação como arquiteto da corte. Braço direito de Taunay na Academia, Grandjean simboliza os problemas enfrentados pela Academia no que se refere à sua afirmação como instituição pública e a busca pela colocação do arquiteto nos órgãos públicos da corte. A cidade do Rio de Janeiro necessitava de melhorias urbanas, os arquitetos deveriam ser empregados. Esta é uma preocupação revelada constantemente nos memoriais e discursos de Félix-

Émile Taunay. Ao seu lado, trabalhariam também os escultores na realização de monumentos e estátuas.

Depois da Arquitetura, a Retratarística ganha especial destaque como objetivo da Academia. Num período em que a imagem do Imperador deveria ser conhecida e divulgada, esse é a chave para a nomeação de artistas na realização de retratos oficiais, estreitando os vínculos entre a Academia e o governo. Taunay visualiza as soluções para as dificuldades de sua instituição por meio da lente política imperial. Encaixa-se onde lhe dão espaço para levar adiante seus objetivos. Conforme veremos adiante, em segundo plano estaria a pintura de história, para somente depois colocar a pintura de paisagem, não deixando, no entanto, de obedecer à hierarquia dos gêneros artísticos. Pretende primeiro conquistar um espaço efetivo na sociedade por meio da inclusão de arquitetos nas instituições, e depois na corte, por meio da Retratarística. Com isso, abrir-se-ia espaço para o posterior desenvolvimento da pintura de história e também da paisagem, algo que veremos, alguns anos mais tarde, após a atuação de Manoel de Araújo Porto Alegre como diretor da Academia. Esta hipótese advém, sobretudo, da leitura e análise dos documentos particulares e oficiais escritos por Félix-Émile Taunay durante sua gestão como diretor da Academia Imperial de Belas Artes. No entanto, ao lado desta hipótese, é também imperioso constatar e analisar a nova abordagem dada por Taunay através de sua pintura de paisagem nos anos de 1840. Taunay procurou, através de suas obras expostas nas exposições acadêmicas, explorar um novo sentido proposto pela pintura de paisagem. A tela *Mata Reduzida a Carvão* aparece novamente em questão. Através dela, Taunay mostra a história atual do Rio de Janeiro oitocentista, cujo desenvolvimento urbano se acelera de modo voraz, levando ao chão as suas florestas tropicais. Na tela, brancos comandam escravos negros na retirada e queimada das matas. A construção da cidade revela-se urgente. Taunay evidencia o momento de maneira narrativa, contando, através da pintura, os passos deste progresso que, como citamos anteriormente, enfatiza e denuncia os problemas ecológicos que mais tarde serão enfrentados pelo Rio de Janeiro. Nesse sentido, Taunay coloca a pintura de paisagem em um patamar especial, que não a vincula necessariamente aos planos de desenvolvimento da Academia como instituição, mas que

denota uma nova abordagem temática, isto é, a atualização histórica que, outrossim, revelava uma preocupação ambiental e arquitetônica.

Veremos, portanto, que a trajetória de Félix-Émile Taunay oferece um amplo campo de análises, da pintura de paisagem à atuação acadêmica. Analisaremos ainda a produção paisagística de Taunay antes de adentrar o universo da Academia, quando é notada a influência exercida pelo pai, seu primeiro formador, para depois analisarmos as obras presentes nas Exposições Gerais. Ao lado do caráter ecológico de sua obra, ressaltamos também a importância do tratamento detalhado e científico da natureza, apoiada, sobretudo, na Ilustração realizada pelos artistas viajantes. Além disso, veremos como a abordagem aos assuntos nacionais como tema central da paisagem histórica, vai ganhar vulto na produção de Félix-Émile Taunay. Traz à pintura a atualização dos assuntos com a colocação de temas voltados à relação entre o homem e a natureza, à figura do sertanejo, à entrada do homem no interior do Brasil.

Na análise de sua atuação como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, a documentação formada de atas, ofícios, quadros estatísticos, memoriais, cartas e discursos, constitui a base metodológica para o desenvolvimento da questão, como já ressaltamos anteriormente.⁹ Através destes documentos, foi possível traçar um plano de trabalho no Brasil e na França acerca da adaptação de modelos internacionais, em sua maioria franceses, na organização do sistema didático acadêmico. Nesse sentido, o estágio de pesquisa promovido pelo *Getty Grant Program* no *Institut National d'Histoire de l'Art* (INHA) em Paris (2002-2003) rendeu frutos interessantes na abordagem a esta questão. Foi possível acessar a bibliografia internacional sobre o tema, dos clássicos estudos de Henri Delaborde aos *procès-verbaux* da classe de Belas Artes do *Institut de France*, entre outros, proporcionando o estudo aos modelos franceses e europeus de ensino artístico e o estabelecimento de bases comparativas com o trabalho desenvolvido por Taunay no

⁹ Foram analisados os documentos presentes no Arquivo Nacional, no Arquivo do Museu D. João VI na UFRJ, na Seção de Obras Raras da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFRJ, nos Arquivos do Museu Imperial, em Petrópolis, no Arquivo Histórico do Palácio do Itamaraty, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e nos arquivos do Museu Nacional de Belas Artes.

Brasil¹⁰. Por outro lado, sob a orientação do prof Dr. Philippe Sénéchal, foi possível aprofundar o trabalho de outro acadêmico igualmente importante para a história da arte brasileira, Joachim Le Breton, sobre o qual elaboramos a biografia crítica presente no *Dictionnaire des Historiens de l'Art depuis la Révolution Française jusqu'à la Première Guerre Mondiale*, a ser publicado na França em 2006. A trajetória francesa de Lebreton jogou novas luzes ao entendimento da Academia de Belas Artes brasileira, ponto fundamental à história do ensino artístico e da compreensão à atuação de Taunay.

A partir daí, foi possível dividir a primeira parte deste trabalho aqui apresentado em quatro capítulos. O primeiro deles diz respeito à criação da Academia Imperial de Belas Artes e as primeiras atuações de Taunay no âmbito acadêmico. É de fundamental importância a retomada dos antecedentes históricos da instituição, cujos principais personagens, o pintor de história Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny, compõem a trama institucional e artística a que Taunay estava inserido em seus primeiros anos na carreira de professor de paisagem, o qual se prolongará pelos anos seguintes. A primeira organização do ensino artístico realizada neste período é de especial relevância para o entendimento das questões levadas a cabo por Taunay, não somente no que se refere ao âmbito da metodologia didática mas também a uma série de questões políticas e institucionais que continuam a fazer parte do panorama acadêmico durante os anos de sua atuação. Num primeiro momento, procuramos trazer à tona uma nova abordagem acerca da organização da Missão Artística Francesa. Os documentos presentes no *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, em Lisboa, dão novas chaves de interpretação à origem da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios* ainda em Paris. Ao mesmo tempo, abordaremos os conflitos gerados dentro do próprio grupo de artistas franceses no Brasil em 1816. Nasce dentro do grupo uma série de divergências que, ao lado de fatores políticos, mudarão os rumos dos projetos didáticos propostos pelos franceses. Retomar a questão e

¹⁰ Na França, foram consultados os Archives Nationales – CARAN, Archives Nationales – Hôtel de Soubise, Archives de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France, Bibliothèque des Académiciens de l'Institut de France, Bibliothèque INHA – Collection Jacques Doucet, Bibliothèque Nationale de France – BNF (Site Richelieu et Très Grande Bibliothèque), Bibliothèque Sainte-Geneviève, Département de Peinture du Musée du Louvre e Bibliothèque du Musée du Louvre.

analisar esta nova interpretação constitui uma chave interessante à atuação de Taunay anos mais tarde, uma vez que também diz respeito ao processo de implantação do ensino artístico no Brasil. Em determinado sentido, Félix-Émile torna-se o substituto de Nicolas-Antoine Taunay. Serão destacados ainda o plano de ensino elaborado por Lebreton e Debret, a primeira geração de artistas da Academia e as primeiras atuações de Taunay como professor de pintura de paisagem e secretário da instituição, reformulando os Estatutos e lutando, ao lado de Grandjean, para a consolidação de bases didáticas.

O segundo e mais longo dos capítulos trata da gestão de Félix-Émile Taunay como diretor da Academia Imperial de Belas Artes. A partir da aproximação de Taunay aos modelos acadêmicos de ensino e à teoria neoclássica de imitação da natureza, juntamente à compreensão do contexto artístico internacional do período, passamos ao momento de especial destaque em sua carreira – a consolidação da metodologia de ensino. Da remodelação do ensino de desenho, da organização das obras didáticas à formação da Pinacoteca da Academia com a coleção trazida por Lebreton em 1816 e a coleção do Tesouro Real, percorreremos a espinhosa incorporação e desenvolvimento das classes de modelo vivo, tão cara a Taunay durante sua longa gestão como diretor. A análise do *Epítome de Anatomia* elaborado por Taunay a partir da tradução dos principais tratados franceses acerca da osteologia, miologia, fisiologia das paixões e o sistema de proporções, é de especial interesse na assimilação dos objetivos de Taunay.

No terceiro capítulo, tratamos do sistema de exposições gerais inaugurado por Taunay em 1840 e a implantação do Prêmio de Viagem à Europa, sua principal conquista como diretor da instituição.

O quarto capítulo trata do papel da Arquitetura, cujo desenvolvimento era o objetivo maior de Taunay dentro da instituição. Esta abordagem perpassa necessariamente a questão do artista na sociedade, busca incessante de Taunay para a consolidação da instituição enquanto órgão público de respeito e destaque, almejando o reconhecimento não só da Academia como dos artistas recém-formados.

Nestes quatro capítulos que compõem a primeira parte desta tese, temos como base principal, como já destacamos anteriormente, o precioso conjunto de memoriais escritos

por Taunay e discursos proferidos por ele durante os anos de 1834 a 1851, na abertura do ano escolar e nas sessões públicas anuais da Academia. Da burocracia administrativa às teorias da história da arte internacional, sua atuação e seus escritos comprovam não só sua cultura e conhecimento artístico mas, sobretudo, o imenso desejo de tornar o Brasil uma grande nação artística. Provas de sua dedicação ao sistema brasileiro das belas artes.

A segunda parte desta tese diz respeito à atuação de Taunay como pintor de paisagens. No primeiro capítulo, trataremos das aquarelas realizadas para a produção do Panorama exposto em Paris em 1824. Antes de abordarmos a obra de Taunay, analisaremos a história desta nova especificidade da pintura de paisagem que é criada ao final do século XVIII na Inglaterra, o qual ganha um espaço considerável na Paris do século XIX. Destacaremos os valores dados ao Panorama ao longo de seu desenvolvimento na primeira metade daquele século, assim como o papel da crítica na atribuição a esses valores. Após o tratamento de sua origem, analisaremos as aquarelas feitas por Taunay, abordando não só o caráter artístico e político que a obra apresenta, mas também os problemas em torno de sua autoria, hoje dada ao arquiteto Louis-Symphorien Meunié, e também à crítica de arte internacional à obra produzida por Guillaume Ronmy e apresentada na rotunda do *Boulevard des Capucines*.

O segundo capítulo desta segunda parte tratará da produção pictórica de Félix-Émile Taunay. Com isso, apresentaremos os aspectos principais de sua produção anterior à sua atuação como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, as quais revelam a formação primeira com o pai, Nicolas-Antoine Taunay. Depois, num segundo momento, analisaremos as obras realizadas dentro da Academia e expostas nas Exposições Gerais, abordando a importante questão da temática das obras, assim como a crítica de arte produzida no período acerca das mesmas. Não trataremos aqui de todas as telas de Félix-Émile Taunay, e sim daquelas que compõem o cenário principal de sua atuação, isto é, os anos de 1824 a 1851, sem adentrar o universo de telas possivelmente atribuídas a ele e sem datação precisa.

Após a conclusão deste trabalho, estamos certos de não termos abrangido toda a produção de Félix-Émile Taunay, seja como promotor do desenvolvimento do ensino

artístico no Brasil ou como pintor de paisagens. Contudo, esperamos fornecer aqui novas interpretações e instrumentos para a apreciação futura não só de seu trabalho quanto dos temas que a ele dizem respeito, despertando novos interesses pela história da arte brasileira do século XIX.

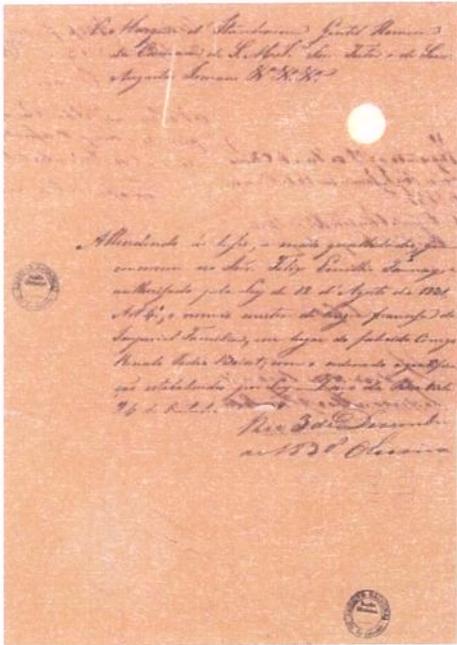


FIG.1 - Nomeação de F.-E. Taunay como professor de francês de D. Pedro II. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.

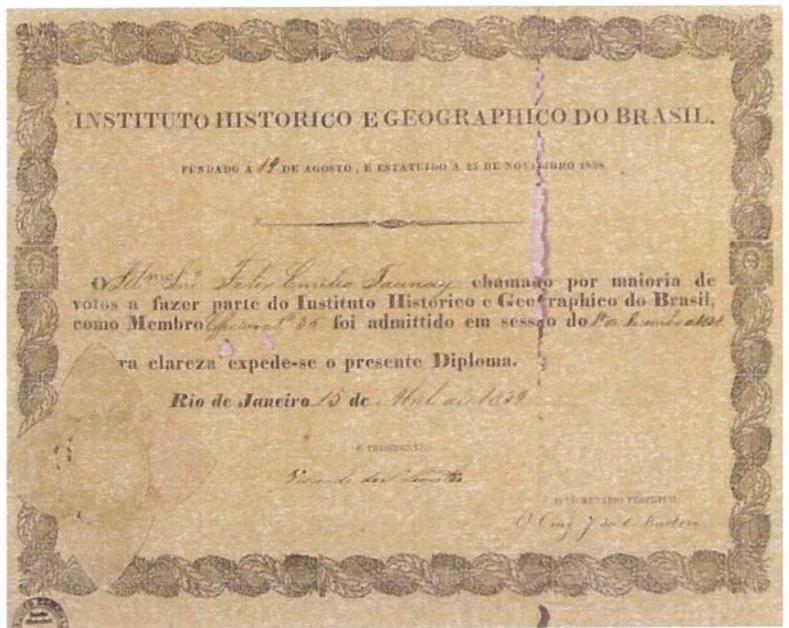


FIG.2 - F.-E. Taunay nomeado membro do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 1839. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ

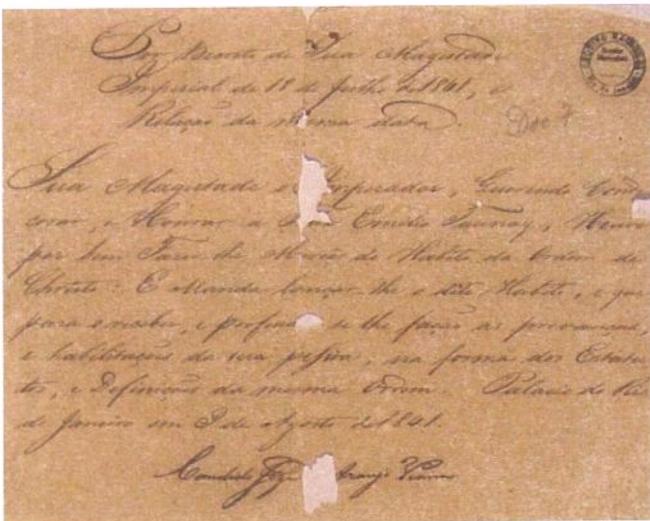


FIG.3 - F.-E. Taunay condecorado com o Hábito da *Ordem de Cristo* 1841. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ

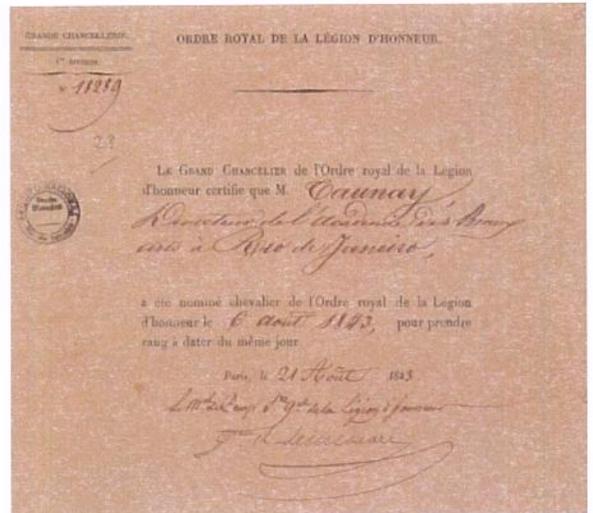


FIG.4 - F.-E. Taunay condecorado *Chevalier de la Légion d'Honneur*, em 1843. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ

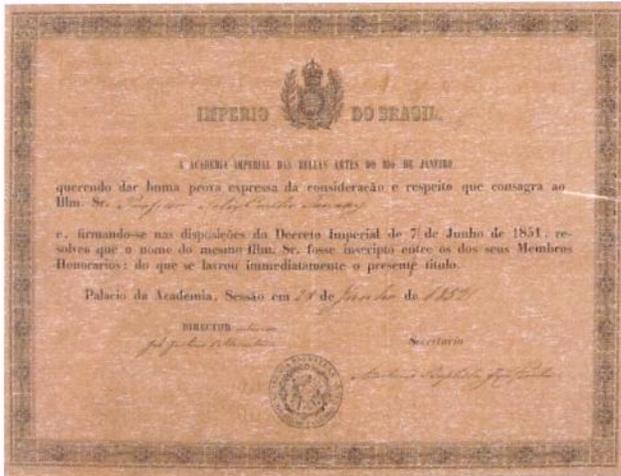


FIG.5 - F.-E. Taunay nomeado *Membro Honorário da Academia Imperial de Belas Artes*, em 1852. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.

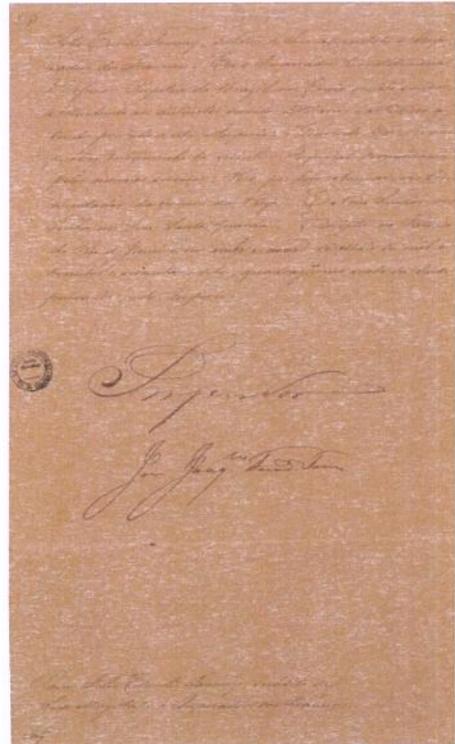


FIG.6 - F.-E. Taunay como *Comendador da Ordem da Rosa*, em 1867. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ

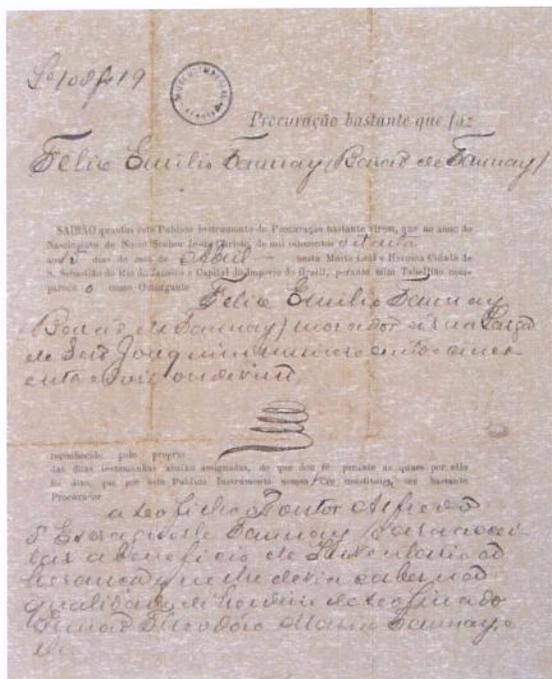


FIG.7 - F.-E. Taunay nomeado *Barão de Taunay*. 1880. Arquivo Museu Imperial, Petrópolis

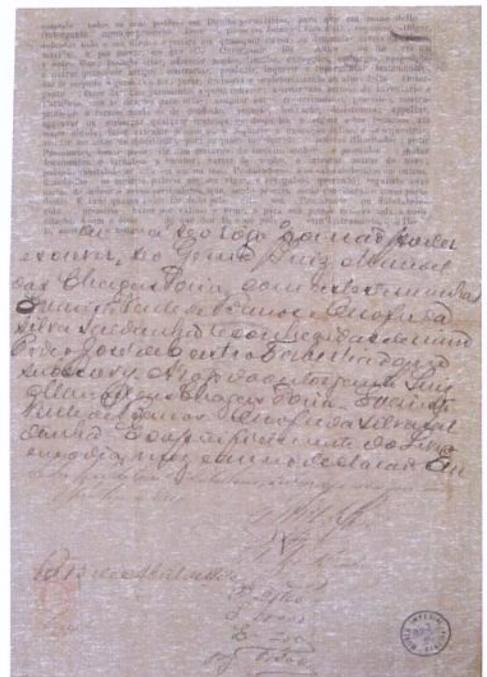


FIG.7.1 - F.-E. Taunay nomeado *Barão de Taunay*. 1880. Arquivo Museu Imperial, Petrópolis

PRIMEIRA PARTE

FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E A

ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES

(1824 – 1851)

CAPÍTULO I

A Academia Imperial de Belas Artes e os Primeiros Passos de Félix-Émile Taunay.

I.1. Antecedentes históricos da Academia Imperial das Belas Artes

A trajetória de Félix-Émile Taunay no campo do ensino artístico brasileiro inicia-se em 1824, ano em que lhe é outorgada a cadeira de pintura de paisagem da Academia Imperial de Belas Artes, anteriormente deixada por seu pai, Nicolas-Antoine Taunay, em 1821. Tornava-se então o novo professor de uma instituição que existia somente através da oficialidade conferida por um decreto promulgado pelo Governo em 1820, documento que substituía o antigo decreto da *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*¹¹ e criava a *Academia Real de Desenho, Pintura e Arquitetura Civil*.

Nosso jovem pintor de paisagem, então com 25 anos, era também um dos remanescentes da posteriormente denominada *Missão Artística Francesa*, aqui aportada em

1816. Integrante da extensa família Taunay, acompanhava o pai Nicolas no programa de fundação desta Escola de Ciências, Artes e Ofícios, projeto provavelmente sugerido à corte portuguesa em Paris, em 1815, por Joachim Lebreton, então secretário perpétuo da *Quarta Classe de Belas Artes do Institut de France*. Convém, no entanto, desenvolver brevemente a história deste projeto, uma vez que a historiografia brasileira vem trabalhando com a hipótese de que o convite aos franceses, para fundar esta Escola, partira da corte portuguesa no Brasil.

Alguns documentos conservados no *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*¹², em Lisboa, jogam novas luzes sobre as origens da formação do grupo e do projeto criado por Lebreton. Em carta dirigida ao Ministro português Francisco José Maria de Brito, em Paris, Lebreton cita o início de um movimento de imigração de franceses para os Estados Unidos, para o Novo Reino dos Países Baixos e para a Alemanha em 1815, ressaltando as dificuldades de imigração aos países americanos de possessão espanhola. Pensando encontrar no novo reino português na América uma possibilidade de desenvolvimento, um país repleto de vantagens coloniais e pouco cotejado por esse movimento imigratório, Lebreton sugere, a exemplo do que aconteceu no México, a criação de um projeto que promova a indústria e as artes no Brasil. Enfatiza ainda a ausência de quaisquer pretensões revolucionárias em seus propósitos e

Cette exclusion une fois établie, je voudrais diriger sur le Brésil des talens pratiques qui y propageaient l'industrie. Cette classe d'hommes est la plus facile a gouverner ; elle se trouve bien partout où elle prospère.[...]

Il faut au Brésil un accroissement d'industrie puisque les États qui l'entourent en acquierent chaque jour et en prennent un très grand : C'est en quelque sorte le hasard qui promène les hommes d'un monde à l'autre, et quand l'émigration est considerable, ni la sagesse des Gouvernemens ne dirige pas ce peu du hasard, il arrive comme aux États-Unis quel'amalgame ne se fait point, ou se fait mal. Le

¹¹ Decreto de 12 de agosto de 1816.

Brésil il n'est point envahi par les actes politiques, ou religieuses : le Gouvernement y est maître d'y établir un bon systeme de colonisation. Ce que le Duc de Richilieu a fait en Crimée pour l'avantage de la Russie peut avoir bien plus de succès au Brésil : mais pour ne point anticiper sur les developemens qui seraient peut-être trop généraux je viens au point de vue particulier qui m'interesse d'avantage, celui de faire un choix limité d'homme doués de connaissances ou de talens pratique. Cette première colonie serait un aimant qui attirerait plus tard ses analogues. On peut choisir en France dans une assez grand latitude depuis les hautes sciences jusqu'aux métiers, par exemple, des officier de génie, d'artillerie, des ponts et chaussées de constructions navale, des mines, beaucoup vont se trouver sans occupation, sans esperance d'avancement ils seront libres et l'on ne manquerait point au Gouvernement Français en les employant. Quelques officiers consommés et une pépiniere choisie parmi de bons sujets formés par l'école polytechnique serait peut-être une bone acquisition à faire. Il en serait de même, mais dans une plus grande proportion des arts métiers le choix y serait facile, et c'est pour cela que je ne citerais aucun métier particulièrement.¹³

Para o âmbito das Belas Artes, Lebreton considerava que um ou dois pintores, escultores e arquitetos, um gravador e um desenhista de instrumentos seriam suficientes para formar esta parte da Escola, a qual não seria tão “suntuosa” quando à Escola mexicana já descrita por Alexander Von Humboldt em seu *Ensaio Político sobre o Reinado da Nova Espanha*¹⁴, mas que não seria uma fonte de gastos exorbitantes ao governo. Em sua carta, Lebreton conta a Brito que tem já à sua disposição um pintor, um escultor, um arquiteto e um bom gravador. No que se refere à pintura e à escultura, trata-se da Família Taunay, composta de pai, mãe e cinco filhos, todos dispostos a partir de Paris para o Brasil ou para outro país que lhes garantisse um futuro melhor. Lebreton faz os elogios à família

¹² As cópias dos ofícios da corte portuguesa e as correspondências entre Francisco José Maria de Brito e Joaquim Lebreton foram gentilmente cedidas pelo historiador Antonio Luiz d'Araújo, que esteve em Lisboa e recuperou diversos documentos para sua pesquisa sobre arte colonial no Brasil.

¹³ Ofício No.21, 3 de outubro de 1815, ANTT.

¹⁴ HUMBOLDT, Alexander von. *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*. Paris: F. Schoell, 1811, 5v.

Taunay, considerando que seus membros seriam de grande proveito para o Brasil, ao mesmo tempo em que estes encontrariam a segurança que pretendiam a partir dos frutos de seus próprios trabalhos. Em seguida, cita outros profissionais que estariam à sua disposição para um eventual projeto, como o cirurgião da Armada Francesa que antes pretendia ir ao México mas que preferiu viajar ao Brasil, o Diretor dos *Jardins de Versailles* chamado Villesuras Lelieur, um hábil construtor de moinhos vindo da Espanha, François Ovide, que deveria já partir ao Peru e ao México. De todos os citados, somente Ovide e a família Taunay partem efetivamente ao Brasil com Lebreton.

A carta de Lebreton data de 3 de outubro de 1815. Segundo alguns ofícios posteriores, Lebreton teria já enviado esta proposta em 2 de setembro de 1815, citando o projeto de indústria e os nomes dos possíveis componentes. Os ministros, no entanto, como bem relata o ofício posterior de 9 de dezembro de 1815 e também o anterior de 9 de outubro, não teriam nenhuma instrução sobre qualquer ordem da corte que pudesse responder às suas pretensões e direcionar a proposta da viagem. O primeiro ofício em que a idéia aparece é de No. 17 (citado por Brito), certamente de setembro de 1815, e que não está presente na documentação aqui analisada. Seria fundamental a análise deste documento para fecharmos completamente esta hipótese. Malgrado essa impossibilidade, é possível avançarmos na questão a partir da idéia do projeto oferecido à corte através dos ofícios de outubro, novembro e dezembro de 1815. Lebreton envia, em 3 de outubro, uma nota ou correspondência, onde transmite novamente seus objetivos, citando os artistas que se interessam ao projeto de indústria no Brasil. Alguns dias depois, em 9 de outubro de 1815, o Cavaleiro de Brito e o Marquês de Aguiar escrevem novamente à corte e passam ao Rei, em português, alguns pontos da nota escrita por Lebreton. Ali, Brito considera a importância dos Ofícios em relação às artes, ressaltando também a proteção do governo aos franceses:

Sem nada lhe prometer, ponderei-lhe unicamente que as artes liberais e de luxo deviam ceder o passo às úteis e necessárias à economia interior do Paiz, mas que o Governo de S. A. R. sendo tão iluminado, quanto protetor da industria e das artes

liberais, eu lhe segurava a benevolência do meu soberano para artistas foragidos que iam buscar de tão longe seu Paternal Amparo.¹⁵

Brito respeita os talentos de Charles Simon Pradier e Grandjean de Montigny (citado no ofício de Brito e provavelmente em outro redigido por Lebreton que não foi enviado à corte, como relata o ministro neste atual documento), mas revela sua preferência pelos outros profissionais citados, como o agricultor Lelieur. Não só revela sua preferência, como diz que, em caso de não cumprimento da oferta de pagamento das passagens dos artistas feita pelo negociante português José Alexandre Carneiro Leão, que ele próprio garantiria a viagem de Ovide e Lelieur *“por julgar a sua aquisição tão necessária e preciosa”*. Além da carta redigida por Lebreton, o trecho do ofício do Marques de Aguiar nos leva a considerar que a proposta parte dos franceses. O ministro português, mesmo considerando o projeto de Lebreton como positivo ao Brasil e se empenhando perante a corte portuguesa no Brasil para a aceitação, ao menos, dos profissionais destinados aos ofícios, revela:

Não entro por nada na expedição projetada por Mr. Lebreton, bem que esteja certo de suas boas intenções e escolha acertada. Fico esperando as Reais Ordens para me saber regular acerca de semelhantes pretensões¹⁶

Em dezembro seguinte, o Cavaleiro de Brito relembra Lebreton que não há instruções da corte para levar adiante a empresa e nem mesmo fundos disponíveis para o pagamento de passagem para estes artistas se dirigirem ao Brasil. Novamente, há a menção à proposta criada por Lebreton e dirigida aos ministros da corte portuguesa:

Vous avez aussi fait entrevoir quel’occasion étant unique pour former a peu de fraix une colonie industrielle et la completer plus facilement que dans d’autres circonstances, sans blesser le Gouvernement Français, vous etiez dans l’intention

¹⁵ Ofício No.21, 3 de outubro de 1815, ANTT.

¹⁶ Ofício No.22, 9 de outubro de 1815, ANTT.

d'aller vous mêmes à Rio de Janeiro offrir vos services au Gouvernement concernant cet objet important. On vous répétant toujours, Monsieur, que je manquais d'instruction à cet égard, je ne pouvais ni vous donner aucune promesse pour l'avenir, ni prendre aucun engagement qui eut l'air de préjuger les intentions de mon Gouvernement, quoique je connaisse d'ailleurs ses principes et sa politique éclairée, pour ne pas douter qu'il adoptent tous les moyens d'avancer la civilisation et la prospérité de ses vastes États, une fois que les instruments apportés de l'étranger lui fournissent une garantie de sûreté, et de bon emploi pour les faveurs qu'il voudrait leur accorder.¹⁷

Apesar da falta de instrução para resolver tal ato, o Cavaleiro de Brito também deixa claro que o governo poderia acolher os artistas e protegê-los no desenvolvimento de tal projeto, desde que houvesse ordens para tanto. Além disso, considera – e comunica a Lebreton - a importância da inclusão de artistas e literatos nacionais no caso de encaminhamento de tal projeto, uma vez que o mesmo não poderia ser composto somente por estrangeiros. A esse respeito, Lebreton se pronuncia:

J'ai reconnu dans vos observations toute la sagesse des conversations que j'avais eues avec vous sur mon desir de faire participer le Brésil aux Beaux-Arts et à l'industrie de la France, tout ce que votre lettre renferme est marqué au coin de la sagesse et de la Raison. J'ai été flatté de reconnaître que mes notes ne s'écarteraient point de vos principes ; je n'ai proposé que des essais et non des établissemens entierement étrangers et complets. Les savans en Litteratures Français sont des élémens de difficile amalgame et peut être d'une utilité très bornée dans l'étranger, ainsi n'ai-je rien proposé en ce genre. Quelques individus isolés peuvent bien servir quand la place est assigné. En projet vague ce serait une illusion . En choisissant des hommes laborieux et honnête, ayant un profession toute pratique j'ai cru servir votre Patrie et la mienne et les deux Princes qui les gouvernent.¹⁸

¹⁷ Ofício No.30, 9 de dezembro de 1815, ANTT.

¹⁸ Ofício No.30, 20 de dezembro de 1815, ANTT.

Finalmente, o Cavaleiro de Brito aposta no projeto de Lebreton para as belas artes e os ofícios e na unidade de seu grupo, pagando, ele próprio, as despesas de viagem de Grandjean de Montigny, Pradier e suas respectivas famílias, assim como aquela de Ovide e as despesas para o envio de algumas máquinas ao Brasil (3 moinhos). Envia também as cartas necessárias ao “*Ministro d’Araújo*”, o Conde da Barca, para a apresentação do grupo de artistas e do projeto que querem levar a cabo no Brasil. Barca seria, certamente, um aliado do grupo francês no Brasil, uma vez que teria interesse no desenvolvimento da indústria, era um adepto do pensamento iluminista e profundo conhecedor do sistema de ensino artístico na França¹⁹. Ao final, deixa novamente claro a Lebreton:

Ainsi, Monsieur, dans cette entreprise qui est toute à vous, j’espère que vous reconnaîtrez ne vous avoir donné ni promesse, ni pris aucun engagement envers mon Gouvernement. C’est à lui seul à vous accorder l’accueil hospitalier que les talents et l’industrie ont toujours obtenu chez nous à l’ombre des lois sages et paternelles que tant d’étrangers doivent bénir par reconnaissance.²⁰

Lebreton encontra, portanto, o apoio de Brito para seu projeto, o qual paga não somente as despesas dos artistas acima citados, mas também aquela do escultor Auguste-Marie Taunay. Em carta de 20 de dezembro de 1815, procura também transparecer a Brito que não existem ambições pessoais em seu projeto, mas sim o desejo de desenvolver as belas artes e as artes úteis num “*país respeitado e promissor*”, além de oferecer àqueles artistas a possibilidade de trabalho e proteção fora da Europa. Pela primeira vez, revela que sua presença será útil por tempo determinado, concentrada nos primeiros meses de implantação do projeto, para o qual poderia se dedicar até o mês de setembro de 1816, tempo que o *Institut de France* lhe proporcionaria para sua ausência.

¹⁹ Sobre Barca, diz Adrien Delpech: « Il avait assisté à l’ouverture du musée du Louvre, créé en 1793 sur la proposition de Sergent et de David, à la création des classes d’Architecture, de Peinture et de Sculpture, qui, constituèrent l’Institut de France ; il connaissait les chefs d’oeuvre de l’art français et les excellentes méthodes d’enseignement en honneur dans ce pays » DELPECH, Adrien. « Une Mission Artistique au Brésil. La mission française de 1816 » In *Revue de l’Amérique Latine*, tome ix, no. 37, jan 1925, p.7.

Entretanto, a Sessão Pública de 1815, da qual trataremos adiante, reservou a Lebreton a sua posterior exclusão daquela instituição, partindo ao Brasil definitivamente em março de 1816. Junto a ele, chefe dos artistas, integravam o grupo o arquiteto Grandjean de Montigny²¹, o pintor de história Jean-Baptiste Debret²², o gravador suíço Charles Simon Pradier²³ e o pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay²⁴. Ao lado dos artistas, juntava-se um grupo de artesãos que comporia a parte dos ofícios da futura instituição, entre os quais “o mestre serralheiro Nicolas Magliori Enout, o mesmo ferreiro e perito em construção naval Jean-Baptiste Level, e os surradores de peles e curtidores Fabre e Pilité”²⁵.

Chegando ao Brasil, Lebreton traça um criterioso plano de ensino que incorporava as artes e os ofícios, retomando os modelos das escolas de ofício francesas dos séculos XVII e XVIII, e também aqueles referentes às belas artes utilizados nas Academias. Privilegiava o desenho e os modelos concernentes à Antiguidade Clássica, fazendo novamente referência ao sucesso da *Academia de los Nobles Artes* mexicana, já reverenciada por Humboldt em seu ensaio sobre a Nova Espanha. Seu plano de ensino incluía também a hierarquia das classes, a metodologia didática, os horários dos cursos, estatutos, e até sugestões financeiras para o provimento da Escola, como a organização das exposições e venda de catálogos a partir do modelo de exposições da *Royal Academy of London* e a escolha de membros honorários para a proteção dos artistas. Com a exceção do modelo inglês de exposições, o projeto de Lebreton baseava-se completamente no modelo francês de ensino, seja através das escolas de ofícios da França dos tempos do Ministro Colbert e do modelo da *École de Dessin* desenvolvida por Bachelier em Paris, seja na *Académie des Beaux-Arts* do final do século XVIII com o advento do neoclassicismo. Com isso, procurava

²⁰ Ofício No.30, 9 de dezembro de 1815, ANTT.

²¹ Grandjean foi membro da *Académie Royale d'Architecture* e, depois de sua estadia na *Académie de France* em Roma, publicou com Famin, em 1815, o livro *Architecture Toscane ou Palais, maisons, et autres édifices de la Toscane mesures et dessinés*. Ganhou os elogios dos acadêmicos do Instituto como grande referência ao assunto. Foi também arquiteto da corte de Jérôme Bonaparte em Cassel.

²² Segundo Lebreton, Debret havia dirigido o ateliê de Jacques-Louis David por dez anos e havia sido professor de desenho no *College Sainte-Barbe*, em Paris.

²³ Charles Simon Pradier e seu irmão James Pradier eram artistas reconhecidos na França.

²⁴ Nicolas-Antoine Taunay era membro da Quarta Classe de Belas Artes do *Institut de France*.

impulsionar o progresso brasileiro na capital americana da corte dos Bragança, ao mesmo tempo em que tentava transpor os modelos artísticos europeus para a formação da arte acadêmica brasileira.

Lebreton e seu grupo de artistas chegavam ao Rio de Janeiro em 1816 e encontravam, no entanto, as instabilidades políticas de um país em formação. A morte da Rainha D. Maria I, a elevação do Brasil a *Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves*, a Aclamação de D. João VI ao Reinado e o Casamento do Príncipe D. Pedro com a Arquiduquesa austríaca Leopoldina eram eventos de primeira ordem que comprovavam a efervescência política brasileira nos dois primeiros anos após a chegada daqueles artistas. Logo nos primeiros meses, foram incumbidos da realização de decorações para inúmeras festas públicas – o que, de resto, fazia parte do universo artístico francês anteriormente destinado às celebrações festivas a Bonaparte – e algumas encomendas de quadros históricos e cenografias.

O projeto didático a que estavam engajados, de acordo com a proposta de Lebreton, era pouco a pouco abandonado em decorrência destas mudanças e, por outro lado, as intrigas nasciam e se fortaleciam contra os membros da “*Missão*” e dentro do próprio grupo. O primeiro a sofrer as conseqüências dos ideais bonapartistas de outrora foi o líder Lebreton, primeiramente perseguido por questões revolucionárias e depois se auto-isolando no Rio de Janeiro até sua morte aos 59 anos de idade, apenas três anos depois de sua chegada ao Brasil. As intrigas contra Lebreton na corte de D. João VI advinham também de divergências ocorridas dentro do próprio grupo de franceses.

Uma carta de Jean-Baptiste Debret ao “*camarade De La Fontaine*”, em 1816, revela os personagens e as causas dos primeiros conflitos, ao mesmo tempo em que traz à tona uma questão espinhosa à história da Missão Artística, suas respectivas nomeações e as relações de poder que se instalaram entre seus membros. Diz Debret:

²⁵ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O ensino artístico. Subsídio para a sua História. Um capítulo 1816-1889*. RJ: Imprensa Nacional, 1942. p. 17.

Tu me demandes des nouvelles, je suis à toi : te dire que la nomination de Mr. Lebreton est confirmée par le Roy ne serait qu'une chose connue à Rio de Janeiro, à Paris, à Londres, à Lisbonne, mais te dire comment cela s'est fait, voilà l'intéressant et ce qui n'est pas su ici que des quelques personnes ; [...] Pendant ce temps là M. Lebreton finissait son projet d'organisation²⁶, il le présenta, il fut élu et approuvé de tous les gens éclairés qui furent admis à en entendre la lecture, les ministres commencèrent à entendre quelques rapports desavantageux sur M. Lebreton mais accoutumés aux effets de la médisance, de la calomnie même, cela ne fit aucun effet. L'arrivé du Duc de Luxembourg enhardit la troupe prête à saisir tous les apropos. C'est alors, qu'on fit circuler l'Épithète de Prêtre marié avec la certitude d'être soutenue, ce qui arriva et fit infiniment de Peine à M. Daranjeau (ministre qui aime beaucoup les arts et protège l'expédition) il savait la force du coup que cela portait dans l'opinion du Roy. [...] On suspendit notre affaire, Mr. T. augura si bien de ce silence qu'il s'ouvrit à la première visite qui daigna lui faire M. Le Duc de luy demander tout bonnement sa protection pour lui faire obtenir la place de Directeur et celle de secrétaire pour un des ses fils, ce qui fit un très mauvais effet dans l'esprit de M l'ambassadeur cela se répandit bientôt et ammena des eclaircissements. Le père Dom Bazile T... trouvant que son antagoniste avait la vie dure, résolut pour le perdre tout à fait de faire répandre qu'il était un des Régicides français. Cette dernière calomnie était si forte que le gouvernement fit prendre des informations même auprès de l'ambassade il fut donc bien avéré que c'était une atroce calomnie. Cela même rendit notre directeur actuel plus intéressant aux yeux des ministres qui le protègent. Mais comme ce bruit avait passé pour des bouches respectables l'affaire devenait délicate. On ne précipita rien ; lorsque deux mois après le ministre du trésor royal homme plein d'espris et de zèle pour notre affaire calma les esprits et rassura toutes les consciences en prouvant que l'individu sur

²⁶ Refere-se ao plano de ensino enviado ao Conde da Barca em 1816, já no Rio de Janeiro. O plano está contido em duas cartas datadas de 12 de junho e 9 de julho de 1816, hoje conservadas no Arquivo Histórico do Palácio do Itamaraty no Rio de Janeiro. API-RJ. Em 1959, o historiador Mario Barata publica na Revista do SPHAN a tradução da carta de 12 de junho no artigo intitulado *Manuscrito Inédito de Lebreton. Sobre o Estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816*. O mesmo Barata também publicou, neste mesmo ano, "Lebreton et l'organisation d'une doublé école des Beaux-Arts et des Arts Métiers au Brésil en 1816. A Propos de la Mission artistique française de 1816 ». *Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art, Paris, Unesco, 1959*.

lequel on avait ces renseignements n'avait de rapport avec notre Directeur que par le nom, puisqu'il avait été reconnu que notre homme ne faisait point partie de la Convention Nationale.²⁷

A carta de Debret demonstra a rivalidade existente entre Lebreton e Nicolas-Antoine Taunay, designado por *Mr. T, o pai*. Taunay, que nesta época era já um sexagenário, havia chegado ao Rio com toda a sua família, dentre os quais Félix-Émile Taunay. Também bonapartista, procurava no território americano a proteção que se extinguiu na França, principalmente no que se refere à sua numerosa família. Membro do *Institut de France* como pintor de gênero desde 1795 por indicação de Lebreton, Taunay procura-o e manifesta seu desejo de sair da França, incorporando-se ao seu projeto de indústria e arte no Brasil²⁸. Confirma sua presença como integrante daquele grupo na mesma sessão em que Lebreton comunica oficialmente sua partida aos membros do *Institut de France*²⁹. Em janeiro de 1816, o *Journal des Débats* e *Le Moniteur Universel* comunicam a partida daqueles artistas para o Brasil, acrescentando ainda a intenção do grupo em construir no Rio de Janeiro um panorama da cidade de Roma³⁰.

Da parte de Lebreton, este já havia deflagrado sua crise política com os ingleses Lord Elgin e Duque de Wellington na conturbada Sessão Pública de 1815 do *Institut de*

²⁷ « Lettre de Jean-Baptiste Debret au Camarade De La Fontaine à Paris, 27 de novembro de 1816 » B-INHA-CJD, Paris, Autographes, carton 27, peintres. Cf. também LEBRUN JOUVE, Claudine. *Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830*. Paris, Arthena, 2003.

²⁸ Ofício no.21, 3 de outubro de 1815, ANTT.

²⁹ “Le secrétaire perpétuel lit une lettre par laquelle M. Taunay annonce à M. Le président qu’il entreprend un grand voyage et qu’il enverra à la classe les travaux que l’aspect d’un beau pays lui inspirera. M. Le Breton, secrétaire perpétuel, demande à la classe un congé pour le même voyage qu’il entreprend dans l’espérance d’être utile aux arts [...] ». Séance du samedi 23 décembre 1815. GOUDAIL, Agnes et GIRAUDON, Catherine. *Procès-verbaux de l’Académie des Beaux-Arts*. Tome premier – 1815-1815. Paris, Honoré Champion, 2001, p.395.

³⁰ Cf. *Journal des Débats* (10/01/1816) e *Le Moniteur Universel* (11/01/1816). Claudine Lebrun Jouve, em seu *catalogue raisonné* sobre Nicolas-Antoine Taunay demonstra a existência dos desenhos deste panorama em seu inventário pós-morte: “Il y a finalement peu de contemporains: Vernet, et Burgeois, pour ses sites d’Italie sans doute, et cette très belle suite de dessins du panorama de Rome (emportés au Brésil dans l’intention d’y construire le premier panorama en terre brésilienne – projet non réalisé). Cf. LEBRUN-JOUVE, Claudine. op. Cit., p.407. Retomaremos essa questão no capítulo referente ao Panorama de 1824.

France. Ali, Lebreton defendeu com extrema paixão a permanência dos objetos de arte conquistados pela França durante as guerras napoleônicas, em resposta aos ingleses que exigiam a devolução das obras presentes em Paris aos seus países de origem.³¹ Lebreton defende o zelo pelas obras e sua legitimidade de conquista pelo território francês, acusando em seguida Lord Elgin de ter violado as ruínas dos pórticos dos templos de Atenas³². Meses depois, é excluído do cargo de secretário perpétuo e posteriormente do Instituto. Ao mesmo tempo, existe toda a idéia de imigração e do desejo dos artistas franceses de saírem de Paris, como o próprio Lebreton explicita ao Cavaleiro de Brito. Taunay, que se desligara temporariamente do Instituto, já havia vendido todos os seus bens e pretendia sair de Paris antes mesmo da chegada do inverno rigoroso. Com isso, Lebreton não poupa elogios ao pintor e sua família na carta dirigida a Brito, levando-nos a constatar que, ao menos até esse período, não havia uma relação de animosidade entre os dois.

Ao chegar ao Brasil, segundo as palavras de Debret em outros trechos da carta, Taunay não aceita a hierarquia proposta por Lebreton, onde aparece como pintor “inferior” a Debret. Seu status de membro do *Institut de France* – pois não havia sido excluído como Lebreton – é, portanto, superior a Debret³³. Ao lado disso, para desgosto de Taunay, Debret começa a participar dos eventos políticos como pintor, aproximando-se do Rei D. João VI e dos privilégios de sua corte:

Ici la scène se rembrunit le soleil éclaire ce jour funeste où j’ai eu l’honneur de faire des croquis d’après nature de la famille Royale pendant une revue que se fit à la Praya Grande, deux heures après on apprit à Rio de Janeiro qu’un artiste français

³¹ A esse respeito, ver também ROUJON, Herry. *La disgrâce d’un patriote. Joachim Lebreton. Secrétaire Perpétuel de l’Académie des Beaux-Arts*. Société des Conférences, Supplément aux lectures pour tous du 15 février 1914, Paris 1914. Artigo encontrado na B-IF, Paris.

³² “[...] en effet, pour éviter ce qui pourrait sembler nous être personnel, et nous réduisant à un seul fait, ce ne sont pas des Français qui ont arraché par lambeaux les sculptures de Phidias des monuments d’Athènes, et mis en ruine les portiques des temples violés ». *Extrait de Joachim Le Breton, Séance Publique de la classe des beaux-arts de l’Institut Royal de France*, samedi 28 octobre 1815, Paris, impr. F.Didot, 1815, in-4^o, 40-8p. Cf. Tb. GOUDAIL, Agnes et GIRAUDON, Catherine, op. Cit., p.474.

qui était à la revue avec M. Lebreton avait fait en quelques minutes les portraits en pieds de leurs majesté, oh douleur!! oh désespoir! oh Rage! la famille T. assemblée juge que cette protection exclusive que l'on m'a accordé est une insulte faite à sa personne comme membre de l'Institut de France et à son talent comme peintre de genre. La Lune seule a su des complots, les projets de vengeance que l'on a médité pendant la nuit qui a suivi cette fatale journée.³⁴

Taunay esperava ter sua experiência reconhecida e contemplada com o título de pintor da corte, além do cargo de diretor da nova instituição recém-criada, almejando ainda o cargo de secretário destinado a Pierre Dilon a um de seus filhos. De modo claro, Debret revela ao amigo e marchand francês La Fontaine alguns detalhes desconhecidos desta intriga, os quais denotam o ambiente hostil dentro do grupo, especialmente contra Lebreton. Escragnoille Taunay havia já relatado em sua obra *Missão Artística de 1816*, os problemas referentes a Lebreton e a Taunay, e a vontade deste último em ocupar o cargo de diretor da instituição. No entanto, não revelou com tanta riqueza os pormenores desta disputa. A carta de Debret contribui enormemente para o avanço no entendimento da questão.

As calúnias contra Lebreton dizem respeito, em princípio, à sua formação religiosa na ordem dos Théatins, hábito que abandona para seguir os princípios revolucionários na Paris de 1789. Neste ano, alia-se aos movimentos de ciências e letras na capital francesa após dez anos vividos em Tulle, cidade onde professou aulas de retórica e publicou seu primeiro livro sobre o tema³⁵. É também neste período que conhece o químico D'Arcet e se casa com sua filha, Anne-Julie. Por isso, Lebreton é chamado de "padre casado". Com efeito, tem-se o cuidado de abafar a provocação que poderia abalar sua imagem na corte católica dos Bragança.

³³ Debret tornar-se-ia membro correspondente da classe de belas artes do *Institut de France* em 1830.

³⁴ « Lettre de Jean-Baptiste Debret au Camarade De La Fontaine à Paris, 27 de novembro de 1816 » B-INHA-CJD, Paris, Autographes, carton 27, peintres. Referência em LEBRUN JOUVE, Claudine. Op. Cit..

De cunho mais grave, as suspeitas levantadas contra Lebreton no que se refere aos seus supostos ideais revolucionários convertem-se em investigações oficiais contra o líder da Missão. O cônsul geral francês Jean-Baptiste Maler³⁶, inteiramente contrário aos revolucionários franceses e a favor da *Restauração*, empenha-se em encontrar informações sobre as ligações de qualquer revolucionário em solo americano e principalmente de Lebreton com franceses refugiados na América:

Il y a en mon particulier plus de quatre mois que je n'ai vu ni apperçu Mr. Lebreton nulle part. J'ay tout lien d'avoir que Mr. Le Comte de la Barca va m'attribuer en grande partie l'honneur de l'echec et de la mortification qu'il a reçu dans cet intervalle³⁷, mais il m'était impossible de partager ses opinions sur cet homme, et ayant été rayé de l'Institut et pour ainsi dire ayant été rayé dans sa Patrie³⁸.

Je sais a m'en pouvoir douter qu'il entretien en France des relations crimineles, qu'il reçoit regulierement des reponses et des bulletins dictés par l'esprit de partis le plus aveugle et le plus achevé. Comme cet homme est très rusé et très t...de, je n'ay pu découvrir quels sont les infermes correspondants qui se pretent a ses vues et qui les flattent. J'ay confidentiellement communiqué dans le temps mes observateurs au gouvernement portugais, j'ay même désigné Mr. Le Baron de San

³⁵ Lebreton publica em 1788 a obra *La Logique adaptée à la rhétorique*. Cf. o verbete Joachim LE BRETON do *Dictionnaire des historiens de l'art depuis la Révolution jusqu'à la Première Guerre Mondiale*. Paris : Honoré Champion, a aparecer em 2006.

³⁶ Sobre Maler, diz Pedrosa: "O próprio cônsul-geral Maler, antes de diplomata, foi soldado das hostes contra-revolucionárias, e emigrado desde 1792, só voltou à França em 1814 para servir à causa legitimista e à Restauração. De lá é que veio para o Brasil. Sua longa permanência em Portugal lhe deu a vantagem de aprender a língua, o que lhe facilitou enormemente os contatos. Era ele um homem de rijas convicções". PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos. Obras Completas de Mário Pedrosa, vol. X*, org. por Otília Beatriz Fiori Arantes, 1955, p.38. No Brasil, Maler encarregava-se de descobrir os revolucionários franceses espalhados pela América, principalmente aqueles presentes em Buenos Aires e Montevidéu, cujas revoltas principiavam neste período.

³⁷ Percebe-se a importância da questão quando Maler cita a proteção do Conde da Barca a Lebreton e as consequências de sua perseguição para sua vida.

³⁸ "Ofício em francês de Jean Baptiste Maler, sobre a criação da Academia de Belas Artes, atualmente Escola de Belas Artes da UFRJ e a direção da mesma por Joachim Lebreton". Fls. 78-79. Local: RJ, data 22/09/1816.

Lourenço, grand Tresorier [...] Quoique je n'ay pas les mêmes indices pour acenser Lebreton de correspondre avec les français bannis et refugés aux Etats Unis³⁹ ; [...]et certes il ne devront se refuser à des ouvertures revolutionnaires qui lui viendront de ce côté.⁴⁰

As acusações de caráter revolucionário atingiriam em cheio os projetos e a vida dos artistas franceses no Rio de Janeiro. Nada, entretanto, foi provado contra Lebreton nesse período, embora sofresse, até sua morte, as perseguições do cônsul Maler, as quais comprometeram também a coesão do grupo e suas relações na corte. Por outro lado, a morte do Ministro Conde da Barca em 1817, protetor dos franceses e simpatizante ao projeto de ensino, desencadeava os conflitos contra os projetos e intrigas pessoais a seus membros.⁴¹ Podemos nos aproximar destes conflitos também através dos escritos de Hippolyte Taunay, filho de Nicolas-Antoine, e Ferdinand Denis, no que diz respeito aos primeiros anos dos franceses no Brasil:

Peu de temps avant la mort du ministre auquel nous avons dû protection immédiate du Roi, qui par lui-même est porté de bienveillance pour les étrangers, une académie des beaux-arts a été établie, mais sur le rapport passionné d'un Français qui en a été nommé le directeur de façon que plusieurs personnes ont dû lui savoir un gré infini de leur nomination, et d'autres se consoler de n'y avoir pas été agrégés. Ceux qui avait fait le plus de frais pour l'avantage de tous, ont été justement les plus maltraités dans eux-mêmes ou dans les membres de leur

FRE – ED, AN-RJ – Caixa 232, Série 4 – Anotações, Subsérie 1 – , Arquivos da França, Unidade 4 – vol. 4 1ª. e 2ª. Partes, 38.277.

³⁹ Em sua carta de 3 de outubro de 1815 dirigida ao Cavaleiro de Brito, Lebreton cita a presença desses revolucionários nos Estados Unidos e a certeza de que os artistas franceses inseridos naquela proposta nada terão a ver com essa questão. Ofício No.21, 3 de outubro de 1815, ANTT.

⁴⁰ “Ofício de Jean-Baptiste Maler sobre Joachim Lebreton e seu comportamento no Brasil”. 90-94. Local: RJ, data 18/06/1818 (?).FRE – ED, AN-RJ – IDEM, 38.343.

⁴¹ Um ano após a morte de Barca, o gravador suíço Charles Simon Pradier, também membro da Missão, retorna a Paris para gravar o Retrato de Dom João VI e o Desembarque da Arquiduquesa Leopolina, ambas realizadas por Debret em 1816.

familles ; comme l'auteur de ces injustices n'est plus, je m'abstiendrai de le nommer⁴².

Os escritos de Hippolyte e Denis comprovam esse possível conflito existente entre a família Taunay e Lebreton, em razão da nomeação deste último para o cargo de diretor, ao mesmo tempo em que colocava Taunay em uma posição desfavorável nos projetos de ensino. Ali, conforme a carta datada de 9 de julho de 1816 apresentada a Barca, Lebreton especifica na sessão intitulada "*De la distribution des Professeurs, de leurs appointemens, des travaux réguliers à leur assurés*" e posteriormente em nota de pé de página, no Artigo 9º do "*Projet d'Ordonnance Royal*", a posição de Nicolas-Antoine Taunay:

Mr. Taunay, l'ainé, quoique d'un talent très distingué, ne peut point être considéré comme classique, sous aucun rapport élémentaire, mais ses conseils auront de l'utilité, dans les débuts des élèves paysagistes, pourvu toutefois que ces élèves aient fait les études d'un ordre supérieure qui ont été prescrites plus haut : enfin son nom décorera l'école naissante.

Article 9er.: J'avais d'abord placé Mr. Taunay, le premier [o segundo era Auguste Taunay, escultor], par rang d'âge, mais c'était intervertir l'ordre des choses d'une manière trop choquantes. L'on ne concevrait pas en Europe pourquoi nous plaçons un peintre de genre avant un peintre d'histoire. Lorsque n'admet nulle École les peintres de genres à professeur.⁴³

A segunda frase de Lebreton acaba explicando a primeira. O pintor de paisagem não tinha espaço prioritário na instituição acadêmica de modelos eminentemente clássicos. Era considerado um gênero inferior na hierarquia das artes. É somente a partir de 1817 que a paisagem histórica é valorizada dentro da Academia e das exposições francesas pela criação do *Grand Prix de Paysage Historique* em 1817, e depois pela participação de Constable no Salão de 1824. Com isso, Lebreton parece referir-se mais à

⁴² DENIS, Ferdinand e TAUNAY, Hippolyte. *Le Brésil ou Histoire, usages, moeurs et coutumes des habitants de ce royaume*. Paris, 1822.

sua condição de pintor de paisagem do que propriamente à sua obra. Nesse sentido, torna-se clara a posição tomada por Taunay e os desdobramentos dos fatos após a leitura do plano, citado por Debret em sua carta de novembro do mesmo ano. Taunay, que nunca havia sido professor oficial de pintura⁴⁴, prática que, de resto, não era adotada nas Academias francesas, procurava remediar esta posição na busca pelo cargo de diretor e na aproximação ao rei D.João VI e sua corte, tentando com isso alterar os destinos de sua sorte:

Votre Majesté dont les talents et la Sagesse ont su concilier des intérêts d'une toute autre importance, peut seule (dans sa bonté) combler tous les vœux de mon cœur en daignant m'attacher à son service et à celui de son Auguste famille soit en qualité de Maître à dessiner des Princes ou Princesses (dont mes cheveux blancs me permettent d'approcher) soit en daignant me confier la conservation de ses tableaux, statues, etc.⁴⁵

As tentativas de Nicolas-Antoine Taunay em favor de sua proteção na corte foram, em sua maioria, frustradas. A ele, restava se debruçar em suas atividades como pintor de paisagem e esperar os destinos de sua nomeação como professor da Escola. Enquanto esta não se fundava, um grande número de telas foi realizado pelo pintor em seu retiro localizado na exuberante Cascata da Tijuca. Quanto a Lebreton, encontrava-se isolado em uma casa do Flamengo sob o pretexto de escrever uma obra literária⁴⁶, sob investigação do cônsul Maler de haver cooperado com a *Convention Nationale* e de levar ao Brasil os ideais bonapartistas. Morre em 1819, deixando como espólio diversos escritos relativos às artes e, segundo Morales de los Rios, "*cartas de conspiradores do Rio da Prata que esperavam a sua*

⁴³ Plano enviado a Barca datado de 9 de julho de 1816. API-RJ.

⁴⁴ Taunay teve apenas dois alunos em toda a sua carreira, entre os quais Guillaume Ronmy, autor da pintura do panorama do Rio de Janeiro, de 1824. Cf. LEBRUN-JOUVE, Claudine. Op.cit..

⁴⁵ Carta de Nicolas-Antoine Taunay ao Rei D.João VI provavelmente em 1816. As cartas não estão datadas. AMIP-RJ, II, POB. Ver tb. Lebrun-Jouve.

⁴⁶ MIRIMONDE, Albert Pomme de. « Jean-Baptiste Debret, peintre franco-brésilien (1768-1848). » *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. Paris, 1965, pp. 209-221.

colaboração num movimento revolucionário contra o Governo argentino”⁴⁷, algo que não sabemos se efetivamente ocorreu, mas que talvez recaísse sobre as suspeitas do cônsul Maler.

A morte de Lebreton configurava o momento ideal para que Nicolas-Antoine Taunay ocupasse seu lugar de diretor da instituição, objeto a que vinha se empenhando desde sua chegada em 1816. No entanto, um novo decreto é aprovado pelo Governo em 1820 e altera os projetos iniciais do grupo. Criava-se a *Academia Real das Belas Artes*, excluindo a parte relativa às ciências e aos ofícios. O plano de ensino elaborado por Lebreton em 1816 é modificado e arquivado, e uma nova instituição é criada, embora também não tenha sido inaugurada:

Sobreveio em 1820 [1819] a morte de Joaquim Lebreton, e teve por efeito único verificarem-se algumas mudanças no pessoal da Academia pela influência do Visconde de S. Lourenço, sendo então ministro do Reino Thomas Antonio de Villanova Portugal. Henrique José da Silva pintor português foi nomeado professor de desenho com o ordenado de 800\$000, ao mesmo tempo director com a gratificação de 200\$, o Padre Luiz Rafael Soyez com o ordenado de 400\$ substituiu o Pedro Dillon no emprego de secretario, os dois pensionistas Levavasasseur e Meunier foram suprimidos: porém outros cinco foram nomeados com 300\$ cada um: Simplício Rodrigues de Sá na classe de pintura histórica, Francisco Pedro do Amaral na de architectura, José de Christo Moreira na de pintura de paisagem, Marcos Ferrez na de esculptura (o Bonrepos falecera anteriormente) e Zeferino Ferrez na de gravura, como gravador de medalhas.

Já desde 1818 tinha se ausentado do Brasil o hábil gravador de buril Simon Pradier.⁴⁸

⁴⁷ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Op. Cit.. O espólio de Lebreton não foi encontrado nos arquivos e nem Morales de los Ríos indica sua referência.

⁴⁸ *Memória das Bellas Artes. Memórias sobre a origem e progressos do Estabelecimento*. 1838. AN-RJ, SAP, AP-FET.

A partir do Decreto de 1820, novos membros se juntam aos franceses na Academia. O secretário Pierre Dilon e os pensionistas Levasseur e Meunié⁴⁹, assistentes de Grandjean, foram sumariamente excluídos com a nova organização. Com isso, Nicolas-Antoine Taunay via seu campo de atuação na corte cada vez mais restrito em função da nomeação de um artista português como diretor – o que significava a deflagração de um outro universo de conflitos – e um professor associado a seus trabalhos na instituição. Ao vislumbrar este obscuro panorama, toma a decisão de regressar a Paris e retomar seu posto no *Institut de France*. Em 1821, Taunay volta a Paris após viver cinco anos no Rio de Janeiro. Deixa no Brasil uma preciosa coleção de quadros e seus filhos, os quais comporiam mais tarde uma parte significativa da história da cultura brasileira.

A partida de Taunay, a morte de Lebreton e do Conde da Barca nos anos anteriores, associadas ao novo decreto de criação da Academia com a incorporação dos artistas portugueses, deflagra um novo mundo de tensões para os artistas franceses que permaneciam, entre eles Debret, Grandjean e o próprio Félix-Émile Taunay. A instituição, no entanto, só existia como decreto e projeto, levando Debret e Grandjean a alugarem ateliês e seguirem suas aulas por conta própria, passando depois a ocupar uma parte do edifício antes mesmo da Academia ser inaugurada⁵⁰. Por outro lado, continuavam os mesmos artistas a decorar as festas políticas que ocorriam desde 1816, período em que também se deflagravam conflitos diversos entre os franceses, os arquitetos e engenheiros portugueses da *Academia Nacional Militar*, instituição que também destinava seus profissionais para a execução de decorações efêmeras nas comemorações festivas da corte. De um quadro de intrigas iniciado dentro do próprio grupo de franceses, as diversidades passavam agora para o âmbito das instituições públicas da corte e para o corpo acadêmico recomposto desde 1820. O futuro previsto por Nicolas-Antoine Taunay era pouco a pouco revelado como uma difícil realidade, convertendo-se em questões institucionais que se

⁴⁹ Charles Henri Levasseur e Louis Symphorien Meunié eram especialistas em estereonomia.

⁵⁰ Em seu memorial sobre a Academia de Belas Artes, diz Taunay que “durante estes dois períodos [1816 a 1820 e 1820 a 1826], a existência do corpo acadêmico foi somente nominal, porém, nem por isto a influencia individual dos diversos artistas que tinham sido chamados deixou de se tornar

estenderiam para as décadas de 1830 e 1840, período em que Félix-Émile atua como diretor da instituição, conforme comprovam seus ofícios, atas e relatórios. Antes, porém, Félix-Émile participa deste universo como professor de pintura de paisagem, cargo que obtém em 1824 através de decreto do governo, após receber uma autorização escrita de seu próprio punho⁵¹, três anos depois da partida do pai.

Estes anos foram marcados, sobretudo, pelo empenho de Debret e Grandjean na fundação da instituição. Em sua obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, no primeiro volume editado na França em 1834, Debret relata estas questões. Até 1826, ano em que a Academia foi efetivamente inaugurada, Debret e Grandjean iniciaram a formação da primeira geração de artistas que aparecerá posteriormente na *Primeira Exposição Pública* de 1829. Essa formação em curso foi fundamental ao processo de aprovação para a inauguração da Academia em 1826, pois convencia os ministros e o Imperador do efetivo funcionamento do sistema de ensino proposto. O ministro José Feliciano Fernandes Pinheiro, Visconde de São Leopoldo, foi o grande protetor dos franceses e articulador do processo de abertura. Dez anos depois da chegada dos franceses e em comemoração oficial à chegada da Imperatriz Leopoldina ao Brasil, a Academia é inaugurada em 5 de novembro de 1826⁵², no edifício ainda inacabado projetado por Grandjean. O corpo acadêmico permanecia o mesmo do decreto de 1820, incluindo a nomeação de Félix-Émile Taunay na cadeira de pintura de paisagem.

Efetiva-se o funcionamento da instituição e também uma série de intrigas envolvendo artistas franceses e portugueses, representados pelo então diretor e professor

effectiva". *Memória das Bellas Artes. Memórias sobre a origem e progressos do Estabelecimento*. 1838. AN-RJ, SAP, AP-FET.

⁵¹ "Manda sua Majestade o Imperador, pela secretaria de Estado dos Negócios do Império, remeter ao diretor da Academia das Belas Artes o requerimento incluso de Félix Emílio Taunay, filho e discípulo do pintor de paisagem e professor adido à Escola de Belas Artes nesta corte, o qual pede ser preferido para o lugar, que ficou vago por ausência de seu pai. E há por bem que o mencionado diretor informe sobre esta pretensão. Palácio do Rio de Janeiro, em 5 de maio de 1824. José Severiano Maciel da Costa." AN-RJ, SE-IE. "Sua Majestade o Imperador aos estudos e talentos de Félix Emílio Taunay, houve por bem por decreto de 8 deste mês nomeá-lo lente de paisagem da Academia das Belas Artes desta Corte, cuja cadeira ocupava seu pai, Nicolau Antonio Taunay [...] Palácio do Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1824. Estevão Ribeiro de Rezende." AN-RJ, SE-IE.

de desenho, o artista português Henrique José da Silva, e Debret. Os ofícios enviados ao governo explicitam o problema dentro da instituição. Debret havia elaborado um “*Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*”⁵³ em 1824, a pedido do Ministério dos Negócios do Império. Segundo o próprio Debret, o Ministro estava interessado nos serviços prestados pelos franceses, no mesmo ano em que são retomadas as obras do Palácio da Academia projetado por Grandjean.⁵⁴ Ali, Debret estabelecia estatutos diversos para o seu funcionamento, dentre os quais uma junta de direção composta por membros honorários a fim de destituir qualquer autoritarismo por parte do diretor delegado da Junta, o português Silva:

He entre os Membros Honorários, que iremos buscar as pessoas que devem formar este corpo, nomeando para este empregos os Directores dos differentes Estabelecimentos Scientificos, que embellecem a Capital, isto he, o Director da Bibliotheca Imperial, e Pública, o do Jardim Botânico, e o do Muzeo. Com effeito, que garantia mais segura se pode ter para a prosperidade da Academia, do que ser esta dirigida por huma Junta composta de Membros, cada hum dos quaes appresenta hum Chefe revestido da confiança pública, e esta adquerida pelos seus trabalhos scientificos? Huma Academia das Bellas Artes dirigida desde o seu principio por huma Sociedade Scientifica em breve chegará à sua perfeição.⁵⁵

Previa-se ainda a separação do curso de desenho da Academia, vinculando-o à criação de uma Escola Pública de Desenho, também visando destituir esta classe de qualquer supremacia perante as demais. Debret, que conhecia os entraves propiciados

⁵² Segundo o *Livro de Registros de Matrículas da Academia*, em 1827, primeiro ano acadêmico, foram matriculados 50 alunos. AMDJ – EBA- UFRJ.

⁵³ *Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Por ordem de S. E. O Ministro dos Negócios do Império. Foi feito pelos professores da mesma Academia. , no anno de 1824. Rio de Janeiro, Imperial Typografia de P. Plancher, impressor de S. M. I., 1827. Jean-Baptiste Debret – redator do original. B-IF, Paris; BN-RJ.

⁵⁴ O titular da pasta do Império teria sido substituído neste mesmo período em que é encomendado a Debret um novo plano. Ao mesmo tempo, o Palácio das Belas Artes projetado por Grandjean teria suas obras retomadas pelo arquiteto Pedro Alexandre Cravoé, nomeado novo arquiteto oficial da corte de D. Pedro I.

pelos Estatutos de 1820⁵⁶, apresentava soluções para o bom funcionamento da instituição ao vinculá-la aos membros das principais instituições científicas do Rio de Janeiro, assegurando o incentivo ao ensino das artes e ao conhecimento, ao mesmo tempo em que destituía o poder de qualquer professor da instituição e contemplava o trabalho proposto pelos franceses.

O plano de Debret foi abandonado à custa de conflitos com o próprio diretor Silva, que declara ao Ministério o seu caráter privado e ameaçador ao seu posto de diretor da instituição⁵⁷. Após diversos comunicados e aprovações do governo, o próprio Silva encarrega-se da redação dos novos Estatutos a partir daqueles já redigidos em 1820. Entre seus artigos, havia um, em especial, que confirmava as relações de animosidade e acirrava os conflitos existentes entre os professores. Baseado nas leis de *Aula Régia de Desenho e Arquitetura Civil de Lisboa*, o curso de desenho da Academia brasileira apresentava uma duração de três anos, o qual impedia o aluno de freqüentar as aulas de pintura, arquitetura e escultura por todo esse tempo. Com isso, os franceses viam seus esforços oficialmente anulados pela regra e pela classe de desenho que também era ministrada por Silva, obrigando-os a praticar o ato de violação das leis de ensino para colocar suas aulas em prática, como bem demonstram alguns ofícios enviados por Silva⁵⁸ à secretaria de Negócios do Império em 1830:

⁵⁵ *Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Idem.

⁵⁶ “Durante este período, existe já a academia no estado de corporação. Porem, conservando-se os estatutos como arcanos, nutre-se a desconfiança sobre o futuro, não há nexos nem coordenação entre as diversas classes. O ensino dos professores, sempre isolado, não se verifica com o grande auxílio das vistas geraes sobre a relações mútuas das bellas artes entre si”. *Memória das Belas Artes. Memorial sobre a Academia de Belas Artes*, 1838. AN-RJ, SAP, AP-FET.

⁵⁷ A esse respeito, ver também LIMA, Valéria A. E.. *A Academia Imperial das Belas Artes. Um projeto político para as artes no Brasil*. Campinas: Dissertação de Mestrado IFCH/Unicamp, 1994

⁵⁸ A antipatia de Silva pelos franceses pode ser também conferida neste ofício de 7/03/1828, quando relata suas indisposições com o professor Grandjean: “Tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Exa. A proposta que a mim dada me tem feito o Professor de Architectura Civil Augusto Henrique Victorio Grandjean de Montigny dizendo-me verbalmente que lhe he impossível por muitas razões dar a sua aula de tarde não só por serem as tardes pequenas mas por ser a luz escassa na quellas horas, e também pelo inconveniente de assistir fora da cidade e ser-lhe mais penoso comparecer as três horas e permanecer até as seis; conheço que estas razões são frívolas, por que se a luz he pouca elle é o culpado pois como Architecto deste Edifício devia coloca-las de maneira que fosse suficiente e cômoda a exemplo das luzes de risco da Europa, pois não há huma só que não seja

[...]Entrou aquelle discípulo [Joaquim Lopes de Barros], no anno pretérito de 1829, para se applicar ao desenho, mas era tal a sua conducta que no fim de dois meses me vi na necessidade de o repreender, foi isto bastante para não comparecer mais na minha aula, e procurar os professores Grandjean e DeBret, que o admitirão nas suas, à semelhança do que tem feito a outros de igual comportamento, procedendo assim com manifesto desprezo dos Estatutos, como se não estivessem ligados à sua observância.⁵⁹

[...]cumprime informar a V. Exa que o suppl. [Antonio Pinheiro de Aguiar] foi admitido na aula de desenho por aviso de 11 de junho de 1828 onde freqüentou alternadamente até agosto de 1829, e sem me participar passou para a aula de pintura, talvez por se persuadir que estava corrente em desenho, e o professor da quella classe não duvidar aceita-lo praticando assim continuamente abusos contrários à lei que devia cumprir com exactidão [...]⁶⁰

Debret e Grandjean já haviam, porém, contornado os Estatutos ao solicitar do governo a autorização para a realização da Primeira Exposição Pública de 1829. Manoel de Araújo Porto-Alegre, aluno da Academia desde 1827, solicita ao Ministro José Clemente Pereira – usufruindo também de sua influência familiar, uma vez que o ministro era seu tio – a devida autorização para o evento, o que lhe é concedido em ofício de 26 de novembro de 1828. A exposição, no entanto, realizar-se-ia somente no ano seguinte no Palácio da Academia, onde foram expostos 115 trabalhos dos professores e seus discípulos, dos quais 47 de pintura, 60 de arquitetura, 4 de paisagem e 4 de escultura, recebendo a visita de mais de 2000 pessoas, de 2 a 14 de dezembro de 1829. Félix-Émile Taunay expusera os únicos trabalhos de pintura de paisagem, a saber: *Vista de São Cristóvão, tomada da Praia Formosa, Paisagem histórica representando um desembarque na praia*

clara, além de que os Estatutos mandam que de inverno principiemos os estudos das aulas de tarde as duas horas até as cinco, e não mandam que o professor assista fora da cidade”. AN-RJ, SE-IE.

⁵⁹ Ofício do diretor em 29/04/1830. AN-RJ, SE-IE

⁶⁰ Ofício do diretor em 7/07/1830. AN-RJ, SE-IE,

de D. Manuel; Vista do Barro Vermelho, vindo de Catumbi e Vista da cidade, tomado do morro de Santa Teresa.

O sucesso da exposição causaria ainda mais conflitos às relações entre franceses e portugueses. O Visconde de São Leopoldo, protetor da Instituição, envia uma deliberação para que os alunos que expuseram seus trabalhos na exposição tivessem a dispensa do curso de desenho ministrado por Silva. Além disso, permite a realização da segunda exposição pública em 1830, onde foram apresentados 126 trabalhos dos professores e seus discípulos. Além dos quadros expostos no ano anterior, Félix-Émile Taunay expusera também os trabalhos de seus alunos, entre os quais Frederico Guilherme Briggs, Job Justino d'Alcantara e Joaquim Lopes de Barros.

Em 1831, a política brasileira designa novos rumos ao andamento da Academia. A abdicação de D. Pedro I e a conseqüente configuração de um novo contexto de instabilidade, associadas à instalação das salas da Tipografia Nacional no edifício da Academia, levam Debret a retornar a França. Em seus quinze anos de permanência no Brasil, as dificuldades promovidas por um ambiente de intensa animosidade não deixaram, contudo, de impulsionar grandes conquistas. Além de seu empenho na fundação da instituição e da abertura das primeiras exposições artísticas brasileiras, Debret deixou no Brasil algumas telas de suma importância para a história da arte brasileira. Levou consigo um conjunto de desenhos que formaria posteriormente a sua obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, editada na França em três volumes entre os anos de 1834 e 1839, além de ser o responsável pela primeira geração de artistas acadêmicos brasileiros, malgrado os tropeços de sua formação e a morte prematura da maioria daqueles jovens⁶¹. Debret parte em 1831 e leva consigo o discípulo Manoel de Araújo Porto-Alegre, o qual freqüentaria em Paris o ateliê de Antoine-Jean Gros até 1837, voltando ao Brasil para se tornar uma peça importante da história da arte brasileira na segunda metade do século XIX.

⁶¹ Entre eles, José de Cristo Moreira morre em 1830, Francisco Pedro do Amaral em 1831 e José da Silva e Arruda em 1832. Restaram ainda José dos Reis Carvalho, cujas pinturas de natureza-morta revelariam grande qualidade e sucesso nas exposições seguintes.

É neste período que Félix-Émile começa a conquistar espaço na Academia. Torna-se o substituto de Debret na luta pela reorganização dos Estatutos e pela formação de uma instituição sólida e produtiva, inicialmente como secretário e depois como seu diretor.

1.2. Primeiros passos de Taunay na Academia Imperial das Belas Artes

No ano de 1831, dá-se início um longo período destinado ao desenvolvimento do ensino artístico. Com a partida de Debret, Grandjean perde um companheiro pela incorporação de modelos acadêmicos franceses e pela busca de espaço na instituição brasileira. No entanto, inicia-se também neste período uma longa e estimada amizade entre o arquiteto francês e Félix-Émile Taunay, que já ocupava o cargo de professor de pintura de paisagem desde 1824. Os dois artistas, únicos remanescentes do grupo de franceses de 1816⁶², serão peça fundamental na reorganização dos Estatutos Acadêmicos em 1831, meses após o retorno de Debret a Paris.

Os ofícios da Academia Imperial de Belas Artes nos conduzem à evolução da implantação de medidas e, sobretudo, à atuação vigorosa de Taunay na direção dos trabalhos. Se Taunay convertia-se no substituto de Debret na luta pela organização do ensino, por outro lado, parecia retomar os desejos do pai, cujo falecimento em Paris

⁶² Félix-Émile fazia parte deste grupo como membro da família Taunay. Lebreton morrera em 1819, Charles Simon Pradier retornara a Paris em 1818 e Nicolas-Antoine Taunay em 1821. Em 1824, morre no Rio de Janeiro o escultor Auguste-Marie Taunay, irmão de Nicolas-Antoine. Em Paris, sua morte, ao contrário daquela de Lebreton, foi noticiada pelo periódico *Le Diable Boiteux* em 11 de agosto de 1824: "L'Estrella Brasileira, journal de Rio-Janeiro, du 7 mai, contient l'article nécrologique suivant :

« Charles-Auguste Taunay, professeur de sculpture à l'Académie des beaux-arts de Rio-Janeiro, a succombé, le mois passé, aux attaques d'une longue et douloureuse infirmité. [...] Il fut employé, à différentes époques, par le gouvernement français, jusqu'au moment où les offres de la cour de Rio-Janeiro le décidèrent à s'expatrier. . Il est malheureux que la mort l'ait enlevé au moment où un ministre habile et ami des arts (c'est du ministre de Rio-Janeiro qu'il est question ici) s'occupe à organiser l'Académie brésilienne, et surtout avant qu'il eût pu laisser à la posterité l'image du fondateur de l'empire brésilien. [...] », B-IF, Paris. Para o lugar de Auguste Taunay fora nomeado neste mesmo ano o escultor João Joaquim Alão.

ocorrera há um ano⁶³. Desde 1831, Taunay converte-se no protetor das belas artes, conquistando, pouco a pouco, um espaço significativo dentro da instituição. As anotações de Luís Escragnolle Dória conservadas no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro comprovam a autoria de Félix-Émile acerca dos planos de Reforma:

No dia seguinte, 31 de agosto, reuniram-se os mesmos lentes e mais Zepherino Ferrez e Grandjean observou que, convindo limitar discussão a bases certas, seria útil que logo se apresentassem planos de reforma. Taunay declarou já ter um e, animado por todos, leu o seu plano. Originou-se então um debate para saber se era possível ou não admitir acumulação de empregos e conveniente dispensar a aula elementar de desenho. Leu-se em seguida, segunda vez, o plano de Felix Emilio Taunay, votando-se a urgência de uma terceira leitura, em outra sessão, especialmente por Marcos ferrez, ausente no campo. Na sessão de 2 de setembro apareceu Marcos Ferrez e depois de ser notificado, por ofício, ao ministro do Império a reunião dos lentes, realizou-se a terceira leitura do plano de Taunay, votando-se que a base d'elles seriam as adoptadas para o baseamento da reforma. Nas sessões de 3,5,6,9,10 de setembro, 6 e 10 de outubro continuou o exame e prosseguiu a votação do projeto Taunay, analisado atentamente artigo por artigo.⁶⁴

As discussões realizadas pelos membros da Congregação a partir do plano formulado por Taunay foram produtivas. A Reforma dos Estatutos ganhava vulto. Taunay apresentara à frente do corpo acadêmico um plano de estruturação acadêmica, sugerindo o não-acúmulo de cargos e a dispensa das aulas de desenho anteriormente ministradas em três anos, confirmando-a por apenas um ano⁶⁵. Era o início da proposta de modificação do curso de desenho, o qual vai incorporar, alguns anos mais tarde, uma série de outras medidas, entre as quais o estudo do modelo vivo, aulas de anatomia e a produção de obras didáticas. A medida foi redigida e oficializada na sessão de 10 de outubro de 1833:

⁶³ Nicolas-Antoine Taunay falecera em 20 de março de 1830, aos 74 anos.

Tit. 4 Art. 2º No primeiro anno, primeiro os discípulos seguirão o curso de desenho elementar na aula de desenho, e, simultaneamente, na Academia militar, o curso de geometria descriptiva – no segundo anno, primeiro os discípulos que se destinarem à pintura histórica e ao desenho ficarão na aula de desenho para o estudo dos gessos, e ambos estes, assim como os de esculptura e gravura frequentarão, no hospital militar, o curso de anatomia. 2º os que se destinarem à pintura de paysagem, architectura, esculptura e gravura, no princípio deste segundo anno, passarão para as respectivas aulas, sendo obrigados os de pintura de paysagem a seguir, hum dia sim, outro não, o curso de architectura, e os da architectura, hum dia sim, outro não, o curso de mechanica. Porém, em todas as aulas do segundo anno, declarando um discípulo a vontade certa de experimentar outro ramo, o professor dará parte à Assembleia e facilitar-se-há a mudança. Nos terceiro, quarto, quinto e sexto anno, os discípulos seguirão os cursos próprios alternando com o estudo do modelo vivo para todas as aulas, excepto as de pintura de paysagem e architectura em que os professores determinarão conforme o gênio dos alumnos⁶⁶

Entre a sugestão de mudança e a efetivação da medida, dois anos se passaram. Questão espinhosa no sistema acadêmico operante desde 1826, ano da inauguração da Academia, a medida representava parte significativa dos conflitos entre franceses e portugueses. Outrossim, oferecia obstáculos consideráveis à continuidade do exercício artístico, como cita o próprio Taunay em seu *Memorial sobre a Academia Imperial de Belas Artes*, redigido por ele em 1838:

Em virtude de alguns artigos da ley occulta que regia o estabelecimento, os alumnos amontoavam-se por hum tempo indefinido na classe de desenho, nunca passando dela para as outras; abafava-se no seu germe a instrução artística, a não

⁶⁴ FRE – ED, AN-RJ, PARTE VI, Série 4 – Anotações Subsérie 4 – Academia das Belas Artes. 42.1.

⁶⁵ Ao lado do curso de um ano na aula de desenho, o aluno deveria também se dedicar ao estudo de Geometria Elementar, aplicado na Academia Militar. Esta medida será posteriormente modificada quando da gestão de Taunay como diretor.

⁶⁶ Ata de 10/10/1833. AMDJ – EBA- UFRJ

haver exceções dependentes de alguma vontade individual mais enérgica; a instituição esmorecia⁶⁷.

Henrique José da Silva, diretor e professor de desenho, enfraquecia-se perante o grupo de acadêmicos protegido pelo ministro José Lino Coutinho, que autorizava e aprovava o novo plano de Reforma.

Ainda em 1831, juntamente a estas propostas,

Félix Emílio Taunay lê a reforma de alguns pontos, entre eles o julgamento do trabalho dos alunos matriculados num concurso anual; escolha de modelos vivos ou de imitação, tanto de pintura como de escultura, arquitetura, gravura e desenho “que se darão a copiar aos alunos”⁶⁸

Os novos Estatutos previam ainda o uso de painéis, gessos, bustos e ornamentos antigos como modelos para a realização de cópias dos alunos, assim como o uso de livros e tratados de belas artes, algo a que Taunay se dedicará nos anos seguintes quando ocupa o cargo de diretor. Além disso, definem a realização de concursos anuais e devida premiação por meio de medalhas aos melhores trabalhos. A idade para a matrícula foi alterada, passando de 12 a 15 anos, para 12 a 18 anos, exigindo ainda como preparo mínimo ao matriculado a leitura e a escrita, assim como a demonstração, ao longo dos anos de formação, dos domínios das línguas italiana e francesa, indispensáveis à leitura dos tratados propostos na metodologia de ensino.

Com a morte do secretário José da Silva Arruda, Taunay é nomeado para o cargo⁶⁹. A nomeação traria enormes ganhos à instituição, visto que Taunay inicia a organização da estrutura acadêmica em sentidos diversos, confirmada pelo próprio diretor Silva, conforme ofício a seguir:

⁶⁷ *Memória das Bellas Artes. Memórias sobre a origem e progressos do Estabelecimento*. 1838. AN-RJ, SAP, AP-FET.

⁶⁸ Ata de 5/9/1831. AMDJ – EBA- UFRJ

A verdade exige também dizer-se que o dito requerente logo que entrou a servir, abriu hum livro de actas das sessões da congregação, outro de copia dos officios e cartas, outro novo de matriculas, e, conservando o antigo devido ao desvelo do director, assim como a collecção dos officios da secretaria do Estado, deu principio aos archivos do Estabelecimento incumbidos ao secretario. Em consequência de que a congregação he de parecer que será hum acto de justiça conceder-lhe a gratificação estabelecida nos Estatutos, em quanto foi conveniente conserva-lo no dito exercicio. [...] ⁷⁰

Contrariamente ao longo período de animosidade entre Silva e os artistas franceses, as relações entre Taunay e o diretor não são conflituosas. Silva aceita a reorganização dos Estatutos, contrariamente ao que aconteceu a Debret e Grandjean durante os primeiros anos da Academia. Sua clara posição de representatividade e liderança do corpo acadêmico, a proteção ministerial e, ao mesmo tempo, a iniciativa de organização da estrutura da Academia mostra a chegada de novos tempos. Os benefícios que Taunay promove à instituição são reconhecidos tanto pelo corpo acadêmico quanto por Silva.⁷¹ Malgrado a história de animosidade travada entre portugueses e franceses na história do ensino artístico brasileiro, Taunay parece ser o substituto de Silva ao cargo, uma vez que este último, diretor da Academia há dez anos, já está idoso e muito enfermo.

⁶⁹ Ofício de 12 de março de 1833. AN-RJ, SE-IE.

⁷⁰ Ofício de Silva a 18 de junho de 1833. AN-RJ, SE-IE.

⁷¹ Com as mudanças nos Estatutos e a atuação de Taunay como secretário: “Competia à Congregação: a) deliberar sobre as modificações que o estado da Academia exigisse para o futuro, dirigindo representações ao Governo sobre o assunto; b) fixar as pequenas despesas da Academia, à vista da verba decretada pelo Corpo Legislativo; c) prestar as informações oficialmente exigidas, em relação aos objetos de arte; d) eleger o diretor dentre os professores, e o secretario entre os substitutos; e) admitir os alunos à matrícula, e prestar contas ao governo, trimestralmente sobre o aproveitamento e conduta dos mesmos para se providenciar, caso haja algum que por seu mau e incorrigível comportamento mereça ser despedido da escola; f) julgar a produção dos alunos nos concursos trimestrais e anuais, conferindo as premiações aos mais distintos; g) escolher os modelos vivos ou de imitação, que tivessem de ser dados aos alunos para copiar. A congregação tinha de estar completa para a eleição do diretor. E poderia decidir qualquer negócio, quando tivessem presentes a metade e mais um de seus membros. As votações eram por escrutínio secreto. O diretor tinha, além de seu voto, outro de qualidade, quando se verificava empate nas votações e deliberações”. MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Op. Cit., p. 147-148.

Não obstante, é importante ressaltar que as questões em torno da nacionalidade dos acadêmicos se prolongaram por toda a primeira metade do século XIX, vale dizer, por todo o período de atuação de Taunay, quer seja no cumprimento as suas medidas e na consolidação da Academia como instituição pública, quer nas questões referentes ao próprio corpo acadêmico. Exemplo de intrigas nacionalistas foi, neste mesmo ano de 1833, a nomeação e aprovação de August Muller como professor substituto de pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay⁷², que acumulava os cargos de professor titular e secretário da Academia. Muller, cujo talento era reconhecido como aluno de Desenho e Pintura Histórica desde 1829, ex-aluno de Debret, autor de trabalhos que mereciam constantemente o destaque dos professores da instituição⁷³, apresentou-se ao concurso e foi aprovado. No entanto, dois dos concorrentes, Frederico Guilherme Briggs e Francisco de Souza Lobo, pedem seu indeferimento ao concurso, alegando primeiramente o fato de Muller ser alemão e não ter o domínio das línguas francesa e italiana, requisitos exigidos pelos Estatutos. A esse respeito, manifesta-se a diretoria:

E, em quanto à pernicioso argüição de estrangeiro, além de que o Muller pertence a hua família que conta já com quatro brasileiros natos, perguntar-se-hão se a Academia foi instituída para offerecer sinecuras a dois ou três indivíduos isolados, ou se, para franquear à nação hum manancial perene de liberal instrucção, seja qual

⁷² Em 24 de maio de 1833 foi aprovado e publicado nos diários da corte o anúncio de concurso para professor substituto de pintura de paisagem. A 30 de maio de 1833 era determinado o tema para o referido concurso, isto é, a cópia de um quadro de Paolo Bril pertencente à coleção da Academia, apresentando-se quatro dias depois os quatro pretendentes ao cargo: Frederico Guilherme Briggs, Francisco de Souza Lobo, Guilherme Muller e seu irmão August Muller.

⁷³ “a congregação declara que, na aula de desenho, aonde tem cinco matriculados, a obra que mereceu a aprovação dos professores he uma cabeça de Laocoon tirada do gesso por Augusto Muller; na aula de Pintura histórica, huma copia de hum painel de S. Bruno pelo mesmo Augusto Muller, (ata de 2 de junho de 1832); na aula de pintura histórica, o trabalho que mereceu a aprovação dos professores he huma cópia de um Christo de tamanho natural por Augusto Muller (ata de 4 de setembro de 1832); Notando-se que os irmãos Muller (Guilherme e Augusto) que não concorrem mais nesta aula, por terem já passado para a aula de pintura, não deixarão de apresentar, o primeiro: hua linda cabeça de Fox, cópia tirada do gesso, e o segundo: hua Cères em pé igualmente tirada do gesso. Na aula de pintura aparecem com vantagem os mesmos Muller, sendo Augusto Muller 1º. Guilherme Muller 2º. (ata de 8 de junho de 1833). AMDJ – EBA- UFRJ

for a naturalidade dos Empregados, e tão patente he o intuito do Legislador neste sentido, que o artigo 5 do capítulo 1º. Diz: 'o lugar de professor, logo que seja vago, será occupado pelo respectivo substituto impetrando do governo o seu diploma, salvo se, no momento da vacância, apparecer algum artista de renome, nacional ou estrangeiro: porque então, e neste caso único, será posto a concurso entre elle e o substituto; por isso que convém dar à Academia professores conhecidos por seus trabalhos e talentos [...]'⁷⁴

Silva apóia-se nos Estatutos em resposta aos concorrentes. Disposto à aplicação das regras, cujo capítulo acima citado não havia sido modificado nesta Reforma de 1831, permanecendo a mesma regra de 1826, Silva também reconhece o incontestável talento de Muller, que é aprovado. Porém, o ministério mostra-se irredutível frente à contestação dos dois concorrentes, anula o referido concurso e exige a formulação de um outro. Este terá lugar somente em 1835, apresentando-se como único concorrente o próprio Müller. Seu talento era inegavelmente reconhecido, sendo desta vez aprovado e admitido junto ao corpo acadêmico. Como veremos no decorrer deste ensaio, as questões em torno da nacionalidade dos membros da Academia permanecerão e serão importantes ao funcionamento da instituição a partir da segunda metade do século XIX.

Como foi dito anteriormente, Taunay passa a desempenhar um papel fundamental na organização do ensino ao ocupar a secretaria, cargo este que, até então, não trazia importância efetiva na estrutura acadêmica. Ao dedicar-se ao cargo de modo exemplar, Taunay demonstra uma certa aproximação ao posto de secretário perpétuo do *Institut de France*. A atuação deste secretário dentro do sistema artístico francês era de grande vulto. Mesmo levando em conta as diferenças entre as instituições brasileira e francesa, é possível constatar a importância de Taunay comparada ao cargo francês.

A nova organização das instituições acadêmicas francesas conferidas a partir de 1795 com a criação do *Institut de France*, dois anos após a exclusão de todas as academias reais, foi de fundamental importância ao sistema artístico e literário, principalmente no

⁷⁴ Ofício emitido pelo Diretor Silva à Secretaria dos Negócios do Império em 30 de outubro de 1833.

que diz respeito à sua remodelação aprovada em 1803. Neste mesmo ano, era criado o cargo de *secrétaire perpétuel* em cada uma das classes, sendo a ele conferida uma relativa importância se comparada aos cargos de secretário sucedidos anualmente desde a criação do Instituto. Com a reforma de 1803, cada classe devia escolher entre seus membros mais eruditos, aquele que melhor a representasse não só no sentido intelectual, mas principalmente no que se refere à administração. Para o posto da quarta classe de Belas Artes do Instituto era eleito Joachim Lebreton, membro da antiga classe de *Sciences Morales et Politiques* e já familiarizado ao cargo, uma vez que já havia preenchido estas funções antes da reestruturação do Instituto. A partir de então, Lebreton, que já era reconhecido por sua atuação no âmbito das letras, fundador e jornalista da Revista *Décade Philosophique*⁷⁵ em Paris, inicia a consolidação de sua carreira como administrador do sistema das belas artes na França, desempenhando de modo notável o cargo que lhe conferia uma certa autoridade no desenvolvimento da classe ao lado do corpo acadêmico⁷⁶. É de sua responsabilidade a criação dos Prêmios de Música e Gravura em Medalhas e Pedras:

Le dernier article porte qu'il y aura un prix de gravure. C'est une addition que la Classe Sollicite, à l'arrêté du 3 Pluviose qui détermine un prix pour chacune des sections de la Classe des Beaux-arts, à l'exception de la gravure. Cependant c'est un art très intéressant qui a besoin d'être relevé, encouragé ou maintenu, pour ne pas dégénérer promptement [...] Celle en médailles et en pierres fines, si intéressante pour l'histoire et à laquelle le premier Consul a tant de gloire à faire retracer, réclame les mêmes encouragemens et peut-être une attention particulière : enfin l'art dans toutes ses parties a besoin d'être élevé et agrandi. [...] Au surplus, Citoyen Secrétaire d'Etat, le Gouvernement aura le tems, avant les Concours, de

AN-RJ, SE-IE.

⁷⁵ KITCHIN, Joanna. *Un journal 'philosophique': La Décade (1794-1807)*. Paris, M. J. Minard-Lettres Modernes, 1956.

⁷⁶ A esse respeito ver DIAS, Elaine. "Lebreton e a estruturação do ensino artístico no Institut de France (1803-1815)". In *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, 2004.

fixer la nature et la quantité du prix ; ce que j'ai honneur de réclamer en ce moment, au nom de la Classe, c'est qu'il y ait un prix pour la gravure, ainsi que pour les autres arts⁷⁷.

Lebreton participa ativamente na organização dos prêmios e concursos anuais, assim como é de especial relevância sua atuação junto aos artistas pensionistas da *Académie de France* em Roma, intercedendo ao governo para a liberação do serviço militar obrigatório e também por organizar as regras acerca dos célebres *envois de Rome* e suas respectivas apreciações⁷⁸. Adepto ao estudo da Antigüidade Clássica desde seus primeiros estudos no Colégio da Ordem dos *Théatins* em Paris⁷⁹, Lebreton privilegia os estudos do modelo vivo e do desenho, principalmente no que diz respeito aos trabalhos dos alunos da escola francesa em Roma:

[...] Les arts du dessin ont besoin, à l'âge et au degré d'avancement où sont arrivés les pensionnaires de l'École de Rome, des mêmes aiguillons d'émulation et d'encouragement⁸⁰.

Estes mesmos "aguilhões de emulação e encorajamento" serão mais tarde minuciosamente detalhados no plano de ensino da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios* para o Rio de Janeiro, proposto por Lebreton a Barca em 1816, onde o estudo do desenho é ponto

⁷⁷ *Procès verbaux de la 4eme Classe des Beaux-Arts*, 2/04/1803, A-IF-CBA, Paris.

⁷⁸ Sobre Lebreton, diz Delaborde : « Dès les premières années qui suivirent son entrée en fonction, il avait largement donné la mesure de son zèle et des aptitudes spéciales. Grâce à lui, les travaux en commun de ses confrères s'étaient succédé avec une régularité inusitée jusqu'alors, et les comptes rendus analytiques de ces travaux lus dans les séances publiques, d'autres rapports adressés au gouvernement en réponse à des questions posées, montrent assez quelle conscience le nouveau secrétaire perpétuel apportait dans l'accomplissement de sa tâche. Le tout montre aussi la fécondité de l'influence exercée au dehors par la compagnie dont Lebreton était l'interprète, et l'activité avec laquelle les membres de la quatrième classe s'employaient pour encourager les jeunes talents, pour stimuler les études archéologiques intéressant directement l'histoire de l'art [...]. DELABORDE, Henri (le comte). *L'Académie des Beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France*. Paris : Librairie Plon E. Plon, Nourrit et Cie., Imprimeurs-Éditeurs, 1891, pp.112-113.

⁷⁹ Ver também JOUIN, Henry. *Joachim Lebreton. Premier Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*. Paris : Aux Bureaux de l'Artiste, 1892.

fundamental à formação dos alunos⁸¹. Como secretário perpétuo do *Institut de France*, onde construiu uma carreira intelectual e administrativa, Lebreton passa 12 anos de sua vida, partindo ao Brasil em 1816 como chefe do grupo de artistas franceses, como já foi anteriormente relatado. Vítima passional dos destinos políticos da França, ele passa a fazer parte da história do ensino artístico no Brasil.

A comparação entre Lebreton e Taunay é inevitável nesse sentido. À parte os conflitos vividos entre seu pai Nicolas-Antoine e Lebreton nos primeiros anos em terras brasileiras, Taunay converte-se também em grande administrador do incipiente sistema brasileiro das belas artes, como Lebreton fora outrora. Seu papel aproxima-se daquele de secretário perpétuo do Instituto, malgrado todas as dificuldades que envolviam a Academia brasileira. A secretaria destinada a Taunay convertia-se, pouco a pouco, no estímulo à futura direção da instituição, onde poderia levar a cabo os modelos franceses de funcionamento de uma Academia. Começaria, então, pela liderança dos projetos de Reforma dos Estatutos.

Entre outras medidas aprovadas na Reforma de 1831, aparecia a inclusão de novos cursos para a ampliação da formação dos alunos. Com isso, foi criado o curso de osteologia, miologia e fisiologia das paixões, obrigatório aos alunos de 1º e 2º anos dos cursos de pintura de história e escultura, aplicado pelos professores destas mesmas cadeiras⁸². Para estes cursos, são traduzidas posteriormente por Taunay as obras dos principais mestres franceses do assunto, os compêndios anatômicos utilizados nas academias européias, associando a ampliação dos cursos ao uso dos tradicionais manuais de história da arte do século XVII⁸³, já propostos por Taunay na remodelação dos

⁸⁰ *Procès verbaux*, 28/07/1804, A-IF-CBA, Paris.

⁸¹ Mário Barata escreveu em 1959, um artigo em que traduz uma das cartas. BARATA, Mario. Op. Cit.. O mesmo Barata também publicou neste mesmo ano "Lebreton et l'organisation d'une double école des Beaux-Arts et des Arts Métiers au Brésil en 1816. A Propos de la Mission artistique française de 1816 ». *Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Paris, Unesco, 1959.

⁸² O curso é posteriormente reorganizado como curso de anatomia e fisiologia das paixões.

⁸³ A tradução e incorporação destas obras serão posteriormente discutidas.

Estatutos. Ao lado desta medida, era também criada a aula de modelo vivo⁸⁴, oficialmente aprovada pelo Imperador em 21 de agosto de 1833. Nesse sentido, é patente a incorporação de modelos acadêmicos franceses na reorganização da instituição.

Com a finalidade de estimular a emulação, aos alunos eram criados concursos trimestrais, anuais e prêmios honoríficos⁸⁵, que correspondiam a uma medalha grande ou pequena de ouro. Nelas, estavam gravados, de um lado, o busto do Imperador e a legenda “Pedro II Imperador” e, do outro, a “inscrição Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro, dentro de uma coroa de louros e, ao redor, a legenda: Ao Genio e a applicação”⁸⁶. A premiação proposta em 1833 só encontraria aprovação ao final deste ano, o que impediu a realização da mesma aos alunos cujos trabalhos ganharam destaque, segundo mostra o quadro estatístico do ano letivo de 1833⁸⁷.

Os anos de 1833 e 1834 simbolizam, portanto, o início de uma nova era na história do ensino artístico brasileiro. Reformados os Estatutos, bastava receber as aprovações do corpo legislativo do Estado e levar adiante o desenvolvimento da instituição. A morte do diretor Henrique José da Silva em 31 de outubro de 1834 seria decisiva nesse processo. Grandjean, membro mais antigo da Academia, assume o posto de diretor interinamente até a eleição. Simplicio Rodrigues de Sá é eleito professor da cadeira de desenho em seu lugar. As eleições do dia 12 de dezembro de 1834 indicariam o seguinte resultado:

E passando ao objecto da sessão, que era a eleição do director em obediência ao officio do ministro na data de 28 de novembro passado próximo, forão os nomes dos elegíveis entregues a todos os membros da congregação, e, logo, o vice-

⁸⁴ Durante todo o ano de 1833 e 1834 se desenrolaram as primeiras questões acerca da implantação do curso de modelo-vivo. Em 1834 é criado o *Regulamento das Aulas de Modelo vivo*. Esse tema será tratado isoladamente em tópico adiante.

⁸⁵ Estes concursos e prêmios estavam previstos nos Estatutos anteriores, mas nunca foram colocados em prática.

⁸⁶ Ata de 2/12/1833. AMDJ – EBA- UFRJ.

⁸⁷ “Não se distribuirão medalhas pelos motivos expendidos no officio da congregação com data de 24/12 p.p, sendo os mais importantes destes motivos, o não ter chegado a aprovação relativa aos prêmios, senão no meio do anno escolar, e faltar no orçamento o importe monetário das medalhas.” In *Quadro Estatístico do Ano Letivo de 1833*. AN-RJ, SE-IE.

presidente, abrindo os bilhetes fechados que continhão o voto de cada um dos sete membros da congregação, a vista de todos sahio o lente de architectura com dois votos, o lente de desenho com hum voto e o lente de pintura de paysage com quatro. Em consequência do que reconheceu-se como director o mesmo lente de pintura de paysage, Felix Emilio Taunay, a quem derão os parabéns todos os seus collegas”⁸⁸.

A partir dessa data, Félix-Émile Taunay dará continuidade ao seu projeto de estruturação do ensino artístico, operando mudanças significativas na instituição acadêmica durante os dezessete anos em que exerceu o cargo de diretor, como veremos adiante.

⁸⁸ Ata de 12/12/1834. AMDJ – EBA- UFRJ.

CAPÍTULO II

Taunay e a direção da Academia Imperial de Belas Artes: a consolidação do sistema de ensino.

II.1. Contexto Internacional e Contexto Brasileiro:

A nomeação de Félix-Émile Taunay como diretor da Academia Imperial de Belas Artes no ano de 1834 constitui um marco para o desenvolvimento do ensino artístico no Brasil. A partir de então, inicia-se um longo processo de luta pela implantação de medidas fundamentais à consolidação da Academia como instituição pública e produtiva, o qual se prolongará até a segunda metade do século XIX.

Ao mesmo tempo, ao pensarmos na atuação de Taunay como propulsor deste desenvolvimento acadêmico, levamos o Brasil necessariamente a um ambiente histórico e artístico internacional – ou especificamente francês –, não só pelo conjunto de referências francesas adotadas como modelo, mas também pelo próprio contexto artístico e acadêmico vivido pela Europa na primeira metade do século XIX e sua influência, desde o final do

século XVIII, no surgimento de instituições de arte na América. A esse respeito, além da Academia brasileira, há a fundação da *Academia de los Nobles Artes* no México em 1783 e a criação de uma Academia de Artes em Havana por alguns artistas franceses que saíram da França no mesmo período que a Missão Artística chega ao Brasil⁸⁹. Vale a pena retomar brevemente a história do ensino acadêmico neste período em que Taunay inicia sua carreira como diretor acadêmico, identificando o contexto artístico que se desenrola na Europa, mais especialmente na França.

No que se refere ao ensino das belas artes em Paris nos anos de 1830, as mudanças ocorridas desde 1816 na época da Restauração dos Bourbons não apresentavam alterações na essência do ensino artístico, fortemente embasado nos princípios da tradição clássica, vale dizer o estudo do antigo. Em 1816, eram restabelecidas as antigas Academias suprimidas em 1793, submetendo-as à centralização do *Institut de France*. Criavam-se novos Estatutos para a *École des Beaux-Arts* em 1819, subordinando-a à *Académie des Beaux-Arts*.⁹⁰

⁸⁹ "Ce sont en effet des peintres français, élèves de David, qui ont fondé et dirigé de 1818 à 1848 l'École de Dessin, devenue en 1832 Académie des Beaux-Arts de La Havane. Le fondateur de cette institution est Jean-Baptiste Vermay. [...] Bonapartiste convaincu, il préféra s'exiler après la catastrophe de 181-1815 plutôt que de se rallier aux Bourbons. S'il choisit Cuba de préférence aux États-Unis, c'est que, d'après une tradition difficile à contrôler, il aurait été recommandé par Goya à l'évêque de La Havane pour terminer les fresques de la cathédrale. L'art de la peinture n'était exercé jusqu'alors à Cuba que par des esclaves. Vermay fonda au Couvent des Augustins une École de dessin et de peinture qu'il inaugura en 1818 avec 18 élèves. [...] Les honneurs lui viennent : en 1826 le roi d'Espagne Ferdinand VII lui confère le titre de 'pintor da Camara' ; en 1832 il obtient que son École de dessin soit érigée en Académie des Beaux-Arts. » . In *Histoire de l'Expansion de l'art français. Le monde latin*. Paris, Henri Laurens, éditeur, 1933, p. 339-340. Ver também, a esse respeito, a obra de La Luz DE LEON intitulada *Jean-Baptiste Vermay, peintre français, fondateur de l'Académie de Saint-Alexandre de la Havane*, editada em Paris em 1927.

⁹⁰ À *Académie des Beaux-Arts* cabia o regimento dos concursos para o *Grand Prix de Rome* e a direção dos estudos dos alunos da Academia francesa na Villa Médicis em Roma, assim como o julgamento dos trabalhos de seus pensionistas, os famosos "envois de Rome". O ensino do desenho estava centralizado na *École des Beaux-Arts*, estando as aulas de pintura, escultura e arquitetura subordinadas aos ateliês particulares, regra esta que não foge à tradição acadêmica do século XVII quando da criação da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, que vigora também após a criação do *Institut de France*. As mudanças significativas de todo este período dizem respeito, sobretudo, à manutenção do sistema administrativo no que se refere à centralização do poder perante as diferentes classes, regidas por órgãos diversos desde sua criação.

As transformações concretas em relação à didática acadêmica só começaram a acontecer, efetivamente, após as reformas iniciadas por Viollet-le-Duc, muitos anos depois. Vale a pena discorrer brevemente sobre as mudanças que ocorreram nesse período, para compararmos com o sistema que vigorou na Academia francesa até essa época, o qual era o modelo de Taunay no Brasil.

Viollet-le-Duc apresentava, em 1863, um plano de reforma contra a teoria do desenho segundo a tradição clássica, vale dizer as cópias realizadas a partir do antigo e a aplicação sistemática do modelo-vivo⁹¹. Entrava com todo o vigor na polêmica em torno da metodologia que ganhava força nos domínios do ensino artístico desde os anos de 1840. Seu plano atacava não somente os princípios clássicos, mas igualmente o poder de decisão do ensino nas mãos da “oligarquia” acadêmica que, segundo ele, deveria ser diretamente exercido pelo governo ministerial⁹². Por outro lado, colocava-se em questão fatores políticos e econômicos na realização da Reforma da Academia. Napoleão III autorizava a abertura do *Salon des Refusés* em 1863 e ganhava popularidade com seu “*liberalisme esthétique*”, buscando, outrossim, o domínio da instituição artística pelo Estado. A seu lado, Prosper Merimée, encarregado do governo pela defesa dos interesses comerciais que, preocupado com o avanço industrial britânico e a concorrência estrangeira, almejava revolucionar as artes na França ligando-a necessariamente à difusão comercial das artes industriais. O plano apresentado por Viollet-le-Duc encaixava-se perfeitamente a estas propostas, encontrando ainda um outro aliado dentro do Ministério, o superintendente geral das Belas Artes, Alfred-Emilien de Nieuwerkerke que, recebendo duras críticas dos acadêmicos do Instituto, encontrava uma boa maneira de colocar abaixo seu poder no sistema artístico.⁹³

⁹¹ “Viollet-le-Duc en une langue moins administrative moque à plaisir cette pratique du dessin dit d’académie où l’élève copie un homme nu, éclairé par le même jour, dans le même local et soumis à une pose qui peut généralement passer pour une torture payée à l’heure’ ». FOU CART, Bruno. « Préface » in *A Propos de l’Enseignement des Arts du Dessin*. Paris, ENSBA, 1984, p.17

⁹² FOU CART, Bruno. Op cit.

⁹³ A esse respeito, cf. também o interessante artigo de Alain BONNET “La reforme de l’École des Beaux-Arts de 1863. Peinture et Sculpture”, publicado na revista *Romantisme, Revue du Dix-Neuvième Siècle. Arts et Institutions*. No. 93, 1996 (3), pp. 27-38.

Viollet-le-Duc, a quem se deve o mérito das reformas juntamente a Nieuwerkerke e Mérimée, não escapa, no entanto, aos protestos dos alunos, que viam a reforma como autoritária⁹⁴. Para eles, Viollet-le-Duc tentava impor sua estética medieval na organização dos monumentos públicos e edifícios⁹⁵. Ele, que em 1863 se tornava professor de história da arte e estética na *École des Beaux-Arts*, no ano seguinte era demitido após seis lições⁹⁶, substituído por Hippolite Taine e causando, em consequência, a necessidade de novas reformas em 1871.⁹⁷

Até este conturbado período que define novos rumos acadêmicos nos anos de 1860 e 1870, os princípios didáticos se mantinham praticamente os mesmos na primeira metade do século XIX⁹⁸, qual seja a cópia a partir do antigo, a frequência aos ateliês particulares dos mestres e a prática cotidiana do modelo-vivo⁹⁹, com uma ou outra mudança no que se refere à estrutura administrativa, à composição dos membros, à constituição de concursos ou aos Salões. Mesmo após a criação dos novos Estatutos da *École des Beaux-Arts* em 1819,

⁹⁴ “Plus que dans les manoeuvres sournaises d’académiciens cherchant à allumer la flamme étudiante, c’est précisément dans la fermeté, la netteté, la brutalité de ce qu’il faut bien appeler la doctrine de Viollet-le-Duc, qu’il faut chercher les raisons du conflit. ». FOUCCART, Bruno, op. Cit., p. 12.

⁹⁵ Segundo um dos alunos da École : « Nous ne voulons pas de gothique, disait le plus exacte. [...] La raison en est simple : c’est que si l’on restaure les monuments gothiques, on n’en élève pas de nouveaux aujourd’hui. [...] Nous ne voulons pas de M. Viollet-le-Duc à l’École des beaux-arts, parce que c’est pour lui qu’on a fait toutes ces réformes, parce que c’est lui qui a tout révolutionné... ». Auvray, Louis, *Revue Artistique et Littéraire*, 1864, pp. 75-76, apud FOUCCART, Bruno, op. Cit..

⁹⁶ “De fait, les élèves de l’École, plus exactement, les 261 signataires de la lettre adressée au ministre le 25 février 1864 à la suite des pénibles séances des 29 janvier et 5 février ‘voient dans la création de ce cours unique la négation de toute liberté d’enseignement ; l’imposition d’une doctrine forcément exclusive, puisqu’elle émane d’un seul homme, la substitution des appréciations personnelles à un ensemble de doctrines nées de l’assentiment d’un grand nombre d’artistes, reflet véritable de l’époque » *Réclamation des élèves de l’École des Beaux-Arts au sujet de la réorganisation de leur école*, 2^e édition, Paris, 1864, p. 11, apud FOUCCART, Bruno. Op. Cit..

⁹⁷ A mais importante inovação deste período diz respeito à criação dos ateliers internos à École, sendo três de pintura, três de escultura, três de arquitetura, dois de gravura; o exercício de desenho cotidiano é suprimido; outra importante decisão é a perda do poder de decisão de jury dos concursos anuais pela *Académie des Beaux-Arts*, tornando-se a École subordinada diretamente ao Ministério.

⁹⁸ O debate em torno da necessidade de transformação do ensino artístico iniciar-se-á na década de 1840, publicados principalmente na *Revue de Deux Mondes*.

⁹⁹ Cf. JACQUES, Anne. *Les Beaux-Arts, de l’Académie aux Quat’z’arts. Anthologie historique et littéraire*. Paris, ENSBA, 2001.

as modalidades fundamentais da instrução conservavam-se na mesma linha daquelas referentes à antiga Academia, com especial destaque ao estudo da estatuária antiga como base fundamental ao desenho, seguindo os princípios neoclássicos do final do século XVIII.

A partir da Restauração de 1816 com a volta das antigas academias em lugar das denominadas “classes” pertencentes ao *Institut de France*¹⁰⁰, um outro secretário perpétuo se distingue por sua paixão pela Antigüidade e Arqueologia, e não menos por seu autoritarismo no sistema das artes. É Quatremère de Quincy, arqueólogo e membro do *Institut de France* desde 1799, eleito *secrétaire perpétuel* em 1816 após a saída de Lebreton, que permanece no cargo até 1839 e mantém forte domínio sobre o julgamento dos concursos à luz do neoclassicismo, o qual sobrevivia no ambiente acadêmico através de sua rígida influência.

A carreira acadêmica de Quatremère inicia-se ainda no período revolucionário. Deputado da Assembléia Legislativa em Paris a partir de 1791, Quatremère de Quincy apresentou neste mesmo ano um plano para a organização do ensino público encomendado pelo governo francês. Neste plano, ele defende, entre outros, a imitação da natureza, a inclusão do modelo-vivo feminino e a unificação do ensino das diferentes classes num único espaço acadêmico:

le seul moyen de rétablir entre les trois arts du dessin la concordance qui leur est naturelle, seroit d'en fondre ensemble les divers enseignements, d'en présenter les leçons aux élèves dans un même lieu, sous des lois communes.¹⁰¹

¹⁰⁰ Sobre a criação do Institut de France e seus desdobramentos ver, sobretudo, COMTE DE FRANQUEVILLE. *Le Premier Siècle de l'Institut de France. 25 octobre 1795 – 25 octobre 1895*. Tome Premier. Paris, J. Rothschild, Éditeur, 1895 ; e DELABORDE, Henri. *L'Académie des Beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France*. Paris : Libraire Plon E. Plon, Nourrit et Cie., Imprimeurs-Éditeurs, 1891.

¹⁰¹ *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragemens*. Cf. LAURENT, Jeanne. *A propos de l'École des Beaux-Arts*. Paris, ÉNSBA, 1987. e ainda PEVSNER, Nikolaus. *Les Académies d'Art*. Paris, Gérard Monfort, 1999, pp. 165-166.

O plano de Quatremère foi recusado pelos membros da Academia, a qual seria suprimida em 1793. É possível, no entanto, encontrar efeitos significativos de seu plano poucos anos depois com a criação do *Institut de France* (1795), instituição almejada para a tão requerida centralização das artes. Refugiado na Alemanha até 1799, Quatremère torna-se membro do Instituto a partir deste mesmo ano, passando a se dedicar, entre outros, à elaboração do *Dictionnaire Général des Beaux-Arts*, amplamente discutido nas sessões da classe de belas artes dirigidas por Lebreton¹⁰². Com a exclusão deste último do cargo de *secrétaire perpétuel* em 1815, Quatremère é eleito para o posto, iniciando sua longa gestão como seguidor dos princípios da Antigüidade Clássica. Herdeiro de Winckelmann, o neoclassicismo como metodologia didática permanece através de suas mãos ainda por um longo período.

L'École des beaux-arts sous la férule de l'Académie gouvernée par Quatremère de Quincy impose, comme discipline fondamentale, le dessin d'après le modèle vivant et d'après les œuvres antiques. Il y est ajouté, en 1819, des leçons d'archéologie, de telle sorte que l'Antiquité est, pour l'étudiant, non seulement un modèle, mais même une science théorique.¹⁰³

Nesse sentido, ainda que a realidade política, social e artística vivida pelo Brasil nestes mesmos anos fosse inteiramente distinta da realidade francesa, vemos que o caminho tomado por Taunay na Academia brasileira ao incorporar elementos franceses e estabelecer os ideais neoclássicos na instituição, encontrava ainda ecos significativos no ambiente acadêmico francês. Taunay baseava-se na tradição acadêmica. A diferença, no entanto, faz-se dentro do universo artístico francês, não necessariamente vinculado à Academia, onde a emergência de movimentos artísticos contrários ao neoclassicismo começa a tomar corpo neste período. Esta Academia, a qual era baseada nos antigos

¹⁰² Cf. GOUDAIL, Agnès e GIRAUSON, Catherine. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts Tome Premier (1811-1815)*. Paris : Honoré Champion, 2001.

¹⁰³ LAURENT, Jeanne. *Arts et Pouvoirs en France. De 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*. CIEREC, Saint-Etienne, 1982, p.37.

modelos da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* do século XVII, reelaborados e centralizados através da criação do *Institut de France* e da reconstituição da *Académie des Beaux-Arts*, partidária ao neoclassicismo, caminhava paralelamente à outra vertente artística francesa fora do sistema oficial: a “escola” romântica.

Um primeiro sintoma desta nova concepção artística surge no ateliê de Jacques-Louis David, mestre do neoclassicismo, através de seus discípulos Antoine-Jean Gros e Théodore Géricault, os quais demonstravam a tomada de um caminho que se desdobraria no romantismo. Neste período, ao mesmo tempo em que a Monarquia de Julho de Louis Philippe tomava o Oriente e suscitava agitações políticas por toda a Europa, o orientalismo se convertia em moda nos salões parisienses pelos pincéis de Eugène Delacroix, e a crítica artística e caricata de Honoré Daumier surgia com ímpeto¹⁰⁴. Na realidade, o Salão de 1824 já mostrava as novas tendências artísticas que se desenrolariam nos anos de 1830, identificando, por meio dos escritos de Stendhal, a crítica à sobrevivente escola davidiana¹⁰⁵ através da doutrina de Quatremère de Quincy:

La guerre est déjà commencé. Les Débats vont être *classiques*, c'est-à-dire ne jurer que par David, et s'écrier : *Toute figure peinte doit être la copie d'une statue*, et le spectateur admirera, dût-il dormir debout. Le Constitutionnel, de son côté, fait de belles phrases un peu vagues, c'est le défaut du siècle ; mais enfin il défend les idées nouvelles. Il a l'audace de prétendre qu'il doit être permis à l'art de faire un pas, même après M. David, et que ce n'est pas le tout pour un tableau que de présenter une grande quantité de beaux muscles dessinés bien correctement ; c'est une étrange prétention de vouloir que l'École française soit *immobilisée* comme un coupon de rentes, parce qu'elle a eu le bonheur de produire le plus grand peintre du dix-huitième siècle, M. David¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Desenvolve-se, neste período, a técnica da litogravura, o qual difundirá a gravura na França, principalmente aquela de curho político realizada por Daumier em sua crítica a Louis Philippe.

¹⁰⁵ David morreria um ano depois em seu exílio político na cidade de Bruxelles.

¹⁰⁶ Stendhal, *Journal de Paris*, 29 août 1824 in STENDHAL. *Salons*. Paris : Le Promeneur, Éditions Gallimard, 2002, p.58.

Il y a un Massacre de Scio, de M. Delacroix, qui est en peinture ce que les vers de MM. Guiraud et de Vigny sont en poésie, l'exagération du triste et du sombre. Mais le public est tellement ennuyé du genre académique et des copies des statues si à la mode il y a dix ans, qu'il s'arrête devant les cadavres livides et à demi terminés que nous offre le tableau de M. Delacroix.¹⁰⁷

M. Delacroix [...] a le sentiment de la couleur ; c'est beaucoup dans ce siècle dessinateur. Il me semble voir en lui un élève du Tintoret ; ses figures ont du mouvement.¹⁰⁸

Ao mesmo tempo em que Quatremère de Quincy publicava seus escritos sobre o belo ideal¹⁰⁹, a Antiguidade Clássica e o predomínio de uma estrutura acadêmica classicista, ele proibia qualquer indício deste romantismo que nascia nos Salões dentro da instituição acadêmica¹¹⁰. Inspirados pela literatura inglesa e alemã que enchia os temas artísticos dos Salões, os artistas se reuniam em defesa de uma reforma do ensino, denunciando os abusos do academicismo e culminando numa manifestação de 15 de janeiro de 1831:

les bénéficiaires de médailles les refusent. Les peintres restent silencieux tandis que les architectes protestent bruyamment. Certains vont même jusqu'à siffler, ce qui paraît un scandale abominable ¹¹¹.

¹⁰⁷ Stendhal, 31 août 1824 in STENDHAL, op. cit., p.62

¹⁰⁸ Stendhal, 9 octobre 1824, in STENDHAL. Op. Cit., p. 93.

¹⁰⁹ QUINCY, Quatremère de. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris : Treuttel et Wurtz, 1823.

¹¹⁰ Em 1829, Delacroix é atacado por Quatremère de Quincy. Neste mesmo ano, Delacroix publica o artigo *Des Critiques en Matière d'Art* na *Revue de Paris*, em crítica a Quatremère e seus ideais de beleza clássica: " Ce serait peut-être ici le lieu de dire enfin quelque chose de ces impayables inventions sur le beau, ce beau immuable qui change tous les vingt ou trente ans; mais cette question vaut bien la peine, par la place qu'elle occupe dans les arts, d'être traitée séparément et plus au long. L'histoire du *vrai beau*, et surtout l'histoire de ses variations, paraît une lacune véritable que nous essayerons de remplir de notre mieux [...] » Ver DELACROIX. Eugène. *Propos Esthétiques*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995, p.12. A esse respeito, Delacroix também publicará em 15 de julho de 1854, na *Revue des Deux Mondes*, o artigo *Questions sur le Beau*, e em 15 de julho de 1857, nesta mesma revista, *Des Variations du Beau*.

¹¹¹ LAURENT, Jeanne. Op. Cit., 1982, p.40.

Autorizado pelo Ministro do Interior, o Conde Montalivet, uma comissão é encarregada da análise das mudanças necessárias para a reforma da *École des Beaux-Arts* e para a *Académie de France* em Roma¹¹², a partir das propostas dos artistas. No entanto, o relatório entregue em 1832 não apontava mudanças necessárias e nada se alterava na estrutura da instituição¹¹³.

Se nenhuma transformação ocorria no âmbito acadêmico, as belas artes continuavam seu curso a partir de uma estética romântica cada vez mais acentuada. Também na Arquitetura ocorriam inovações. Henri Labrouste e Jacques-Ignace Hittorff¹¹⁴ revigoraram o antigo com o uso da policromia na ornamentação das fachadas, tornando-se Hittorff, dois anos depois, o responsável pela reforma da *Place de la Concorde*, do *Champs-Élysées* e da *Place de l'Étoile* em Paris, além de contribuir para a reformulação das rotundas destinadas aos Panoramas, como veremos adiante, no capítulo acerca deste tema. Na Escultura, François Rudé se destaca com *Le Petit Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, e iniciava seus trabalhos no Arco de Triunfo de Paris, terminados em 1836. Na Literatura, o romantismo francês se consagrava com a publicação de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo em 1831, referência incisiva aos Salões deste mesmo ano, onde Delacroix expunha sua *Liberté guidant le peuple* (FIG. 8).

¹¹² Sobre a Academia francesa em Roma, Stendhal também escrevera sua crítica em 1824: "L'Académie de France forme comme une oasis dans Rome: les élèves vivent entre eux; rien n'est mortel pour un jeune artiste qui arrive à Rome comme la société de ses camarades, et quelquefois comme les conseils de M. Le directeur. Il faut du courage au jeune Français qui arrive à Rome, n'y connaissant personne, pour ne pas céder à l'agrément de la société des jeunes artistes qui se réunissent au café de la via Condotti. Il serait difficile de trouver ailleurs plus d'amabilité, plus d'esprit, plus de véritable bonté envers les pauvres arrivants, toujours un peu dépaysés les premiers jours. Ce que j'abomine ici, ce sont leurs doctrines sur la peinture; je tiens leurs maximes mortelles pour les arts. Je proposerai au premier connaisseur, qui exercera quelque influence sur le ministère des Beaux-Arts, de supprimer l'École de Rome, d'accorder 5000 francs par an aux élèves qu'on envoie en Italie, en leur imposant pour toute obligation celle de passer un an à Venise, un an à Rome, six mois à Florence et six mois à Naples. Les élèves continueraient à envoyer des tableaux à Paris." Stendhal, 7 de outubro de 1824, in STENDHAL, op. Cit., p. 92.

¹¹³ LAURENT, Jeanne. Op. Cit., 1982.

¹¹⁴ Jacques-Ignace Hittorff teria causado escândalo ao expor seus desenhos italianos e ler no Salão de 1830 seu memorial intitulado *De l'architecture polychrome chez les Grecs ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'Acropole de Sélinonte*.

Inaugura-se neste período um novo caminho para as artes, paralelamente ao sistema acadêmico, qual seja o do romantismo e a emergência do orientalismo. Ao mesmo tempo, a pintura de paisagem lançava-se a esta inovação através das telas de J. Constable na Inglaterra, onde expunha *La Cathédrale de Salisbury* (FIG.9), fortemente embasada nos escritos do teórico romântico alemão Schlegel, que também influenciava as obras de Caspar David Friedrich na Alemanha. Em 1832, Delacroix embarcava em sua expedição diplomática de seis meses ao Oriente, visitando Tanger, Marrocos e Argélia, o qual resulta em diversos croquis, escritos e na tela *Femmes d'Alger* (1834), demonstrando “*une nouvelle forme de retour à l'Antique. Une Antiquité vivante, que l'artiste oppose à celle des neo-classiques* »¹¹⁵.

Contrário a este orientalismo nascente e partidário de um novo classicismo baseado na releitura às obras de Rafael, Jean-Dominique Ingres se debruça sobre a moda dos retratos burgueses, quando pinta o *Portrait de M. Bertin* (1832) (FIG. 10), então diretor do *Journal des Débats* e seguidor da Monarquia de Julho. Simbolizava a burguesia de Louis Philippe e o caminho político tomado em sua trajetória como pintor, professor e vice-presidente da *École des Beaux-Arts*. No “embate” entre Delacroix e Ingres nos Salões franceses, este último é duramente criticado por sua tela *Martyre de San Symphorien*, levando-o à candidatura ao posto de diretor da *Académie de France* em Roma, abandonando Paris no ano seguinte e só voltando seis anos depois.

A *École des Beaux-Arts*, no entanto, seguia seu curso normal sem qualquer mudança no que se refere ao método de ensino e aos modelos antigos a serem seguidos pelos alunos. O tempo de Louis Philippe traduzia-se para a pintura na “ditadura” artística imposta por Quatremère de Quincy, mesmo dez anos depois das críticas de Stendhal ao Salão de 1824, embora a arte francesa seguisse sua evolução estética iniciada pelo próprio David no final do século XVIII, agora com os artistas românticos. Vale ressaltar, no entanto, que os modelos classicizantes dentro da Academia iriam sofrer alguma modificação, principalmente através do retorno de Ingres a Paris neste mesmo ano de

¹¹⁵ WATT, Pierre; CAHN, Isabelle; LOBSTEIN, Dominique. *Chronologie de l'art du XIXe siècle*. Paris, Flammarion, 1998, p.80.

1824, onde apresentava no Salon seu *Voto de Louis XIII*. A partir de então, a obra de Ingres revelaria um “novo” modelo clássico a ser seguido, primeiramente por meio da aproximação a um estilo grego arcaico e, acima de tudo, na retomada da obra de Raphael.

Se a base acadêmica francesa não se modificava nos anos de 1830, com exceção de algumas mudanças administrativas em sua estrutura e da implantação de outras tendências classicizantes, as outras Academias européias seguiam o mesmo ritmo. Na Espanha, a *Academia de Bellas Artes de San Fernando* passara, em 1820 e 1823, por novos planos de estudos, o qual impetrava pequenas modificações no sistema administrativo e didático, como o estudo do colorido e a adoção de alguns tratados anatômicos¹¹⁶ sem, contudo, se desvencilhar dos modelos clássicos, caros a qualquer instituição acadêmica de artes. A partir de 1838, novas propostas de ensino são colocadas em pauta com a elaboração de novos planos, porém, todos feitos a partir do modelo acadêmico francês. Na Itália, o classicismo da *Academia di San Luca* seguia o mesmo ritmo das outras academias, com exceção dos concursos acadêmicos e a composição dos cursos anatômicos¹¹⁷.

A primeira metade do século XIX não traz, portanto, mudanças significativas na estrutura acadêmica das instituições européias. As transformações que ocorrem no âmbito artístico neste período dizem respeito, portanto, à ascensão de movimentos artísticos, como os romantismos francês, alemão ou inglês, que efetivamente mudarão os rumos das belas artes em suas respectivas sociedades, mas não levará a cabo as transformações no âmbito do ensino oficial artístico, ao menos neste período. O curso da história demonstra o quão rígido era o sistema acadêmico francês, o qual esperaria trinta anos mais para o início de suas reformas. O caso brasileiro encontra-se cronologicamente no início deste período ou retorna ao começo do século XIX francês, momento em que o neoclassicismo se consolida na classe de Belas Artes, cujos modelos se arrastariam por toda a primeira metade daquele século.

¹¹⁶ NAVARRETE MARTINEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

¹¹⁷ PICARD, Paola e RACIOPPI, Pier Paolo. *Le Scuole Mute e le Scuole Parlanti. Studi e documenti sull'Academia di San Luca nell'Ottocento*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2002.

No Brasil, malgrado a sociedade escravista e com fortes características coloniais, a Academia passava a integrar, desde os anos de 1830, com a Reforma dos Estatutos, o conjunto de instituições acadêmicas formadas a partir deste mesmo modelo francês, devidamente adaptado à sua realidade. Incorporava em seus Estatutos diversas medidas que faziam ainda parte daquele universo acadêmico, como foi ressaltado anteriormente. Vale dizer que a Academia brasileira convertia-se numa espécie de associação da porção institucional exercida pela Academia francesa à parte didática exercida na *École des Beaux-Arts* e nos ateliers particuliers dos pintores a ela vinculados. No Brasil, dada todas as questões sociais, políticas, econômicas e culturais de um país ainda em formação, não há espaço para a formação de uma estrutura didática baseada inteiramente naquela ocorrida na França, como os ateliers particuliers dos mestres ou ainda a instituição de premiações diversas em cada uma das classes. Primeiramente, devia-se preservar o espaço físico da Academia como uma instituição pública que, por si só, sofria riscos constantes de desaparecimento desde 1830, quando foram ali incorporadas as salas da Tipografia Nacional. Nesse sentido, era conveniente estabelecer tanto as aulas de desenho quanto os ateliers dos professores dentro da própria instituição, uma vez que se corria o risco de perder o edifício e sua função didática e artística para sempre. Debret e Montigny haviam já passado pela experiência dos ateliers antes do término do edifício e da inauguração da Academia em 1826, experiência que poderia vir a ameaçar o espaço físico da instituição depois de sua fundação. Era, evidentemente, a saída encontrada para a realização das aulas e para a produção das obras, uma vez que a Academia não havia sido inaugurada.

Estas questões de caráter administrativo e estrutural, as quais transmitiam uma aparência particular à metodologia de ensino, dizem respeito ainda a outro problema enfrentando na longa trajetória de desenvolvimento da instituição brasileira, qual seja a ausência de uma tradição artística acadêmica tanto no Brasil quanto em Portugal, que verá criada sua Academia de Belas Artes somente em 1836. Conseqüentemente, nota-se também a inexistência de uma dinâmica social artística que incorpore as novas tendências espalhadas pela Europa, algo que encontrará seu início no final da década de 1840 e início de 1850, sobretudo no âmbito literário. Somente nestes anos, a cultura brasileira

encontrará força no nascimento do nacionalismo derivado da Coroação do Imperador D. Pedro II, e da crítica artística e literária surgida também com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A partir desse período, diversas modificações entrarão em curso no sentido do desenvolvimento de uma cultura baseada em uma corrente específica do romantismo, centrada na figura do artista Manuel de Araújo Porto-Alegre que, em última instância, não causará abalos significativos na estrutura de ensino levada adiante por Taunay, o qual perdurará, com poucas modificações, durante todo o século XIX. Saberemos adiante que ela abalará a atuação de Félix-Émile Taunay como diretor da instituição, algo que diz respeito mais à sua relação institucional do que propriamente à questão do ensino artístico.

Estabelecido esse contexto internacional e brasileiro, podemos adentrar o universo de modificações levadas a cabo por Félix-Émile durante sua longa trajetória como diretor da Academia Imperial de Belas Artes.

II.2. A consolidação da Academia: Taunay e os modelos clássicos de ensino

II.2.1. A imitação da natureza:

As primeiras medidas de Félix-Émile Taunay ao ocupar o cargo de diretor da Academia concentraram-se no aprimoramento dos princípios clássicos do ensino do desenho. Com a reforma dos Estatutos, incluía-se no currículo a classe de modelo vivo e, a partir dela, outras medidas entrariam em vigor para o desenvolvimento do curso de desenho, quais sejam a compra de gessos para o estudo da estatuária antiga e a tradução das principais obras didáticas de anatomia utilizadas nas academias européias. Estes três elementos comporiam a base necessária à formação do artista. Em seu discurso proferido na Sessão Pública de 1835, Taunay evidencia seus objetivos para o aperfeiçoamento do ensino de acordo com os ideais clássicos de representação da natureza:

O estudo do modelo vivo podia ter recebido novo impulso: porém falta ainda, como preparação necessária a este exercício, a constante meditação da estatuária antiga, cujos exemplares na Academia, a confessar a verdade, são insuficientes em número: pois este legado da civilização grega he a legítima fonte donde dimana o mais fecundo princípio das artes de imitação, a harmonia das linhas; o sentimento grandioso destas relações he que constitue o verdadeiro artista, tanto o architecto como o Escultor e o pintor. Embora este último tenha o instincto da *sympathia* das tintas, do colorido, se lhe faltar o desenho no sentido em que acabo de o caracterizar, não chegará ao grao mais elevado na representação da belleza, não saberá idealisar a figura humana, este chefe d’obra da criação visível. Porque razão, na pintura prefere-se os seus vivaes hum Dominichino, hum Michel Angelo e sobre tudo o divino Raphael? Funda-se esta proeminência sobre a felicidade com que souberão expressar as mais delicadas e fugitivas proporções pelas quaes se relewa a suprema formosura e sublimidade¹¹⁸.

A “harmonia das linhas” conduziria o artista à sua perfeição. O ensino sistemático do nu e o estudo da estatuária antiga a partir da cópia dos mestres gregos levariam o artista à apreensão do método “natural” empregado pelos antigos na construção da beleza ideal, conduzindo-o à sua própria criação artística e, conseqüentemente, à fundação da escola brasileira.

Nesse sentido, torna-se fundamental situarmos Félix-Émile Taunay no universo de teorias neoclassicistas formadas na segunda metade do século XVIII, as quais redefiniram os rumos da arte francesa e européia dentro e fora das academias de arte. Nicolas-Antoine Taunay, cuja atuação no *Institut de France* desde sua criação em 1795 remete ao sistema acadêmico classicista revigorado neste período, assim como às teorias sobre a Antigüidade Clássica, é a referência primeira de Félix à sua formação como artista e acadêmico. Filho desta geração que nasce ainda no século XVIII, Félix-Émile traz ao Brasil estas fontes

¹¹⁸ SPA- 19/12/1835. AMDJ – EBA- UFRJ.

neoclássicas que serão consideradas primordiais ao seu desejo de criação da escola brasileira, como ele próprio anuncia em seu discurso de 1840:

Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Elles dão a chave do estudo da natureza. He delles, mas só delles, como de huma base certa, que se pode atirar o vosso vóo poético para hum infinito de combinações novas, para hum systema de modificação da arte que venha hum dia a constituir a arte brasileira¹¹⁹.

As palavras de Taunay em seus discursos compõem o cenário clássico em que a Academia deve se inserir, onde o princípio de ‘imitação da natureza’ é primordial. Nesse sentido, reconhecemos as teorias humanistas do Renascimento no que diz respeito a *mimesis* ou, aproximando-nos do século vivido por Félix-Émile Taunay e de sua formação francesa, às reformulações teóricas acerca da Antigüidade Clássica ou o neoclassicismo de Johann Winckelmann em seus escritos sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura¹²⁰ (1755), assim como sua história da arte da Antigüidade¹²¹ (1764).

Os escritos de Winckelmann tornam-se fontes essenciais a uma série de outros estudos sobre a imitação da natureza e o modelo grego concebidos ao final do século XVIII e início do século XIX na Europa, onde a imitação do antigo conduziria o artista à sua própria invenção.

Na França, Quatremère de Quincy em sua obra conhecida como *Lettre a Miranda*, publicada em Paris em julho de 1796, evoca a importância de Winckelmann como o primeiro “*qui ait porté le véritable esprit d’observation dans cette étude [...], le premier qui se soit avisé de décomposer l’Antiquité*”. Winckelmann era o autor, portanto, de um discurso histórico e estético que se tornará modelo artístico e base fundamental à criação de um novo *corpus* artístico que surgirá no período revolucionário francês. Pedra angular do

¹¹⁹ SPA- 19/12/1840. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹²⁰ WINCKELMANN, Johann J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben und Erläuterung*. 1755

¹²¹ Idem. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresde, 1764.

neoclassicismo, sua obra foi herdada na França por teóricos como o próprio Quatremère de Quincy, Alexandre Lenoir¹²² e J.-B. Séroux d'Agincourt¹²³, cujas publicações levaram adiante suas formulações teóricas a respeito da recepção grega nas artes e, mais especificamente, no ambiente acadêmico francês¹²⁴.

O teórico Winckelmann que, no início de sua carreira, concentrara seus estudos no âmbito das ciências naturais e na medicina, influenciado pela Teoria das Luzes e os escritos de Montesquieu e Voltaire, dedicava-se ao estudo da escultura grega, qual seja o corpo humano, onde as influências sociais, culturais, climáticas e geográficas da Grécia seriam também fundamentais ao desenvolvimento da beleza física e da perfeição de sua natureza. Com isso, Winckelmann inicia uma crítica severa ao seu mundo contemporâneo e sua franca decadência artística, denotando a importância do retorno à história dos gregos, ao conhecimento de sua perfeição e de sua maneira, os quais só poderiam ser rememorados e revividos por meio de seus sábios e de seus artistas. O estudo e a cópia de suas esculturas são, portanto, chaves essenciais ao encontro do artista a esta perfeição e, conseqüentemente, ao caminho de sua própria criação e perfeição artística¹²⁵.

Winckelmann, que em 1755 se tornava membro honorário da Academia de Dresden e em 1760 da Academia de San Luca, o que revela sua efetiva aproximação ao ambiente acadêmico institucional, atribui à estatuária antiga “*la noble simplicité et la calme grandeur*”, o qual deveria ser copiada no sentido de levar o artista ao seu verdadeiro espírito, às suas qualidades estéticas e espirituais. Diz ainda a esse respeito:

Quand l'artiste se fonde sur ces bases et laisse la règle grecque de la beauté conduire sa main et ses seins, il est sur la voie qui le mènera avec sûreté à

¹²² LENOIR, Alexandre. *Description historique et chronologique des monuments de sculptures réunies au Musée des monuments français*, Paris, an V.

¹²³ SÉROUX D'AGINCOURT, Jean B. *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*. Paris, 1810-1823.

¹²⁴ POMMIER, Édouard. « Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire ». In *Revue Germanique internationale*, 2/1994, pp. 11-28.

¹²⁵ Idem.

l'imitation de la nature. Les notions de totalité et de perfection dans la nature antique purifieront en lui et rendront plus apparentes les notions de notre nature divisée: il saura, en découvrant ces beautés, les rapporter au beau parfait et, à l'aide des formes sublimes constamment présentes devant ses yeux, il en fera une règle pour lui-même.¹²⁶

A idéia de Winckelmann convertia-se, portanto, na imitação da natureza dos gregos e não na simples cópia de suas estátuas. As cópias conduziriam o artista a este propósito. Ao artista, caberia encontrar e se apropriar, através das obras gregas, do verdadeiro sentimento do belo, de seus ideais, de sua natureza e da perfeição grega, incorporando estes elementos à arte de seu tempo.

As visitas de Winckelmann ao Museu de Dresden, onde efetivou sua aproximação e conhecimento das escolas artísticas européias¹²⁷, culminariam, anos mais tarde, na estadia em Roma, onde seriam confirmadas suas idéias publicadas em 1755, escrevendo, em 1764, sua *Geschichte der Kunst des Altertums*¹²⁸. Aqui, Winckelmann traça o processo de evolução artística do mundo antigo, qual seja o seu início, apogeu e declínio:

Dans les arts qui tiennent au dessin, ainsi que dans toutes les inventions humaines, on a commencé par le nécessaire, ensuite on a cherché le beau, et l'on a donné enfin dans le superflu et dans l'exagération voilà les trois principales périodes de l'art. Les plus anciens historiens nous apprenent que les premières figures dessinées n'offraient de l'homme que le contour et l'ombre, et non l'aspect du corps et la ressemblance. De cette simplicité de formes, on passa à l'étude des proportions, étude qui donna la justesse. De là on augmenta la hardiesse, et on osa s'élever au grand; procédé par lequel l'art parvint peu à peu au sublime, et atteignit chez les

¹²⁶ WINCKELMANN, Johann J. *Réflexion sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. P. 27.

¹²⁷ Seus primeiros escritos mostram a influência dos acadêmicos franceses do século XVII, sobretudo André Félibien, Roger de Piles e o inglês Richardson, os quais passavam a definir sua crítica artística. POMMIER, Édouard, op. Cit., p. 16.

Grecs le plus haut point de la beauté. Après qu'on eut combiné toutes les parties, et qu'on eut cherché les ornements, on tomba dans le superflu; dès lors on perdit de vue la grandeur de l'art, et l'on vit arriver enfin son entière décadence.¹²⁹

Retoma boa parte da teoria composta em sua *Gedanke...* e aos elementos naturais que levaram ao desenvolvimento da arte grega, embora não sejam estas circunstâncias tomadas como determinantes puras de sua perfeição. Ainda que não sejam fatores centrais de sua teoria, Winckelmann retoma a questão referente aos fatores climáticos e geográficos baseadas na "*théorie des climats*" presentes em suas leituras anteriores acerca da história natural.

c'est ainsi qu'il souligne en premier le rôle du ciel, c'est-à-dire d'une nature qui se distingue par son équilibre et sa modération et favorise l'épanouissement d'une beauté corporelle, encore développée par la pratique des exercices physiques et des jeux, rendue plus facile par la clémence de la température.¹³⁰

Os elementos considerados por Winckelmann aparecem nas palavras de Félix-Émile Taunay pronunciadas em seus discursos. Nota-se a influência de seus escritos quando Félix-Émile procura exaltar a proeminência da arte grega como modelo fundamental à criação artística, ao mesmo tempo em que a associa às mesmas condições climáticas anteriormente consideradas por Winckelmann. Ao tentar estabelecer sua "doutrina" no Brasil, Taunay apropria-se dos modelos gregos principalmente no que se refere ao ensino do desenho e à Arquitetura, uma vez que esta constitui seu foco central na busca pela consolidação da Academia como instituição pública, no desenvolvimento

¹²⁸ Editado em Dresden, 1764. Edição francesa: *Histoire de l'Art de l'Antiquité*.

¹²⁹ BARBILLON, Claire. *Canons et théories de proportions du corps humain en France (1780-1895)*. Thèse pour l'obtention du Doctorat présentée devant l'université de Paris X- Nanterre, sous la direction de M. le professeur Pierre Vaisse, 1998. Vol 2, p.90. Recentemente, Claire Barbillion publicou *Les Canons du Corps Humain au XIXe Siècle. L'Art et la Règle*. Paris : Odile Jacob, 2004.

¹³⁰ POMMIER, Édouard, op. Cit., p. 22.

urbano do Rio de Janeiro e na formação do artista. Além disso, Taunay associa esta abordagem à concepção vitruviana acerca da Arquitetura, qual seja a sua relação com o sistema de proporções diretamente vinculada ao corpo humano que, de resto, é também presente na teoria neoclássica dos séculos XVIII e XIX. Para Taunay, a arquitetura baseada nestes princípios seria o fio condutor de todas as outras artes.¹³¹ A estatuária grega seria o modelo ideal para a construção de uma Arquitetura perfeita, assim como o era também a arquitetura grega:

A Architectura apoderou-se das observações dos esculptores e applicou ao balanço do todo de hum edifício e de cada huma de suas partes as regras do equilíbrio que existe entre as partes de um corpo natural limitado com referência às necessidades e destino sua organização: qual hé hum animal qualquer, mas especialmente o homem, como o mais importante no desígnio da criação. Em quanto existirem monumentos da estatuária grega, não se poderá negar que foi esse povo supremo conhecedor e imitador da beleza natural; e, por huma analogia necessária, confessar-se-há independentemente da impressão agradável produzida pelo aspecto das suas construções, que a sua Architectura, entre as das outras terras, hé incontestavelmente a primeira. [...] Havendo tão íntima conexão entre a determinação das proporções architecturais e a harmonia linear do corpo humano, ninguém admirará que aos mesmos architectos se aconselhe o estudo do modelo vivo: entretanto he este ramo ao qual semelhante exercício pareceria, a primeira vista, mais alheio.¹³²

Diremos que ella [a arquitetura] é arte pela qual se poem em proporção as diversas partes de um edifício. Segundo esta definição, a arte se achará onde existe a sciencia das proporções, o que equivale a dizer que ella se acha na escola grega, a qual estudou as proporções em geral sobre o exemplar de proporções mais perfeito que se nos offerece, o corpo humano, e applicou à architectura os resultados de observação, os princípios ali colhidos.¹³³

¹³¹ A questão referente à Arquitetura será discutida no capítulo 4.

¹³² Ata de 20/3/1837. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹³³ SPA - 18/12/1843. AMDJ – EBA- UFRJ.

Em seu segundo discurso como diretor, pronunciado na sessão de abertura do ano escolar em 1835, Taunay deixa claro que aos arquitetos brasileiros cabe incorporar “os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte Grega às circunstâncias peculiares do clima brasileiro”¹³⁴. Exalta a estatuária grega e a perfeição de suas exatas e harmônicas proporções, o qual deixou como legado um “tesouro imperecível de preciosíssimas observações e de modelos que não se poderão jamais dispensar”, “objeto perpétuo dos estudos de todos os artistas”¹³⁵.

Em relação à perfeição grega e às questões climáticas outrora abordadas por Winckelmann, diz Taunay em seus discursos:

que a raça hellenica, a mais favorecida entre todas as associações humanas, tanto pela pureza da sua origem como pelo clima em que floreceu, entrou a attender as suas vistas sobre a natureza exterior e a conhecer do bello physico, cujo instincto lhe pertencia por privilégio genuíno, e a imitação lhe era facilitada por suas circunstâncias peculiares.¹³⁶

Huma nação houve, a grega, que excedeu e excede a todas na cultura das Belas artes. Não foi esta superioridade filha de um desígnio formado; foi resultado da organização especial de uma raça privilegiada, e não menos do momento em que se constituiu como nação do que do clima, do solo, enfim de todas as influencias de tempo e de lugar. [...] Com efeito não ha na antiguidade outra arte que a grega¹³⁷.

Em outro momento, mas na mesma linha de pensamento, Taunay tece as relações entre as condições que favoreciam os gregos e a possibilidade desta influência ser também exercida em terras brasileiras:

¹³⁴ Ata de 16/3/1835. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹³⁵ SPA - 18/12/1850. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹³⁶ Ata de 20/3/1837. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹³⁷ SPA - 19/12/1845. AMDJ – EBA- UFRJ.

Também climas rígidos nutrem grandes artistas, mas em geral o verdadeiro viveiro deles são as regiões quentes, é a gente que o sol vizinho inspira pela solicitação dos seus raios. *Quan sol vicinus flammis stimulantibus afflat, Musarum pates et comes artificis que caterve*, como diz o autor do *Idílios Brasileiros*¹³⁸. Estas verdades não sofrem controvérsias. O clima e o povo são tais incontestavelmente, premissas pode-se dizer triviais! Abrangem uma conclusão importantíssima, desprezada talvez, como acontece, por nimiamente óbvia: e vem a ser que é razoável, lógico, preencher todas as condições necessárias para a educação artística dos Brasileiros.¹³⁹

A natureza do nosso clima, a índole poética dos seus habitantes, a riqueza do Império, prometem a esta arte um desenvolvimento notável, e talvez um período nosso, um período brasileiro da sua existência – As circunstancias tornam importantíssima a consideração desta eventualidade.¹⁴⁰

Taunay aproxima-se das questões já abordadas por Winckelmann em 1755, transformando-as em argumentos para o suposto desenvolvimento da arte brasileira. Não obstante, como bem ressalta Pomunier, as questões climáticas abordadas por Winckelmann são consideradas elementos importantes, mas não preponderantes na afirmação da perfeição grega. Taunay caminha nesta mesma direção. O clima brasileiro constitui certamente um fator importante para o desenvolvimento de sua arte, mas existem outros elementos a serem considerados, como ele próprio explicita, e também Winckelmann em sua teoria.

A abordagem de Taunay à natureza é frequentemente citada não só em sua condição institucional acadêmica, mas também como pintor de paisagem, onde a preocupação com o desenvolvimento urbano desenfreado do Rio de Janeiro era também evidente. Dessa maneira, Taunay parece dar também um sentido naturalista à sua atuação acadêmica, na medida em que se preocupa com a destruição da natureza carioca em meio

¹³⁸ Os “*Idílios Brasileiros*” foram escritos por Théodore Taunay, irmão de Félix-Emile Taunay em 1830. Théodore escreve em latim e Taunay os traduz para o francês.

¹³⁹ SPA - 19/12/1848. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁴⁰ Ata de 2/4/1849. AMDJ – EBA- UFRJ.

a esse processo, aproximando-se das questões desenvolvidas por Goethe e Humboldt em seus escritos, também herdeiros de Winckelmann.

Natureza e Arquitetura fundem-se em sua linha de pensamento no que diz respeito à evolução artística no Brasil, utilizando-se, para tanto, da teoria neoclássica no que diz respeito à imitação da natureza e aos rumos a serem tomados pela Academia como instituição responsável pela criação artística brasileira, questões sempre enfatizadas em seus discursos. Nesse sentido, os escritos de Winckelmann e seus herdeiros tornam-se essenciais à formação de sua linha de pensamento e atuação. Taunay lamenta, no entanto, que a biblioteca da Academia não possua a obra do referido teórico, impossibilitando o contato dos alunos com os mesmos:

A cultura do bello pela imitação dos objectos naturaes começa com os primeiros tempos do mundo. A arte não tarda a se formar, e depois de ella já perfeita, nasce a sciência dos seus princípios. Aristóteles dá uma estética ou theoria do bello; e, nesta parte do domínio intellectual, como nas outras governa sem rival até a renascença, vindo então novos espíritos avivar o facho que ele primeiro acendera. A Inglaterra, a Alemanha, a Itália, a França, trazem o tributo dos seus pensamentos. Entre as obras mais acreditadas neste gênero, as quaes é de esperar que venham um dia adornar a nossa biblioteca, brilha na primeira linha a de Winckelmann, ainda afamado por Ter perecido vítima do seu entusiasmo para as antiguidades, e cujo sangue derramado pela mais infame cobiça, ennobrece o munuscripto que elle se comprazia em rever. Tanto elle como outro vosso contemporâneo, a quem o illustre professor Cousin intitula sucessor de Winckelmann¹⁴¹, tratam da teoria das bellas artes independentemente do das letras, ambas complicadas em muitos escriptos anteriores: e esta divisão é necessária e racional. ¹⁴²

¹⁴¹ Trata-se de Victor Cousin (1792-1867), historiador e filósofo francês, professor da École Normale a partir de 1814 e Ministro da Instrução Pública em 1840. Victor Cousin torna-se grande estudioso da filosofia alemã, especialmente de Kant, elaborando justamente em 1842, mesmo ano do discurso proferido por Taunay, a obra *Leçons de Philosophie sur Kant* (1842, 1 vol., in-8º). *Dictionnaire Universel Larrouse*.

Em sua obra publicada em 1764, Winckelmann seria também influenciado pelas fontes iluministas, as quais trariam à sua teoria a idéia central de liberdade dos gregos, fundamental ao desenvolvimento da nação e à elevação do espírito, conseqüentemente, à proeminência das artes. Assim, a idéia de liberdade como condição à busca desta perfeição terminaria por ampliar o abismo concebido entre o “*elevado mundo grego*” e o “*decadente mundo contemporâneo*” de um século de dinastias. Levaria necessariamente à idéia de renovação, algo que remonta ao ciclo natural da vida a partir das leis de nascimento, vida e morte. Remete também à literatura de Giorgio Vasari acerca do renascimento italiano que, de resto, irão também se tornar caras aos ideais franceses políticos e artísticos do final do século XVIII.

Na França, caberia a Jacques-Louis David levar a efeito esta nova estética fundada na beleza ideal e na perfeição da natureza a partir dos modelos gregos. O estudo do nu, questão central no debate estilístico do período, constitui elemento fiel e indissociável do estudo do antigo. Discípulo do conde Joseph-Marie Vien, mestre responsável pela chamada renovação pictórica da escola francesa ao adotar os princípios do desenho e da observação da natureza¹⁴³, David inaugura esta nova percepção artística proposta por Winckelmann com a tela *Le Serment des Horaces* (FIG.11), em 1784. A idealização clássica adquirida por David através de Vien e do contato com as esculturas clássicas em sua estadia em Roma dava à sua obra um desenho apurado e a perfeição da forma, ao mesmo tempo em que trazia consigo um classicismo moralizante e ético que procurava transmitir os ideais e valores virtuosos dos gregos, um certo heroísmo que mostrava modelos cívicos exemplares e espiritualmente elevados, capazes de mover uma sociedade francesa onde o espírito revolucionário pululava.¹⁴⁴ Como bem coloca Friedlaender, “*era o caminho para a Revolução*”, qual seja a morte de um mundo contemporâneo decadente, outrora anunciado por Winckelmann. No Salon de 1789, a tela “*Les lecteurs rapportant à Brutus les corpus de ses*

¹⁴²Ata de 17/3/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁴³ LEBRETON, Joachim. *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Vien, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, ancien premier peintre du roi et chevalier de son ordre, membre de l'Institut de France, du Sénat conservateur, et comte de l'Empire*. 1809, 30 p., in 4o. B-IF.

¹⁴⁴ FRIEDLÄENDER, Walter. *De David a Delacroix*. SP: Cosac & Naify, 2001.

filis" (FIG.12), de David, seria crucial à definição dos rumos políticos e artísticos tomados pelos franceses, tornando-se, ele próprio, o pintor da Revolução e homem ativo politicamente durante todo o período napoleônico. Sobre a composição de *Brutus*, destaca Friedlaender:

O que se apreciou foi o valor do antigo da pintura e a cuidadosa observância do que era chamado de "costume". A cabeça de Bruto foi copiada do busto do Capitólio, a estátua de Roma, de um original da Antiguidade; quanto à decoração do interior, tanto o mobiliário (para o qual se fizeram modelos especiais) como as roupas são corretos, do ponto de vista da reconstituição histórica¹⁴⁵.

A apreensão dos modelos gregos e a execução extraordinária do desenho levaram-no também a uma arte voltada aos temas contemporâneos. O pintor de Napoleão deveria representar os fatos políticos atuais, como se operasse o nascimento de uma pintura de história napoleônica criada a partir dos modelos ideais de representação, mas voltados à exaltação dos temas políticos de seu tempo. Os modelos gregos eram convertidos em modelos contemporâneos, não menos perfeitos e exemplares do que os *Horácios* ou o *Brutus*. A tela "*Jeu de Paume*" (1790) e o *Sacre de L'empereur Napoléon 1er* (1806-1807) (FIG.13) são exemplos preponderantes desta atualização e, pela via revolucionária, os mártires da revolução como *Lepeletier* (1793) e *Marat* (1793) (FIG.14) foram também idealizados dentro deste universo contemporâneo. Ao mesmo tempo, David realizava suas telas voltadas aos temas clássicos, numa tentativa de superação da própria perfeição ideal e na busca incessante por essa "simplicidade e grandeza" proposta por Winckelmann. No entanto, nota-se que sua pintura do primeiro decênio do século XIX, o qual culmina em *Léonidas aux Thermopyles* (1814), enfraquece-se em sua proposta, reflexo dos acontecimentos políticos que culminam com a queda de Napoleão e o nascimento de um classicismo "romantizado". É nesse sentido que vemos a emergência de uma nova

¹⁴⁵ Idem. p. 38.

concepção estética que se desenrolará nos anos 20 e 30 com os pincéis de Gros, Géricault e Delacroix, definindo novos rumos para a escola artística francesa, embora, como já tentamos ressaltar, isso não cause abalos significativos na estrutura acadêmica de ensino.

A pintura de David, ainda que enfraquecida pela emergência do romantismo na França e o fim do período napoleônico, levaria adiante a influência dos modelos gregos no âmbito artístico, ainda que em menor escala, e se prolongaria ainda como base de uma metodologia de ensino essencial à formação acadêmica por muitos anos, ao menos até 1850, com alguma variação em cada um de seus futuros alunos. Vale lembrar novamente a influência de Quatremère de Quincy, herdeiro de Winckelmann, na *École des Beaux-Arts*, como procuramos ressaltar em tópico precedente. A França tornar-se-ia, desta maneira, modelo essencial ao desenvolvimento artístico acadêmico, dando continuidade a uma tradição nascida no século XVII com Charles Le Brun e consolidada com o advento do neoclassicismo.

Para Taunay, a associação destes modelos convertia-se em exemplo perfeito a ser seguido:

Temos pois estes três povos, o grego, o italiano, o francês entre os quais nasce, se desenvolve e se conserva o bom gosto artístico. Senhores, estudando profundamente as feições salientes das suas nacionalidades e conferindo-as com o caracter brasileiro, ninguém se recusara a admitir, por uma analogia consentâneo com os fatos já adquiridos, que este povo tem toda a aptidão para a manifestação imitativa, que por ellas, ele deve se sobressair e fazer se notável no mundo civilizado.¹⁴⁶

Em outros países da Europa, artistas e teóricos como Mengs e Goethe também levaram adiante a literatura impetrada por Winckelmann na construção de uma arte acadêmica estreitamente vinculada ao novo classicismo. O debate em torno da imitação da

¹⁴⁶ SPA - 19/12/1844. AMDJ – EBA- UFRJ.

natureza na segunda metade do século XVIII é decisivo na constituição desta nova concepção artística. A partir da notável influência de Winckelmann e a imitação do antigo como premissa para a perfeição, primeiro Mengs, com seus escritos sobre a *beleza* e o *gosto* publicados em 1762, e depois Goethe em 1797¹⁴⁷, apresentam uma metodologia voltada à formação do artista, ou particularmente do pintor, onde a cópia dos mestres do Renascimento torna-se fundamental. Mengs é amigo e leitor de Winckelmann, induzido por este a publicar suas considerações que, por sua vez, tornam-se fontes fundamentais a Goethe, o qual desdobra este caminho no sentido de uma nova abordagem da cor.

Mengs destaca-se como uma espécie de pedagogo na orientação da didática artística, primeiramente como membro da *Accademia di San Luca* e da *Accademia Capitolina* em Roma, onde atraía também os artistas franceses da *Académie de France*, e depois como diretor da *Accademia de Bellas Artes de San Fernando* (FIG.15). Seguindo os ideais de Winckelmann, também evoca esta simplicidade ideal e a grandeza proveniente dos gregos, os quais levarão o artista, mais especificamente o pintor, à apreensão do belo e à perfeição através do “*gosto*” artístico. O gosto seria determinante para a escolha do artista a seus modelos de perfeição: “*le goût est la cause du choix du peintre, et d’après ce qu’il choisit, on reconnoît son goût et on le qualifie de bon ou de mauvais*”¹⁴⁸. A partir da escolha destes modelos perfeitos, o artista teria os instrumentos para a construção de sua forma bela e ideal, levando-o a construir uma arte mais perfeita que a própria natureza. Nesse sentido, a idéia de Mengs aproxima-se da *Idea* de Bellori:

Selon Bellori, la nature, soumise au changement, ne saurait reproduire parfaitement la perfection des formes du monde céleste, tant elle rencontre les inégalités, les aspérités de la matière. Le peintre a cet avantage de pouvoir former en son esprit un modèle de beauté supérieure, une Idée qui amende la nature en en corrigeant les couleurs et les lignes. L’Idée du peintre ou du sculpteur, qui

¹⁴⁷ Goethe escreve em 1797 seu *Über Laokoon*. Ver *Goethes Werke*, Bd. 26, Cotta, Stuttgart, 1868, pp.245-257.

s'exprime sur les toiles ou sur les marbres, imite les formes imaginées des objets; ce qui est produit par l'art permet la contemplation de formes plus belles que les formes naturelles.¹⁴⁹

Para chegar a esta perfeição, o pintor usaria a sua intuição, o seu espírito interior, trabalhando no sentido de conduzi-lo ao encontro das escolhas ideais para a construção de sua própria arte. Nesse sentido, a arte da Antigüidade é primordial, pois os gregos souberam tirar de sua natureza aquilo que havia de mais simples e belo, formando um modelo perfeito. Aproximando-nos ainda mais do mundo antigo, a busca pela perfeição remete a Zeuxis na construção de sua *Helena* ideal a partir das mais belas formas femininas existentes no mundo grego.

A diferença entre Mengs e Winckelmann faz-se, no entanto, na metodologia empregada pelo primeiro no que diz respeito a estas escolhas, onde a cópia dos mestres do Renascimento é fundamental à definição do gosto. Nesse sentido, Mengs elege os modelos de Raphael, Corregio e Tiziano. No que concerne a Raphael, a importância de seu modelo dava-se na denominada significação das formas advindas do antigo (FIG.16), enquanto que em Corregio, encontrava-se a perfeição do uso da cor e do claro-escuro (FIG.17), considerada em maior grau que o modelo de Tiziano (FIG.18). O novo classicismo elaborado por Mengs seguia, portanto, a imitação do antigo proposta anteriormente por Winckelmann, mas dava um passo adiante no sentido de incorporar à busca da perfeição o estudo da experiência artística dos grandes mestres renascentistas, tirando de cada um deles a perfeição de sua arte. Para Goethe, leitor de Mengs, a cópia dos mestres era também crucial, embora estivesse, diferentemente de Winckelmann e Mengs, centrada num "*todo orgânico*" e não na perfeição de partes isoladas. Mas a influência de Mengs dar-

¹⁴⁸ MENGS, Anton Raphael. *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*. Paris : ENSBA, 2000, p.48.

¹⁴⁹ MODIGLIANI, Denise e BRUGÈRE, Fabienne. « Préface » in MENGS, Anton Raphael. Op. Cit., p. 13.

se-ia notadamente na questão relativa às cores, fundamental a Goethe na formulação de sua teoria.

A cópia dos grandes mestres das escolas artísticas foi também empregada por Taunay em seu sistema didático a partir das telas trazidas por Lebreton e àquelas pertencentes à Coleção Real¹⁵⁰. A prática da cópia levaria o artista ao aperfeiçoamento da técnica e à sua própria criação. Em realidade, a prática almejada por Taunay no Brasil constituía-se na fórmula empregada pelas academias francesas desde sua fundação por meio da didática estabelecida por Charles Le Brun e André Félibien nas tradicionais *Conférences* realizadas na *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, assim como a própria *École des Beaux-Arts* desde a primeira metade do século XIX, remetendo também a Mengs.

Parece claro, no entanto, que as dificuldades enfrentadas por Taunay não se assemelham em nada ao processo vivido pelo ambiente acadêmico europeu. Diante dos obstáculos para a implantação do modelo vivo, os quais veremos adiante, das dificuldades financeiras para a compra de gessos antigos e da escassa circulação de gravuras que tornassem conhecidas as produções contemporâneas, Taunay contava com seu empenho na implantação destas classes e com a coleção de telas presente na *Academia Imperial de Belas Artes* desde o seu projeto de fundação. O processo de aprimoramento do desenho, o estudo dos modelos da Antigüidade Clássica e a cópia dos grandes mestres, os quais culminariam na invenção do próprio artista, levariam anos para serem definitivamente implantados no Brasil. Mas como bem ressalta Goldstein, “an Academy apart from the antique is unthinkable”¹⁵¹. Taunay é diretor de uma instituição acadêmica de artes, e nesse sentido, segue a cartilha clássica da metodologia empregada na Europa.

A seguir, veremos como foram aplicadas as seguintes medidas que transmitem o classicismo de sua metodologia: a) o modelo vivo; b) a estatuária antiga; c) tratados e obras didáticas e d) cópia dos grandes mestres.

¹⁵⁰ O sistema de cópias e a coleção da Academia serão assuntos desenvolvidos no capítulo 3.

¹⁵¹ GOLDSTEIN, Carl. *Teaching art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, 1996.

A) O Modelo vivo

A representação do corpo humano era um elemento central da pedagogia acadêmica européia. Na França, as aulas de modelo vivo masculino eram realizadas na denominada *école du modèle* desde a fundação da *Académie Royale* em 1648. A profissão de modelo aprimorava-se com o passar dos anos e tentava ultrapassar os obstáculos morais impostos pela sociedade que os marginalizava, ganhando um grande status na corte de Louis XIV. Nessa época, a profissão tinha todos os privilégios de um *fonctionnaire*, com a permissão do uso do gibão¹⁵² e do porte da espada. A medida procurava livrá-los dos entraves morais comuns à profissão, elevando-a sob as bases do pensamento artístico e dos objetivos artísticos e comerciais de Louis XIV com a criação das academias francesas.¹⁵³

Segundo o primeiro Estatuto da Academia, a *école du modèle* abria todos os dias, com exceção dos dias de festa e domingos, em horários diferenciados para o inverno e o verão. Os desenhos feitos pelos alunos eram mostrados aos responsáveis pela instrução a cada intervalo de pose do modelo. Ao professor cabia definir a pose, realizar um desenho que servisse de exemplo aos alunos e julgar os trabalhos. O concurso para o *Grand Prix* da Academia baseava-se no desenho realizado a partir do modelo-vivo, regra que se estenderá aos séculos seguintes e dará ao desenho um status oficial na composição de concursos trimestrais e anuais, e suas respectivas distribuições de prêmios¹⁵⁴.

¹⁵¹ GOLDSTEIN, Carl. *Teaching art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, 1996.

¹⁵² Antiga peça do vestuário masculino que envolve o corpo do pescoço à cintura. *Dicionário Eletrônico Houaiss*.

¹⁵³ MÜNTZ, Eugène. "L'Enseignement des Beaux-Arts en France. Le Siècle de Louis XIV ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, nov., pp.367-380.

¹⁵⁴ SCHWARTZ, Emmanuel. "L'École des Beaux-Arts au XIXe. Siècle et l'Enseignement 'd'après le modèle' ». In *L'Art du Nu au XIXe Siècle. Le Photographe et son modèle*. Paris : Hazan, BNF, 1997, pp. 12-23.

As aulas de modelo vivo não sofrem mudanças consideráveis no âmbito acadêmico francês até a primeira metade do século XIX¹⁵⁵, e mesmo alguns privilégios são mantidos dentro da corte, como veremos adiante. A diferença, no entanto, faz-se no sentido da criação de escolas de desenho nas províncias francesas, os quais ofereciam aos alunos as primeiras aulas do nu a partir de modelos masculinos e femininos, dando-lhes base suficiente para a entrada na Academia. Esta, por sua vez, continuava proibindo a contratação de modelos femininos para a aula do nu, regra que foi somente autorizada com a reforma da *École des Beaux-Arts* em 1863. Entretanto, vale ressaltar as dificuldades que se estendem ao longo dos séculos para encontrar modelos vivos adequados às exigências clássicas, ainda que a profissão tenha adquirido privilégios diversos.

A implantação do curso de modelo-vivo na Academia brasileira tornou-se uma questão verdadeiramente espinhosa na trajetória de Félix-Émile Taunay como diretor da instituição. As primeiras dificuldades de sua inclusão no currículo escolar aparecem ainda quando Taunay ocupa o cargo de secretário da Academia, aplicando-se de maneira dedicada à questão.

A história desta famigerada classe remonta aos anos anteriores à chegada da *Missão Artística Francesa*, aparecendo posteriormente no plano elaborado por Joachim Lebreton para a criação da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*. Disciplina fundamental aos alunos de qualquer instituição artística européia baseada em princípios clássicos, o curso aparece no plano proposto por Lebreton ainda em 1816, na sessão "*De l'Enseignement des Beaux-Arts*", primeiramente na parte de Pintura e depois na Escultura:

[...] 3º La figure académique peinte d'après le modèle vivant dans l'atelier du Peintre d'Histoire.

Cet enseignement [da escultura] se compose des deux premiers degrés de l'étude du dessin, et au lieu du 3eme degré relatif aux peintres, les élèves sculpteurs

¹⁵⁵ Na segunda metade do século XIX, além das aulas de modelo-vivo, o artista conta também com a fotografias do pintor realizadas nas mais diversas poses. Ver a esse respeito o catálogo da exposição

modèleront dans l'atelier du Professeurs de sculpture, d'après ses conseils, et dans l'école d'après le modèle vivant.¹⁵⁶

Esta é a primeira aparição do modelo vivo no ensino oficial acadêmico das artes, dentro do programa da nova Escola. No entanto, malgrado todas as suas dificuldades, este curso não constituía uma novidade em terras brasileiras. A historiografia mostra que o mesmo fazia parte da *Aula Régia de Desenho e Figura*, instituição de ensino criada em 1800 na cidade do Rio de Janeiro. Era chefiada pelo pintor Manuel Dias de Oliveira, o Brasiliense ou o Romano¹⁵⁷, como ficou conhecido após ter estudado na Academia de San Luca em Roma com o pintor Pompeo Batoni¹⁵⁸. O curso estaria baseado na aula análoga criada em 1781 por D. Maria I em Portugal, levada a cabo no Brasil pelo chanceler Luiz Beltrão de Almeida, conforme ofício de 31 de julho de 1800¹⁵⁹.

Manuel de Araújo Porto-Alegre, em seu artigo publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1841¹⁶⁰, tece considerações sobre as aulas de Romano, caracterizadas como referência essencial ao que considera ser a arte brasileira, isto é, a arte

L'art du Nu au XIXe Siècle. Le Photophaphe et son modèle, anteriormente citado.

¹⁵⁶ Plano de ensino de Lebreton presente na Carta enviada ao Ministro Conde da Barca. API-RJ

¹⁵⁷ Sobre Romano, diz Gonzaga-Duque: "Entre as obras dele, que atualmente existem, contam-se a Senhora Sant'Ana (Casa da Moeda) retocada há vinte e tantos anos, e a Senhora da Conceição (1813) que se acha na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Era um bom pintor de frutos, flores e natureza-morta, e habilíssimo em trabalhos decorativos". GONZAGA-DUQUE ESTRADA, Luis. *Arte Brasileira*, Campinas: Mercado das Letras, 1995, p.86.

¹⁵⁸ Pompeo Batoni (1708-1787). Estudioso de Rafael e da estatuária antiga, Batoni segue, na segunda metade do século XVIII, os princípios neoclássicos. Ganhou destaque nas obras de pequeno formato e como retratista dos ingleses e alemães estabelecidos em Roma neste período, como Pierre Léopold da Áustria e Sir Thomas Gaiscogne. *Encyclopédie de l'Art*. Paris, Librairie Générale Française, 1991.

¹⁵⁹ "Em carta dirigida a Dom Fernando José de Portugal, vice-rei e capitão-general de mar e terra do Estado do Brasil, datada do Palácio de Mafra, aos 20 de novembro de 1800, o Príncipe Dom João foi servido criar de novo e estabelecer no Rio de Janeiro a referida Aula Regia de Desenho e Figura, nomeando para rege-la e ensinar Manuel Dias de Oliveira, seu pensionário na corte de Roma". MARQUES DOS SANTOS, Francisco. "O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816" In *Revista do SPHAN*, 5, 1941, p.215.

¹⁶⁰ PORTO ALEGRE, Manuel A. "Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense" in *Revista do IHGB*, 1841.

nascida ainda no período da colônia, o qual se converterá em uma espécie de bandeira cultural nacionalista nos anos de 1840.

Adolfo Morales de los Rios Filho também cita a Escola de Romano em sua obra. Ali, o historiador reproduz a crítica feita à aula de nu ainda em 1826, mesmo ano de inauguração da *Academia Imperial de Belas Artes*, demonstrando, além da crítica propriamente dita, a continuidade do exercício mesmo após a chegada da Missão Artística Francesa.

[...] sob o título de Correspondência e assinando-se O Carioca Constitucional B. F. G, escrevia, no *Spectador Brasileiro* de 12 de agosto de 1826, cousas bem curiosas. [...] A seguir, comenta o que viu numa sessão de modevo-vivo professada por Brasiense. O modelo era um homem branco, não muito jovem, *descarnado, mesmo malfeito*. Os alunos e o professor olhavam para o triste indivíduo, mas não o reproduziam sobre o papel, onde apareciam belas figuras, que nada tinham com a imagem viva, mas sim com a imaginação¹⁶¹

Possível anedota para exemplificar a ineficiência do curso, o artigo ressalta a inutilidade da técnica perante os alunos, uma vez que o modelo a ser retratado, além da palidez, apresentava anatomias pouco salientes, levando os alunos a reproduzirem na tela uma segunda figura, bela e de anatomia perfeita, inteiramente diferente da primeira.

De fato, as dificuldades de sua implantação e a conseqüente ineficiência do curso mostrada em 1826 prolongar-se-ão com algumas variações por toda a primeira metade do século XIX. A discussão em torno de sua efetiva aplicação inicia-se com a Reforma dos Estatutos em 1831. No entanto, é a partir de 1833 que a implantação do curso ganha vulto, conforme nos mostram as atas e ofícios da Academia. A aprovação do Imperador viera em 20 de agosto de 1833, após a efetiva inclusão da prática na emenda aos Estatutos que estavam sendo reformados desde 1831:

¹⁶¹MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Op. cit., p. 105, grifos do autor.

Nos terceiro, quarto, quinto e sexto anno, os discipulos seguirão os cursos próprios alternando com o estudo do modelo vivo para todas as aulas, excepto as de pintura de paysage e architectura em que os professores determinarão conforme o gênio dos alumnos¹⁶².

Sua contratação foi aprovada em 13 de setembro de 1833, quando também foram estabelecidos os detalhes burocráticos do curso, entre os quais a quantia destinada por uma sessão de duas horas a ser realizada na sala de pintura histórica, transferida depois para a aula de desenho. Aprovada a disciplina, aparecem os obstáculos que se desenrolarão durante mais de dez anos.

A primeira grande dificuldade enfrentada para sua efetiva implantação é a contratação do modelo logo após a aprovação do governo imperial:

Farão de novo recomendadas as diligências a respeito do modelo, o qual, pelas circunstâncias peculiares da terra, torna-se difícil de achar¹⁶³

O Sr. Ovídio disse que o modelo do que falava tinha se ausentado da terra, e o director também participou que a pessoa que tinha sido lembrada pelo porteiro estava atualmente impossibilitada por Ter enfermado gravemente: inconvenientes estes de menor circunstância, por não haver lugar a abertura da mencionada aula antes do princípio do anno escolar¹⁶⁴.

Com o início do ano escolar em 1834, apresenta-se o primeiro pretendente ao posto:

Antes de fechar a sessão o director deu parte de que, no dia antecedente, se apresentara a pessoa inculcada para servir de modelo, e que, fazendo exame delle

¹⁶² Ata 6/10/1831. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁶³ Ata 16/10/1833. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁶⁴ Ata 4/11/1833. AMDJ – EBA- UFRJ.

junto com os Srs. Simplício de Sá, Allão e F. E. Taunay, estivera o primeiro em declarar a completa inhabilidade do sujeito, em razão de ser não só idoso, mas estragado, ao que tinham annuido sem a menor divergência, os mencionados professores. Recommendou-se de novo toda a diligência em procurar outro que possa servir (...).¹⁶⁵

As características descritas nas atas de outubro de 1833 e março de 1834 – *enfermo, idoso, estragado* – anunciam os obstáculos. Mal sabia Taunay que as “*circunstâncias peculiares da terra*” – entendidas aqui como as dificuldades de se encontrar alguém disponível e, sobretudo, capaz de exercer o ofício – não só tardariam a implantação das aulas como constituiriam assunto corrente durante o longo período de sua gestão como diretor. Recorria-se não só aos professores e ao porteiro, como aos anúncios no jornal da época logo no início do ano escolar:

Na mesma sessão há de se fazer presente o projecto de annuncio que deve apparecer nos diários, a respeito do modelo-vivo;¹⁶⁶

O secretario deu parte de que apparecerá com o Correio Official o anúncio para o modelo-vivo (diligência que pelo facto se tornou inútil, visto ninguém Ter apparecido) e que de novo irá a publicar-se no diário commercial: lembrou ao mesmo tempo que o salário offerecido talvez apparecia insufficiente e que, nos princípios, seria bom augmenta-lo até a quantia de dois mil réis por cada sessão, o que foi aprovado.¹⁶⁷

O anúncio publicado no jornal era o seguinte:

A Academia das Bellas Artes, para equiparar os meios de estudo, que ella oferece aos Alunos, como os das demais Academias da Europa, necessita de um homem Branco, Nacional ou Estrangeiro, robusto e jovem, que sirva de

¹⁶⁵ Ata de 7/3/1834. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁶⁶ Ata de 3/4/1834. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁶⁷ Ata de 16/4/1834. AMDJ – EBA- UFRJ.

modelo. Quem estiver nas mencionadas circunstâncias pode-se dirigir á mesma Academia na travessa do Sacramento, das onze horas da manhã até ás duas da tarde, para tratar do ajuste, que será favorável ¹⁶⁸

A referência e aproximação às Academias européias justificam a contratação. Tratava-se, evidentemente, de um serviço artístico, sem distinções de nacionalidade, embora fosse clara a menção da cor. A notícia no jornal surtira algum efeito. Dez dias depois, aparece o segundo candidato à função:

[...] e constando que se apresentava hum indivíduo para servir como modelo, mandou-se chamar e foi examinado: apesar de ser medíocre nas partes superiores do corpo que assim mesmo são de muito melhores do que o resto, a necessidade de dar princípio à aula do nu obrigou a aceitá-lo: participando-se-lhe que aparecesse no segundo dia do mez próximo futuro.¹⁶⁹

A congregação parecia estar ciente das dificuldades enfrentadas e não se arriscava em procurar outro modelo para o cargo. Necessitavam começar o curso o mais rapidamente possível, aproveitando a aprovação do governo tão almejada desde a fundação da escola e já presente no plano elaborado por Debret em 1824. Ali, Debret estabelecia a inclusão das aulas no chamado “*Curso Público*” da Classe de pintura, dividido em:

Relevo. Até o estudo da figura segundo o modelo vivo.

Anatomia. Até o estudo do systema mechanico animal nas suas diferentes idades.

Perspectiva. Até o estudo da projecção das sombras, e dos efeitos da luz¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Correio Oficial no. 79, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1834. Este artigo encontra-se na pesquisa de doutorado desenvolvida por Renato Palumbo Dória intitulada “*Entre o Belo e o Útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX*”, Tese de Doutorado, FAU, USP, 2005.

¹⁶⁹ Ata de 21/4/1834. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁷⁰ *Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro.* Op. Cit.. BN-RJ, B-IF.

Segundo este plano, o modelo vivo era também requisito para os concursos realizados na Academia, tanto naqueles previstos mensalmente aos alunos¹⁷¹ quanto nos concursos bienais das classes de pintura e escultura, a exemplo da academia francesa. É curioso, no entanto, que Debret não atribui dificuldades à contratação do modelo. Para a realização dos concursos na classe de pintura histórica, elabora o seguinte artigo:

O tempo concedido para a execução deste quadro pode ser de dous mezes. Os Professores tomarão o cuidado de escolher scenas pouco complicadas para o grupo principal, afim de não sobrecarregar o discípulo no seo trabalho, de introduzir o maior número de detalhes possível, posto que accessorios, para que estes possão fazer desenvolver o estudo do nu, que he muito fácil em razão do clima.¹⁷²

A inclusão da classe não passa de projeto, e é somente a partir de 1831 que se cogita novamente a idéia de implantação do curso, efetivamente aprovado em 1833. Por isso, fazia-se urgente a contratação, qualquer que fosse o modelo. Garantia-se primeiro o início do curso naquele ano escolar e depois pensariam no seu aperfeiçoamento.

Dado o primeiro passo – a contratação –, a congregação finaliza o *Regulamento para a Aula do Modelo Vivo*, iniciado ao final de 1833 e terminado em 29 de abril de 1834, imediatamente antes da primeira aula, datada de 2 de maio de 1834¹⁷³. Lido pelo

¹⁷¹ Em seu plano de ensino, Lebreton também estabelece primeiramente os concursos mensais: “Art. 7º : Après la première année d’existence de l’école, il y aura chaque mois un concours entre les eleves des différents genres et de divers degrés, pour vérifier leur progrès et exciter l’émulation. ». API-RJ.

¹⁷² *Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Op. Cit.. BN-RJ, B-IF.

¹⁷³ Ofício de 9 de maio de 1834 comunicando ao governo a abertura da classe: “Ilmo Exmo Sr, Tenho a honra de participar a V. Excia, em nome da congregação dos lentes da academia Nacional das Bellas Artes, que, no dia 2 do mês de maio corrente, teve lugar, na mesma Academia, a abertura da aula de modelo-vivo. Este importante exercício, objecto dos constantes desvelos e desejos dos professores, sendo a aplicação mais proveitosa do subsídio que foi concedido ao Estabelecimento em o arno próximo passado para o uso do presente anno escolar, ficou demorado muito além da época em que se concluiu a promptificação da sala, por não se apresentar indivíduos algum que quisesse servir na qualidade de modelo, apesar de dois anúncios nos periódicos da corte, obstando as prevenções de educação, em causa inteiramente nova. Enfim, por hua feliz ocorrência, venceu-se tão poderoso obstáculo; e a congregação tem a honra de congratular-se com V. Excia por ter dado princípio a hum estudo, cuja útil influência segura e adianta a marcha do estabelecimento.

secretário Taunay na sessão de 9 de maio de 1834, o Regulamento apresentava como artigos principais:

Art. 1º : a aula será governada, em conformidade do art. 13 cap. 3 dos Estatutos¹⁷⁴, alternadamente pelos professores de desenho, de pintura histórica, paisagem e escultura; Art. 2º Estes professores entrarão, na ordem em que vem mencionados, a dirigir a aula por tempo de hum mez; Art. 3º Em cada mez haverá dois actos, cada hum de oito dias úteis, principiando o primeiro em o primeiro dia útil do mez, e o segundo no dia 15 ou no primeiro dia útil immediato. Durante o tempo destes actos, a aula especial do professor será governada pelo respectivo substituto; Art. 4º A aula se abrirá as 10 ½ horas em ponto, e continuará por duas horas com a interrupção ou interrupções necessárias ao descanso do modelo determinadas por hua ampolheta; Art 5º O professor não se ausentará em quanto durar o exercício: não consentirá que se conservem na aula espectadores ociosos; Art. 6º os artistas matriculados das diversas aulas serão admitidos mediante a aprovação do professor respectivo; Art 7º Os amadores, tanto ordinários como extraordinários que quizerem praticar serão também admitidos, hua vez que forem apresentados por hum professor; debaixo da única condição do artigo 1º Capítulo 3 dos Estatutos¹⁷⁵.

Deus...Academia Nacional das Bellas Artes, 9 de maio de 1834. Ilmo Exmo Sr, Antonio Pinto Chichorro da Gama. AN-RJ, SE-IE.

¹⁷⁴ Cap. 3, Art. 13º “Quando houver modelo vivo, o estudo será presidido alternadamente pelos professores de desenho, pintura historica, paisage e escultura”. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁷⁵ Cap 3 Art. 1º : “A Academia estará aberta a todos os jovens de 12 a 18 anos de idade, que quizerem nela matricular, para gozarem das vantagens dos concursos; porém outro qualquer, que se queira aproveitar dos cursos, os poderá freqüentar independentemente da matricula, sujeitando-se contudo à policia do estabelecimento”. Em 1838, há novas regras para a classe de modelo-vivo e gesso antigo. “art 1º Nas segundas-feiras, das sete horas as sete e meia, o porteiro fará a chamada na classe de modelo-vivo e a quem faltar nesta ocasião se marcará hum ponto; Art 2º A mesma pena ao alumno que apparecer só na última hora do exercício; Art 3º A mesma pena ao alumno que sahir antes da última hora do exercício; Art 4º Em todos os casos o professor admittirá as desculpas que julgar fundadas; Art 5º O alumno que se achar com cinco pontos não poderá continuar na classe e o nome delle será enviado ao governo, para que desde já o não contemple isento do recrutamento.” Ata de 12/3/1838. AMDJ – EBA- UFRJ.

Ao contrário das regras estabelecidas na *École des Beaux-Arts* em Paris, os exercícios do nu não eram cotidianos. O regulamento brasileiro fixava as aulas com intervalos semanais. Incluíam-se nestas regras as classes de pintura de história, paisagem e escultura, as quais alternavam com a classe de desenho. A disposição ocorre desta maneira em razão dos cursos serem ministrados dentro da própria Academia e não nos ateliers particulares dos professores, como normalmente ocorria na academia francesa, onde os alunos freqüentavam a aula de modelo vivo na instituição e nos ateliers de seus mestres.

Aprovada, regulamentada e contratado o modelo, a classe é finalmente iniciada. Na sessão pública de 1834, onde Taunay já discursava como novo diretor da instituição após a morte de Henrique José da Silva naquele ano, é anunciado o primeiro prêmio da referida classe: grande medalha a Guilherme Muller, aluno da classe de desenho.

Decorrido o primeiro ano de sua implantação, os problemas reaparecem, revelando a incapacidade do modelo *por sua idade e estado de magreza*¹⁷⁶, e conseqüente ineficiência da classe. Nova contratação é solicitada, aparecendo um novo pretendente dois meses depois:

[...] hum homem ainda jovem, o qual, examinado na presença do Sr. Ferrez que então appareceu, tinha sido achado capaz de ser admittido: a parte inferior do corpo boa, a superior, peito e hombros, de forma molle e feminina: e discorrendo todos os membros da congregação sobre o caso, determinou-se que, sendo necessario haver ao menos no anno corrente alguns actos do modelo vivo, devia-se lançar mão da occasião offerecida, e que principiaria o exercício mencionado nos primeiros dias do mez de agosto, ou quando muito tarde, logo depois de findo o concurso de desenho e pintura histórica a que se vai proceder ao depois.¹⁷⁷

Antes da contratação deste último, que não apresentava propriamente as formas clássicas exigidas pela profissão, aparecia na reunião da congregação uma outra

¹⁷⁶ Ata de 6/4/1835. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁷⁷ Ata de 23/7/1835. AMDJ – EBA- UFRJ.

possibilidade. Buscar-se-ia entre os escravos um possível modelo¹⁷⁸, ou mais especificamente algum “preto”, sem mais dizer sobre sua condição. A proposta aparece em 1835, poucos meses antes da contratação do modelo acima descrito, o qual permanece na Academia por alguns meses, visto que, ao final de 1836, Taunay reclama ao governo as dificuldades da contratação¹⁷⁹. A Sessão Pública de 1835¹⁸⁰ deixa transparecer a ineficácia das aulas e, segundo o discurso de Taunay, a imperiosa necessidade da *meditação da estatuária antiga* como impulso a este exercício. Com isso, Taunay empenhava-se em estabelecer os princípios clássicos naturais à instituição acadêmica, associando a imitação do antigo e o modelo vivo, embora não conseguisse levar a efeito, com a devida eficácia, as novas medidas implantadas. Com a entrada do ano escolar de 1837 e a necessidade do real aproveitamento das aulas, a proposta já sugerida em 1835 retorna às reuniões acadêmicas, o que nos leva a pensar, mais uma vez, na ineficiência dos trabalhos com o modelo anterior e na possibilidade concreta de se encontrar na raça negra a saída para os ideais clássicos transmitidos por Taunay na sessão de 1835:

[...] e depois da recommendação mutua que se fizerão os membros da congregação de procurar hum modelo capaz, não excluindo algum homem de cor ou mesmo escravo preto, declarou-se fechada a sessão (5/5/1835)

O senhor director ao depois recommendou a todos os senhores membros da Congregação quizessem lembrar-se de, em toda a parte, procurar hum modelo vivo, quando fosse algum preto que prestasse a tal serviço: convencionou-se que era indispensável abrir esta aula logo no princípio do anno escolástico (16/01/1837)

¹⁷⁸ Na França de Louis XIV, Colbert manda vir de Toulon dois escravos turcos para servirem de modelos. Ver MÜNTZ, Eugène, op. Cit., p. 379.

¹⁷⁹ Ofício de 7 de novembro de 1836 dirigido ao governo, onde Taunay constata a dificuldade que as aulas impõem não somente ao Brasil mas também à Europa: “Pois se é difícil na Europa encontrar modelos bons, só pela raridade das organizações exteriormente normais, o que não custará aqui, onde além do mesmo obstáculo há uma prevenção moral contra a pratica do semelhante serviço. De dois, que já se tem prestado aos atos em diversos tempos, um por cansado e magro, o outro pela disposição mui medíocre, foram despedidos, quando já pretendiam, contra toda a razão, que se transformasse o seu serviço diário em cargo acadêmico. Desde isso não se tem apresentado outros, mas a razão de economia aqui não influi.” AN-RJ, SE-IE.

O senhor director recommendou novamente aos senhores professores não se descuidassem de procurar algum homem que queira servir como modelo vivo, ainda que fosse hum preto, visto haver entre estes, individuos dotados de formas artisticas. (1/3/1837)

Tratou-se novamente da necessidade de abrir quanto antes a classe de modelo vivo; e não há nisto pouca difficuldade: pois hum preto que já estava ajustado deixa actualmente de comparecer. (6/3/1837)

A contratação do modelo vivo constitui o primeiro grande obstáculo de Félix-Émile Taunay na implantação dos modelos clássicos de ensino artístico. De resto, é possível também pensarmos nas dificuldades enfrentadas pela Europa em encontrar um modelo vivo que estivesse à altura do universo pictórico clássico então requerido. Evidentemente em menor grau se comparado ao caso brasileiro, Hugh Honour cita um episódio que comprova esta dificuldade:

Les artistes qui recherchaient des modèles privés se heurtaient parfois à des obstacles inattendus. En quête d'un modèle pour son Amour, les très respectable Bouchardon s'en alla regarder les garçons qui se baignaient dans la Seine; il accosta celui qui lui paraissait convertir et lui fit une offre qui eut pour seul résultat de voir ses intentions mal interprétées et de recevoir une convocation de police. [...] Ainsi, l'artiste néo-classique d'une haute élévation morale se trouvait-il en proie à des difficultés qu'ignoraient des artistes comme Fragonard ou Clodion ou de francs pornographes tels que Schall.¹⁸¹

Se o exercício artístico realizado nas Academias francesas associado à pratica dos ateliers particulares poderia encontrar percalços perante o moralismo da sociedade

¹⁸⁰ Neste ano, conquistava a grande medalha Manuel Joaquim de Mello Tupynambá, a pequena a José Joaquim Vieira Souto.

¹⁸¹ HONOUR, Hugh. *Le neo-classicisme*. Tradução francesa. Paris, Librairie Générale Française, 1998, p.138.

européia¹⁸², mesmo com todos os privilégios atribuídos à profissão, no Brasil, a situação se convertia em graus infinitamente maiores. Desde a anedota contada sobre a aula de Romano ainda em 1826, quando os alunos substituíam o magro modelo por aquela figura mental de belas formas, até o longo processo de implantação do curso por Taunay, a profissão não se desenvolveria na sociedade brasileira. Nesse sentido, como poderia Taunay contratar um “preto” para a profissão, ainda que suas belas formas o autorizassem à profissão? E mais ainda, como poderia o mesmo negro estar profissionalmente apto a realizar o exercício? A esse respeito, parece ter havido um único a se apresentar, conforme ata de 17 de novembro de 1837, escravo de Zepherin Ferrez, “*jovem e de formas elegantes*”¹⁸³. Ao mesmo tempo em que se pensava na beleza das formas, a contratação esbarrava na inabilidade do modelo e, conseqüentemente, a ineficácia do trabalho. A idéia não obteve êxito e seguiram-se novos pedidos de contratações.

Na França, à parte as dificuldades também enfrentadas pelos artistas na contratação de seus modelos, a coleção de estátuas antigas da *École des Beaux-arts* complementaria os estudos de maneira fundamental. Além da função intrínseca da imitação do natural e do belo ideal representada pela estatuária antiga, base para os

¹⁸² Em relação às outras academias européias, destaca Pevsner: “À Londres, l’académie, entreprise privée, avait établi dans ses premiers status qu’il y aurait ‘une académie d’hiver de modèles vivants, hommes ou femmes de différents types’. On avait l’habitude de faire poser des modèles féminins dans toutes les académies d’atelier, mais cette pratique était encore exceptionnelle dans les écoles d’art publiques, comme nous le montrerons au chapitre suivante. Dans tous les pays, le recours à des modèles masculins semblait indispensable à une formation complète et l’académie royale d’Espagne semble avoir été la seule à redouter le péché impliqué par la nudité au point d’exclure ces modèles de son enseignement ». PEVSNER, Nikolaus. Op. Cit., p.152. Sobre a escolha de modelos vivos, destacamos ainda como se realizava a contratação para o “*concours de tête d’expression*” na antiga *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, criado em 1760 pelo conde de Caylus: « [...] Plus savoureux pour le lecteur moderne est l’article 6 qui conseille dans le choix du modèle et que nous ne résistons pas au plaisir de citer: ‘ce modèle sera toujours pris dans l’âge de la jeunesse et la vieillesse ne pourra estre employée. L’on évitera avec soin que le choix ne tombe sur des femmes de mauvaises moeurs, et l’on ne se servira pour cet usage d’anciens mandiants ny autres dont la bassesse dans les habitudes extérieures et dans le caractère du visage les rendrait incompatibles avec l’étude des belles formes qui doivent être inséparables de l’expression de concours’. Là encore (tout du moins en ce qui concerne le choix de jeunes modèles!...) le voeu de Caylus fut respecté pendant le XIXe. Siècle. GRUNCHEC, Philippe *Le Grand Prix de Peinture. Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*. Paris: ENSBA, 1983., pp.100-101.

artistas realizarem seus trabalhos nas aulas de *dessin d'après l'antique*, os artistas utilizavam-se também delas para a indicação de posturas clássicas a serem adotadas pelo modelo, numa espécie de “reanimação” do antigo¹⁸⁴ ou, ao contrário e contraditoriamente ao método, acabavam dando ao modelo a pose antinatural das estátuas.

A fala de Félix-Émile na Sessão Pública de 1835, anteriormente citada, deixa também clara esta direção no aperfeiçoamento do estudo do desenho, qual seja a ampliação da coleção de estatuária antiga. Os alunos realizariam o curso de modelo vivo, os desenhos a partir do antigo e, ao mesmo tempo, poderiam dar ao modelo as mesmas poses das estátuas. Entretanto, seu empenho em aperfeiçoar a aula do nu e dar a ela as mesmas funções da didática clássica européia encontrava altos e baixos durante toda a sua gestão como diretor.

Do “*aguadeiro da Carioca, magro e de extremidades defeituosas*”, passava-se, em 1840, ao “*jovem estrangeiro professor de gymnastica, de formas sem comparação mais belas*”¹⁸⁵ e, em 1841, ao arqueiro do Paço, “*apesar de não serem as formas de grande caráter*”¹⁸⁶. Em 1842, o professor substituto de arquitetura Job Justino d’Alcantara apresenta um novo indivíduo para servir como modelo, que apresenta “*robustez, bello desenvolvimento dos músculos superiores do tronco e as articulações livres e sãs.*”¹⁸⁷ As atas não informam a saída deste último, mas conforme sugerem os documentos seguintes, o modelo parece ter desistido do cargo e aparecido um outro com formas menos condizentes ao ofício, uma vez que em abril de 1843 é solicitada a contratação de um novo modelo em anúncio no Jornal do Commercio, “*já que o atual não corresponde as formas superiores de beleza*”¹⁸⁸. Em maio do mesmo ano ocorre a contratação do modelo anterior¹⁸⁹, uma vez que ninguém aparecera para a ocupação do cargo.

¹⁸³ No entanto, o discurso de 1837 deixa claro que durante aquele ano não foi possível abrir esta classe, sendo um dos motivos a dificuldade em se encontrar modelos.

¹⁸⁴ SCHWARTZ, Emmanuel, op. Cit., p. 16.

¹⁸⁵ Ata de 2/4/1840. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁸⁶ Ata de 15/2/1841. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁸⁷ Ata de 9/4/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁸⁸ Ata de 19/4/1843. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁸⁹ Ata de 5/5/1843. AMDJ – EBA- UFRJ.

Nota-se ainda que os mesmos não permaneciam na profissão por muito tempo, dado que anualmente há o pedido de contratação de novos modelos em razão da inoperância da classe, da desistência ou ainda em razão da baixa remuneração oferecida aos modelos. Ao contrário do ambiente francês, onde os modelos adquiriam o grau de *petit fonctionnaire*, beneficiando-se da estadia no Louvre e de condições salariais que se estendiam a sua família em caso de morte¹⁹⁰, no Brasil, os modelos conseguiam apenas uma espécie de gratificação pelas poses semanais, incluídas nas denominadas “despesas miúdas” do orçamento da Academia. Ademais, a ausência de um número suficiente de escolas locais de desenho paralelas à Academia, inviabilizando o desenvolvimento da profissão, fazia com que a mesma sofresse o não reconhecimento e a falta de estímulos sociais e financeiros, essenciais ao seu progresso. Diante deste contexto, Taunay perseguia todos os caminhos possíveis para que o curso prosseguisse, uma vez que a aula do modelo vivo convertia-se em princípio fundamental à imitação. Além das dificuldades encontradas nos exercícios cotidianos, os concursos anuais também eram prejudicados no que se refere à escolha do assunto para os concorrentes de pintura e escultura:

É escolhido outro assunto para o concurso em razão da dificuldade do primeiro, Milão de Crotona, visto que o modelo vivo está longe de apresentar formas atléticas. Escolhem outro assunto, o pastor Aristeo nas Geórgicas de Virgílio¹⁹¹.

Premio de Roma: Pintura, escultura, gravura: “lavrador dos campos de Pharsalia cavando a terra, fica admirando a vista da multidão d’ossos humanos que encontra (passagem do 1º livro das Geórgicas de Virgílio), outro: Ajax desafiando o raio. O 1º. É mais favorável por terem o modelo, o 2º é muito forte, exigindo um grau de adiantamento dos alunos e pouca probabilidade do modelo se conservar com a tal expressão¹⁹².

¹⁹⁰ HONOUR, Hugh. Op. Cit, p. 137. A esse respeito, diz ainda: “Malheureusement, il n’y avait pas d’âge de la retraite. Sans doute, à ses débuts, était-il un jeune et habile Mercure, mais après plus de quarante années de bons et loyaux services, il n’était plus bon à rien qu’à poser pour Jupiter ou Charon.”. idem.

¹⁹¹ Ata de 10/10/1846. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁹² Ata de 9/10/1848. AMDJ – EBA- UFRJ. Os assuntos dos concursos anuais serão tratados em tópico posterior.

A dependência do modelo na escolha dos assuntos para os concursos anuais mostra a dificuldade de aprendizado, não só no que se refere à sua composição anatômica como também na sua inexperiência para a conservação das poses e expressões, à maneira das estátuas antigas. Além disso, é possível percebermos como a prática do modelo vivo era um instrumento de difícil assimilação aos alunos dos primeiros anos:

O senhor director em seguida apresenta uma indicação para que se discuta se não conviria dividir em duas seções de estudantes a aula de modelo vivo, sendo uma de desenho e pintura, e outra de esculptura, as quaes terão exercício sucessivo, motiva o seus pensamento pelo estado de aniquilação a que está reduzido o estudo práctico de cada ramo pela continuada repetição das sessões de modelo vivo com alumnos ainda noviços n'um estudo tão espinhoso, e cujas horas de applicação na sua aula especial ficão ainda entrecortadas pelas lições de anatomia e phisiologia das paixões¹⁹³. [...]

Faz-se ver também que sendo ainda necessário, visto o pouco adiantamento da maior parte dos alumnos, seguir a cada um delles os passos no processo da sua imitação do modelo, o professor da semana poderá dirigir mais de perto um número menor delles, e n'um só ramo, acrescendo a diferença que se poderá então observar, para maior facilidade dos alumnos, entre posições para os actos de esculptura e os de pintura.¹⁹⁴

Ao mesmo tempo, as aulas de modelo vivo constituem o foco de discussão entre o diretor e o então professor de pintura de história Porto-Alegre, cuja relação com a congregação e principalmente com Taunay convertia-se já em uma "clássica" rivalidade. A divisão proposta em 1842, quando se resolve alternar o curso de modelo vivo entre os professores, ora de pintura, ora de esculptura, resulta em discussões até 1844, regra que encontra a discordância de Porto-Alegre, alegando que qualquer professor pode seguir

¹⁹³ As aulas de anatomia e os manuais utilizados serão abordados no tópico seguinte.

¹⁹⁴ Ata de 19/06/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

continuadamente a aula do modelo vivo, sem alternâncias. Taunay explica a exigência da divisão entre os professores, justamente pela dificuldade que sofre cada aluno em sua própria disciplina, onde nem sempre o professor de pintura pode interferir nos trabalhos de escultura e vice-versa:

O sr. Director responde ao preopinante que a sua proposição, em these geral, é indubitável, porem que, no caso especial, isto é, considerando o grao de adiantamento dos alumnos das diversas classes, tem-se experimentado a custa de alguns inconvenientes, não leves, que estando obrigado o professor de semana do modelo vivo, não só a guiar por palavras os discípulos, mais até a indireitar os seus trabalhos, sem o que não podem progredir, importante se faz que o mesmo regente seja mestre do meio de execução dos estudantes, o que não se dá sempre da pintura para a esculptura e da esculptura para a pintura. Entretanto pode qualquer alumno mais adiantado seguir todos os actos do modelo. O sr. Grandjean falla no mesmo sentido¹⁹⁵

A discussão entre Taunay e Porto-Alegre, mais que uma divergência acadêmica das aulas de modelo-vivo, é um novo elemento que compõe uma disputa que se desenrolava na instituição e que ainda se prolongará pelos anos seguintes.

Taunay, ao mesmo tempo em que reconhece as dificuldades de contratação pela inexistência da profissão e pela remuneração, nunca deixa de dar à aula de modelo vivo a sua importância na formação de uma escola artística, que *“ella tanta influênciã exercita, que muitas vezes as obras todas de uma época n’um pais dão ares de parentesco, só pelo fato de Ter havido então um bello modelo affamado”*.¹⁹⁶ Ciente de seus obstáculos e consciente de sua importância, Taunay não esmorecia e dava continuidade ao aprimoramento da disciplina com a contratação de um novo professor de anatomia para o acompanhamento das aulas. Ao mesmo tempo, incorporava às aulas a utilização de manuais didáticos de osteologia,

¹⁹⁵ Ata de 18/3/1844. AMDJ – EBA- UFRJ.

¹⁹⁶ Ata de 17/3/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

miologia e fisiologia das paixões, organizados e traduzidos por ele em 1837, e a utilização dos gessos para a realização de cópias, como veremos adiante.

B) A Estatuária antiga.

Foi Joachim Lebreton, ainda em 1816, o primeiro a incorporar em seu plano de ensino a sugestão da compra de uma coleção de estatuária antiga. Ali, Lebreton citava o exemplo mexicano da *Academia de los Nobles Artes* e sua coleção de gessos antigos, relatada por Humboldt em sua obra¹⁹⁷. Diz Humboldt, citado por Lebreton, que a compra realizada pelo Rei Carlos IV pouco lhe custara, e era mais bela do que aquela que se encontrava na Alemanha. Em seu projeto, Lebreton sugeria ao Conde da Barca a realização de compra semelhante em Paris, onde existiam os mesmos gessos sem a necessidade de compra dos moldes, os quais serviriam tanto para as belas artes quanto para a escola de ofícios¹⁹⁸. As idéias de Lebreton, no entanto, não entram em curso e a coleção de gessos se inicia somente alguns anos depois da fundação da Academia em 1826.

A reformulação dos Estatutos em 1831 indicava a necessidade de ampliação dos modelos de ensino, vale dizer a compra de uma coleção de gessos de estátuas, bustos e ornamentos antigos, assim como a necessidade de “*tratados e livros próprios das Belas Artes*”. O Artigo 4º regulamentava o curso elementar de desenho no primeiro ano escolar e a passagem para as “*aulas de aplicação*” após a aprovação, pela congregação, em um concurso de desenho de contornos, sombreados e de gesso tirados do antigo.

Em 1834, a viúva de Henrique José da Silva, Eufrásia Maria da Silva, doa à Academia uma série de 258 desenhos e litografias do seu finado marido, caracterizados como: diversos (104), figuras inteiras (31), sombreadas (75), anatomia (12), paisagem e ornatos (36)), e ainda 20 esculturas, dos quais bustos de gesso (13), cabeças (4), pés e mãos

¹⁹⁷ HUMBOLDT, Alexander von. *Essai Politique sur la Nouvelle Espagne*. Vol 2., Vol. 4, assim citado por Lebreton em seu Plano de ensino.

¹⁹⁸ Plano de Lebreton em carta dirigida ao Conde da Barca. API-RJ

(3). A coleção de Silva passava, então, a incorporar a coleção pertencente à Academia e utilizada para o aprendizado das aulas.

Com a compra de gessos e o pequeno aumento da coleção com as obras pertencentes a Silva, o curso de desenho prosseguia assim como os concursos realizados trimestralmente e ao final do ano. Em 1832, vê-se os primeiros resultados com os desenhos de August Müller – uma cabeça de “*Laocoon*” tirada do gesso¹⁹⁹ –; em 1833, o mesmo Müller com “*uma Céres em pé*” e seu irmão Guilherme Müller com uma “*linda cabeça de Fox*”²⁰⁰. Em 1835, era realizado o concurso para a ocupação da cadeira de desenho e pintura histórica em lugar do falecido Silva, exigindo dos opositores uma “*cópia a lápis, na mesma proporção, do gesso do Apollo Lycio dito Apollino*”²⁰¹.

Após a entrada de Taunay como diretor da Academia, foram requeridas duas compras de gessos antigos. A primeira em 1837, adquirida do professor Ferrez²⁰², e a segunda em 1846. Sobre a primeira aquisição, do qual consta, entre outros, o tronco do Laocoonte, diz Taunay:

Tendo tratado do edifício, falarei dos typos offerecidos para a imitação. A congregação dos professores julgou indispensável fazer comprar da nova collecção de gessos, que se vê exposta na classe de Esculptura, entre as quais contão-se o gladiador inteiro, o tronco do Lacoonte e muitos bustos formosos, e, bem que esta requisição pese por longo prazo sobre o escasso fundo orçado para as nossas despesas miúdas, como desde já estamos de posse de Tão interessante material, consideramos no todo mui vantajosa a transação.²⁰³

¹⁹⁹ Ata de 2/6/1832. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁰⁰ Ata de 8/6/1833. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁰¹ Ata de 23/07/1835. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁰² Ata de 17/11/1837. AMDJ – EBA- UFRJ. “Resolveu-se ao depois, que se compraria do Sr. Marcos Ferrez a sua collecção de gesso pelo preço que lhe custara, abrigando-se o mesmo a trazer desde já para a Academia a dita collecção e fazendo-se-lhe pagamentos mensaes de 33\$??? Até completa satisfação, em virtude de um contrato que deve ser passado em nome da Congregação. (...)”

²⁰³ SPA - 19/12/1837. AMDJ – EBA- UFRJ.

A segunda coleção adquirida pela Academia, conforme anuncia o próprio Taunay na sessão Pública de 1846, diz respeito a um conjunto de 6000 medalhas em gesso, essenciais não somente ao curso de desenho, mas também à classe de gravura de medalhas. As duas coleções adquiridas em conjunto com o restante da coleção nacional, no entanto, não parecem ser suficientes, uma vez que Taunay reclama à Secretaria de Negócios do Império, em ofício de 1/4/1848, o aumento da parcela de despesas miúdas reservadas para a compra de gessos, obras artísticas, painéis e gravuras, já bastante comprometida desde a compra anterior. Taunay ressalta a necessidade de aumento da parcela no aproveitamento futuro de leilões para aquisição de novos modelos para o enriquecimento da coleção nacional.

Os esforços de Taunay na compra destes modelos são recompensadores para Academia. O ensino do desenho começa a se consolidar a partir da estatuária antiga na coleção de gessos e medalhas, e o resultado pode ser notado na realização dos concursos anuais e na distribuição de prêmios:

(4/11/1835) 2º concurso de desenho dividido em duas classes: grande medalha, cópia da cabeça de Ajax em gesso, pequena medalha: cópia das gravuras da cabeça de Frederico Gonzaga, duque de Urbino.

(22/11/1836) O assunto para o concurso da aula de desenho de gesso era a cabeça de Hercules Commodo.

(6/11/1838) Na classe de desenho elementar escolhe-se para o objecto do concurso do gesso, o busto do amor Grego (grande medalha se houver lugar)

(16/10/1840) Na classe de desenho haverá concurso de gesso. Propoe-se para modelo o Leucothoé. Dá-se preferência a Menelao.

(2/10/1842) principia-se pela de desenho e resolve-se que [...] se dará a copiar a cabeça da Vênus d'Arles; que os do primeiro ano tirarão cópias de vários modelos lithographados;

(11/10/1845) Na classe de gesso, dar-se-ha a copiar aos alumnos o busto da Ariadne,

(18/12/1848) Desenho elementar: destaque "Vitor Meirelles de Lima tem outros trabalhos, uma Vênus sahindo do banho, uma melpomene e uma cabeça de José

Bonifácio d'Andrade todas tiradas do gesso, que apesar de alguma oposição lhe merecem a concessão de uma grande medalha d'ouro. Pequena de ouro a Norberto Augusto Lopes por uma cabeça de meio perfil de Cícero tirada do gesso;
(11/10/1850) Desenhos de gesso, cópia da cabeça de Júpiter, Olímpio e Ariadne.

As atas identificam os modelos escolhidos para a realização dos concursos. As estátuas de Vênus e Ariadne seriam o contraponto ao universo masculino de modelos de estatuária como Hércules ou Júpiter. Nota-se, além disso, a utilização de modelos litografados, o que comprova a existência de algumas gravuras na Academia, que podem também ser aquelas doadas pela viúva de Silva, acima citadas. Já em 1836, dois anos depois de Taunay tomar posse como diretor, há uma sessão em que são apresentados à congregação os *“modelos, gravuras elementos do desenho que tinham sido encomendados em França”*²⁰⁴, sem especificações, demonstrando a utilização das despesas miúdas da Academia para estas compras realizadas na Europa. Outrossim, as atas também comprovam a compra de modelos litografados de paisagem²⁰⁵, embora não contenham especificações de autoria ou data, com exceção do *“caderno”* de gravuras de Hubert Robert adquirido em 1845²⁰⁶.

O concurso de 1848 destaca os trabalhos de Vitor Meirelles elaborados a partir de modelos clássicos, e também a cabeça de José Bonifácio, o que demonstra a existência de gessos contemporâneos para a cópia dos alunos. Na exposição pública de 1847, Taunay organiza uma sala especial com os todos os bustos e gessos da Academia. A esse respeito, diz Taunay em seu discurso pronunciado na sessão pública daquele ano:

A serie da prateleira superior na dita sala é de sumo interesse mitológico e artístico. A espiritualização e endeusamento da forma hão de ali furtar horas esquecidas ao homem de gosto e de inteligência. Mas a coleção da prateleira inferior, desde o no. 46 até o no. 70 a serie histórica, bem que limitada e incompleta falará ainda mais de

²⁰⁴ Ata de abertura do ano escolar, março de 1836. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁰⁵ Ata de 31/07/1841. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁰⁶ Ata de 18/6/1845. AMDJ – EBA- UFRJ.

perto ao coração e a mente dos espectadores. Imagens pela maior parte autênticas! Quem não se achará preso, obrigado a voltar outra vez da última para a primeira de Homero que faz lembrar Achilles para Alexandre entusiasmado por ambos, deste para Augusto, de Augusto para Napoleão? Quanta eloquência no silêncio daquelas augustas fisionomias! Símbolos imortais das manifestações do gênio humano! Mencionei ainda agora a glória das armas e do domínio político: a poesia, a filosofia, a ciência, tem ali por representantes o mesmo Homero, Epicuro, Hipócrates, Sócrates, Platão, Eurípedes, Sêneca; a eloquência tem Demóstenes e Cícero. Ao lado de Augusto vê-se o seu general e genro, Agripa, menos afamado por repetidos triunfos do que pela edificação do monumento que recomenda o seu nome à posteridade, do Pantheon de Roma. Pereceu a memória do architecto: suspeita-se apenas, por uma paisagem equivocada de Plínio o antigo, que foi um certo Valério de Ostia. A architectura romana toda vem dominada com justiça pelo apelido do seu promotor, do seu patrono unido aos restos da mais bela expressão da arte daquele tempo.²⁰⁷

Dentro de um esquema classificatório para a exposição, cujas prateleiras são cuidadosamente divididas em mitológica e política, desdobrando esta última em poesia, filosofia e ciência, Taunay procura, através de seu discurso, engrandecer seus personagens, utilizando-os como exemplos para a glória da própria nação brasileira. A contemplação dos bustos conduzirá à reflexão, demonstrando o sentido moralizante e educador na exposição dos gessos ao público:

Dessas cabeças pensativas desses lábios solenes dimanará um suave fluxo de graves e generosas admoestações: “Honrai o gênero humano, fazei-vos digno representante dele: e as vossas feições, legadas também as gerações futuras, animarão aos mesmos esforços, aos mesmos actos de virtude os descendentes da geração presente”. E logo das alturas desta ilusão sublime, o pensamento, por um declive inevitável, decorrerá para a consideração do poderio, da incomparável utilidade moral das belas artes que formam semelhante augusto concílio das

²⁰⁷ SPA - 19/12/1847. AMDJ – EBA- UFRJ.

ilustrações de todas as épocas. As outras glórias são todas por assim dizer, individuais e exclusivas: universal e comunicativa é a das belas artes e das letras; apoteose necessária das outras formas! *Vixere fortes ante. Agamemnona Multi sed omnes illacrymabiles Urgentur ignotique longa Nocte: carent quia vate sacro* Muitos, antes de Agamenon foram constantes e heroicos; mas todos eles, privado do tributo das lágrimas, são oprimidos pela longa noite do esquecimento porque os não consagrou poeta.²⁰⁸

A glória universal das belas artes imortaliza os heróis, da filosofia à poesia, representando, através do instrumento visual o seu heroísmo ao mundo. Taunay destaca a dependência de todos os outros ramos das Belas Artes, cabendo a elas dar sentido à continuidade de seu conhecimento às gerações futuras. Reside também aí a sua importância:

Por esta razão, srs, e pelo desejo natural que experimenta todo os homem ávido de fama de ocupar quanto pôde do espaço e do tempo, a proteção concedida as belas artes serve como medida da capacidade heróica de uma época.²⁰⁹

Nesse sentido, vê-se o papel desempenhado pela estatuária antiga tanto no que se refere ao aprimoramento do estudo do desenho, quanto na apropriação do espírito elevado transmitido pelo modelo grego para a construção de nossa própria época (FIG.19). Taunay coloca em seu discurso a importância da estatuária para a construção da glória contemporânea num país carente de monumentos públicos, tema sempre citado em seus discursos.

Quanto à didática de ensino, as aulas de modelo-vivo e a coleção nacional de estatuária dependiam ainda de outro curso a ser criado na Academia: as aulas de anatomia. Para aprimorar o curso, Taunay elabora alguns tratados de pintura e

²⁰⁸ SPA - 19/12/1847. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁰⁹ SPA - 19/12/1847. AMDJ – EBA- UFRJ.

compêndios de anatomia, baseados nas principais obras utilizadas nas academias francesas.

Tratados e Anatomia

Ao lado das aulas de modelo-vivo e dos modelos de estatuária antiga para o aprimoramento ao curso de desenho, ganhavam particular relevância no método didático estabelecido por Taunay os tratados de pintura e anatomia, organizados e traduzidos pelo próprio diretor. Outrossim, desde 1835, Taunay interessava-se pela formação de um acervo bibliográfico a ser oferecido aos alunos. Inaugura a Biblioteca da Academia a partir de doações dos professores da escola e também das obras duplicadas pertencentes à Biblioteca Pública do Tesouro Nacional, entre as quais as obras de Jacopo Vignola (*Règle des cinq ordres architecturaux* - 1562), Sebastiano Serlio (*Traité d'Architecture* - 1537) e André Félibien, Percier e Fontaine, Alberti, a obra *Antiquités de la France*, o *Tratado de construção* de Pierre Bullet publicado em 1688, Millin e seu *Dictionnaire de Beaux-Arts* publicado em 1806, obras referentes ao ensino da perspectiva, estátuas antigas e coleções de diversos museus da Europa, entre outras²¹⁰. Desta maneira, ampliava-se os domínios teóricos dos seus alunos, instruindo-os e dando a eles a proximidade às leituras estrangeiras acerca das principais teorias artísticas presentes na história da arte.

A primeira obra didática traduzida por Taunay em 1836 diz respeito à teoria da pintura associada à noção das escolas artísticas. Intitula-se *Arte de Pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros Mestres das escolas Italianas, Inglesa e Flamenga*, fundamentada na 13ª edição londrina de 1832 (FIG. 20). A obra de Thomas Bardwell²¹¹ "*The Practice of Painting and Perspective Made Easy*" foi editada pela primeira vez em Londres em 1756, contendo detalhes das técnicas utilizadas por ele

²¹⁰ A esse respeito, cf. GOMES JR., Guilherme Simões. *Sobre Quadros e Livros. Rotinas Acadêmicas - Paris e Rio de Janeiro. Século XIX*. Ver, sobretudo, o capítulo "Biblioteca". Tese de Doutorado, ECA-USP, 2004

mesmo em suas pinturas a partir da influência destas escolas. Junto à tradução, Taunay organizava ainda um Catálogo da Academia com as telas e a *coleção nacional dos painéis antigos*, inaugurando uma metodologia de ensino baseada em obras didáticas internacionais, de acordo ainda com as obras das principais escolas artísticas presentes no acervo da Academia.

A tradução levava aos alunos a maneira de execução das obras italiana, inglesa e flamenga, as quais poderiam ser ali mesmo visualizadas por constituírem parte do acervo trazido por Lebreton em 1816 e da coleção de D. João VI trazida em 1808. Taunay coloca em prática, por conseguinte, os planos de Lebreton em sua chegada ao Brasil, onde a importância das escolas artísticas era já indicada na carta dirigida a Barca, ponto fundamental para a formação dos artistas na Escola que se inauguraria. O catálogo das obras pertencentes à Academia fora imprimido neste mesmo ano como complemento à orientação artística e também para apresentação ao público.

O folheto referente à arte de pintar foi impresso em 1836, quando foi autorizada primeiramente a impressão de 300 exemplares²¹², passando depois para 50 a serem distribuídos nas bibliotecas públicas das províncias ou em qualquer escola de desenho que houvesse no território brasileiro.

Ilmo. Sr., Tenho a honra de remetter à V. Excia em nome da congregação dos lentes da Academia das Bellas Artes desta corte, cincoenta exemplares da tradução de hua obra ingleza sobre a arte de pintar, para serem repartidos conforme determinar V.

²¹¹ Pintor inglês e escritor (1704-1767). Bardwell começa sua carreira por volta de 1738 como pintor de painéis decorativos, trabalhando em Londres, Yorkshire e na Escócia na produção de retratos. *The Dictionary of Art*. Londres: Macmillan Publishers, 1996.

²¹² Ata de 6/8/1836: "o objecto da presente era offerecer a aprovação da congregação dos lentes os gastos da impressão de 300 exemplares do folheto arte de pintar, e distribuição gratuita que se tinha feito delle 1. a repartição dos negócios do império para serem mandados as províncias. 2. Ao director da biblioteca publica, e 2.2 a diferentes pessoas conforme a lista que existe, passando o senhor director a ler o officio (p.126) pelo qual o regente manda agradecer a congregação a remessa dos mesmos folhetos. Disse então o senhor director que nestas occasiões tinha sempre obrado em nome da congregação, apezar de não a poder convocar pela razão que todos os membros sabião; e tudo o que diz respeito a este negócio foi approved".AMDJ – EBA- UFRJ.

Excia, entre a bibliotheca e academia ou escolas de desenho das províncias do império. A academia entende assim preencher hum dos fins da sua existência, como estabelecimento central, procurando, debaixo da aprovação do governo, espalhar elementos de instrução capazes de despertar o gênio em qualquer parte que se ache, e por elle promover o renome nacional na cultura das artes. Deus...P. A., 20 de julho de 1836. Ilmo. Exmo sr Antonio Paulino Limpo de Abreo. Félix Emilio Taunay.²¹³

De fato, a idéia de Taunay é colocada em prática. No Liceu de Artes de Pernambuco, a metodologia empregada pelo professor de desenho Januário Alexandrino da Silva Rabello Caneca comprova a existência do tratado traduzido na Academia do Rio de Janeiro²¹⁴:

[...] Desejando elevar ao maior grau de perfeição quanto puderem minhas fracas forças os conhecimentos de Dezenho, que tenho infundido nos meus Alunos, e conhecendo nos mais hábeis, e adiantados toda a capacidade, aptidão, espirito de invenção e desejos para a Pintura, esse ramo de Dezenho tão necessário, e útil a uma Província, e que nesta está de todo esquecido, e devendo em uma Aula de Dezenho haver lições de seus diversos ramos, como a Pintura, a Gravura, a Escultura, a Architectura, a Litografia, P. e havendo na Aula um Tratado de Pintura a Oleo = obra prima que o ano passado o Regente do Império houve por bem remeter a todas as Províncias para as Aulas de Dezenho. tenho projetado estabelecer na minha Aula uma Classe de Pintura para o que tenho contratado com Caetano da Rocha Pereira a vir a minha Aula ensinar a combinar as cores, dando

²¹³ Ofício de 20 de julho de 1836. AN-RJ, SE-IE.

²¹⁴ “Pode se verificar aqui, neste tratado enviado a Pernambuco e a outras províncias brasileiras pelo regente do império, a irradiação didática da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, que planejara a publicação e distribuição pelo país desta e de outras obras *úteis aos artistas*. Confirmando a circulação dos conhecimentos do desenho entre diferentes regiões, instituições e níveis de ensino, era emblemático que um livro fornecido pela Academia do Rio de Janeiro fosse adotado no ambiente do Liceu de Pernambucano - responsável pela instrução primária e secundária provincial” in PALUMBO DÓRIA, Renato. *“Entre o Belo e o Útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX”*, Tese de Doutorado, FAU, USP, 2005.

três Lições por semana, segundo a doutrina do dito tratado, recebendo de cada um Aluno da Classe a gratificação de 2\$000 mensais. Rogo por tanto a V.S. que tomando em consideração os bens, que resultam desta Classe se digne levar a presença do Ex.^{mo} Snr. Presidente este meu projeto afim de deliberar como julgar procedente. Deos Guarde V.S. - Liceo de Pernambuco 13 de Março 1838 – Janeiro Alexandrino da Silva Rabello Caneca - Professor de Dezenho.²¹⁵

Com isso, Taunay promovia a circulação das obras e tentava estender a metodologia acadêmica para as escolas de desenho do Brasil, auxiliando o desenvolvimento de sua didática. A obra traduzida por Taunay encontra-se atualmente no setor de obras raras da Escola de Belas Artes da UFRJ. Existem três exemplares da obra de 1836, entre os quais dois em estado precário de conservação e um terceiro quase perfeito. O livro é composto por 60 páginas e apresenta uma pequena introdução dirigida aos alunos, provavelmente escrita pelo tradutor da obra:

Aos alunos da Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro aqui se oferece uma versão em vulgar da obra publicada em inglês, conforme os processos de Bardwell, a qual, no ano de 1832, reimprimiu-se em Londres pela décima terceira vez, comprovando-se, assim, a grande estimação que tem merecido artista. Na presente tradução respeitou-se religiosamente o texto, até em certos lugares, onde as indicações seriam suscetíveis de dúvida, e a expressão de crítica; seja por irregular, seja por escura; defeito este que umas vezes se gera pelo mesmo excesso de amiudadas explicações. Portanto, deve-se ler com séria atenção, e ao mesmo passo com alguma reserva. O sistema em geral parece um tanto rigoroso e mecânico; porém, sempre tem a vantagem dos métodos; e como tal, pode servir de base a uma sã prática. Em todo o caso há de acautelar contra os perigos da indiscreta mistura das tintas.

²¹⁵ PALUMBO DÓRIA, Renato. Op. Cit..

Taunay transmite aos alunos as incoerências do tratado e o perigo quanto ao uso das cores. A advertência parece também girar em torno da importância do desenho, princípio a que o aluno deveria dedicar-se por completo. A primeira parte do livreto intitula-se *Da Mecânica da Arte* e transmite, como diz seu primeiro parágrafo, “a notícia *descriptiva das cores, tintas e meias-tintas*” para a pintura das “*carne*”, descrevendo minuciosamente como devem ser feitos os esboços ou primeira “*mão*”, a segunda e terceira “*mãos*” de tintas nesse processo. Na descrição da terceira “*mão*”, cita o exemplo de Rembrandt:

Pensamos que Rembrandt retocou as suas melhores pinturas por muitas vezes, deixando-se alternadamente secar. Foi este methodo sem dúvida que lhes deu esta extraordinária força e vivacidade, tão difíceis de se imitar. Acho muito mais fácil adoçar as tintas de nímia dureza quando secas, do que quando humidas; porque podemos adicionar as cores próprias que faltam, sem arriscar a obra já seca e fixa²¹⁶

Para o emprego de cores “*dos fundos*”, o exemplo de Rembrandt novamente é citado em contraposição ao de Van Dick, o qual emprega um sistema de cores muito uniforme para compor as figuras principais e o fundo da tela, tornando as diferenças pouco perceptíveis. Segundo Bardwell, Rembrandt é considerado perfeito e harmônico nas gradações de tons, apresentando uma variedade de tintas bem dispostas de acordo com os jogos de claro-escuro. De Piles e Fresnoy também estão presentes no livreto de Bardwell, o qual cita suas considerações acerca da busca da perfeição harmônica a partir da gradação de tons e da variedade de tintas.

Em seguida, o livreto descreve o “*Modo de Pintar as Roupagens*”, o “*Setim Branco*”, o “*Setim Azul*”, os métodos para se pintar o “*Escarlate e o Carmesim*”, a “*Cor de Cravo*”, o

²¹⁶ Arte de pintar a oleo, conforme a pratica de Bardwell, baseada sobre o estudo e imitacao dos primeiros mestres das escolas italiana, ingleza e flamenga, RJ: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Cia., 1836. pp.18-19. SOR-EBA-UFRJ.

“Amarelo”, o “Verde”, o “Mudável ou Furta-Cores” (“claros fortes, tinta-média, tinta-de-sombra e reflexos”) e o “Preto”. A última parte do livreto consiste na descrição do uso das tintas para a “Pintura de Paisagem”, descrevendo também como devem ser aplicados todos os processos de tintas na primeira, segunda e terceira “mão”. Constitui, portanto, um breve manual descritivo sobre o emprego das tintas, onde cita algumas obras primas das principais escolas artísticas para exemplificar o processo.

Em 1837, um novo livreto é organizado. Em contrapartida à obra anterior dedicada ao uso da cor, desta vez, a questão do desenho é o foco de Taunay. Publica-se o *Epítome de Anatomia relativa às Belas Artes seguido de um compêndio de fisiologia das paixões e de algumas considerações gerais sobre as proporções com as divisões do corpo humano; oferecido aos Alunos da Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro*²¹⁷ (FIG.21). Taunay traduz e organiza um compêndio de anatomia baseado nos principais tratados utilizados na academia francesa. Coloca a Academia brasileira no conjunto de instituições que utilizavam e traduziam os tratados artísticos, incorporando-se ao sistema de circulação das obras anatômicas destinadas à metodologia de ensino. A difusão deste modelo francês passava pela Academia inglesa, espanhola, portuguesa e alemã, como veremos adiante. No caso brasileiro, Taunay faz uma seleção de obras, traduzindo-as e reunindo-as numa única publicação, algo incomum se comparado às outras academias européias²¹⁸. O caso mais próximo talvez seja a obra portuguesa *Medidas Gerais do Corpo Humano*, publicada em 1810 pelo pintor Joaquim Leonardo da Rocha, professor de uma escola de desenho na Ilha de

²¹⁷ No Ofício de 24/05/1839, Taunay pede ao Governo a reprodução “das tábuas originais para que se pudesse dar toda a extensão à utilidade do Epítome de Osteologia, enviando-o às Províncias, pois, só na Academia existiam as gravuras indispensáveis ao estudo do assunto”. O artigo de Alfredo Galvão relata a não reprodução das tábuas. In GALVÃO, Alfredo. *Félix-Émile Taunay e a Academia de Belas Artes*. Revista do Patrimônio Artístico Nacional, 16, 1968, pp. 137-217.

²¹⁸ No final do século XIX, surgem novos tratados de anatomia a partir da reunião de obras já publicadas, como aquele de William Rimmer, *Art Anatomy*, de 1877. Há combinações novas entre os tratados e a criação de novas figuras, configurando o aparecimento de um outro tipo de publicação anatômica destinada ao ensino, como no caso de Rimmer. Não acontece o mesmo com Taunay que, apesar de trabalhar conjuntamente com várias obras, apenas traduz sem incluir novas concepções a partir dos textos originais. Também não há inclusão de novas figuras, baseando-se nas pranchas originais para consulta. Cf. RÖHRL, Boris. *History and Bibliography of Artistic Anatomy*. NY, 2000.

Madeira, o qual se baseia também nos principais tratados acerca das proporções²¹⁹. No entanto, a publicação concentra-se nesta temática, diferenciando-se do compêndio de Taunay, o qual é composto de várias publicações que vão além da questão das proporções. Na obra brasileira, além da praticidade e da importância de cada um destes tratados na metodologia de ensino de desenho, Taunay pensa certamente na questão financeira da Academia e sua dependência do governo no aumento das despesas da instituição ao incluir as publicações num único livro. Desaparecido do Museu Dom João VI desde os últimos trabalhos desenvolvidos pelo professor Alfredo Galvão, o Epítome de Anatomia foi reencontrado em junho de 2004 graças ao andamento desta pesquisa.

Publicação datada de 1837 e impressa pela “Typographia Nacional”, a obra raríssima encontra-se em perfeito estado, com exceção da capa e contra-capa. É composta somente de textos referentes às teorias citadas. Não há imagens na obra. As figuras ou tábuas referentes às mesmas não foram gravadas em razão da não aprovação do governo imperial para tal despesa solicitada em 1837 e negada novamente pelo governo em 1843²²⁰.

Traduzido pelo próprio Taunay, conforme comprova ata da sessão de 1º de março de 1837²²¹, a obra era um complemento fundamental às aulas de modelo vivo, já iniciadas, e às aulas de anatomia também inseridas na Reforma dos Estatutos finalizada em 1833. O Artigo 2º diz:

Tit. 4 Art. 2º

No primeiro anno, primeiro os discípulos seguirão o curso de desenho elementar na aula de desenho, e, simultaneamente, na Academia militar, o curso de geometria descriptiva – no segundo anno, primeiro os discípulos que se destinarem à pintura histórica e ao desenho ficarão na aula de desenho para o estudo dos gessos, e

²¹⁹ RÖHRL, Boris. Op. Cit..O primeiro tratado português de anatomia, *Método de Proporções e Anatomia do Corpo Humano*, foi publicado em 1836 por Francisco de Assis Rodrigues, professor de escultura da Academia de Belas Artes de Lisboa.

²²⁰ Ata de 23/12/1843. AMDJ – EBA- UFRJ.

ambos estes, assim como os de escultura e gravura frequentarão, no hospital militar, o curso de anatomia.²²²

Desde o início do ano de 1837, Taunay se comprometera a realizar a tradução das obras indispensáveis ao curso de desenho e modelo vivo. Era baseada no tratado composto por François Tortebat e na fisiologia das paixões composta por Charles Le Brun²²³. Em realidade, o epítome organizado e traduzido por Taunay apresentava a primeira parte relativa à osteologia e miologia a partir dos textos compostos por Roger de Piles (1635-1709) em *Abrégée d'Anatomie*, valendo-se da edição de 1765, e por figuras de François Tortebat; a segunda parte referia-se à fisiologia das paixões de Charles Le Brun em sua obra *L'Expression Générale et Particulière*, tema de sua *Conférence* de 1668, e a terceira parte advinha do verbete referente às proporções gerais de Aubin-Louis Millin, contido em seu *Dictionnaire des Beaux-Arts* publicado em 1806, acrescentando ainda uma pequena parte referente à divisão do corpo humano composto por Gérard Audran em seu *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, publicado em 1683.

Com isso, Taunay demonstra não apenas o conhecimento acerca das teorias artísticas européias, mas também a direção tomada na metodologia de ensino acadêmico com os tratados acadêmicos utilizados na *Académie Royale de Peinture et Sculpture* no século XVII, adicionando uma pequena parte referente ao século XIX composta por Millin, com a finalidade de enfatizar a questão das proporções:

²²¹ “[...] e então o senhor Ferrez insistio sobre a necessidade de se desenvolver esta classe, para cuja preparação acaba o senhor director de traduzir o epítome de anatomia, que está a sahir do prelo”. Ata de 1/3/1837. AMDJ – EBA- UFRJ.

²²² Ata de 10/10/1833. AMDJ – EBA- UFRJ. Não há notícia de que os alunos tenham freqüentado a aula de anatomia no hospital militar. Anos mais tarde, será contratado o professor de anatomia que dará aulas na própria Academia.

²²³ Ata de 1/2/1837. AMDJ – EBA- UFRJ. “Porém que a Academia não podia fazer a despeza da gravura das figuras e que, imprimindo-se o texto, seria sufficiente expor as ditas figuras n’huns quadros, para todos ali procurarem os nomes das partes em relação com o texto: e que fazia hua proposta nesse sentido: ao que todos anuirão, autorizando o mesmo senhor director a despender o

Pelas considerações expendidas nesse ensaio, fica evidente que o systema todo das proporções hé baseado naturalmente sobre a observação da symetria que existe entre as diversas partes do corpo humano. Senhores de todas as classes, estão patentes aos vossos olhos as taboas de esteologia, myologia. Tornai-vos familiar o conhecimento das diversas partes do corpo: quando tiverdes noções certas sobre a situação dos músculos e seus officios, mais fácil será, até para os mesmos principiantes, o representar as formas exteriores. Não há grande complicação na matéria; basta um pouco de attenção; e se, com effeito vos dedicardes a este exercício, apparecerão no fim do anno resultados inesperados. Revelar-se-hão talentos notáveis; e crescerá o crédito da Academia com o dos seus alumnos.²²⁴

A primeira obra que compõe o Epitome de Taunay é aquella referente a Tortebat e De Piles, constituindo a parte principal e mais longa da publicação (31 páginas). Antes de iniciar a tradução acerca dos estudos de osteologia e miologia, diz Taunay na introdução:

O epitome de Osteologia e Miologia tem sido composto por De Piles no principio do ultimo século, e publicado para o uso dos artistas debaixo do nome de Tortebat. Quaesquer que tenham sido os progressos da anatomia desde esse tempo, e as modificações no vocabulario della, o apreço desta obra elementar não tem diminuido, visto que, como nella se trata principalmente das apparencias exteriores, logo que se dá conta destas, humas deficiencias e até erros na natureza intima das partes e diferenças de nome não se fazem mui prejudiciaes. Basta conservar-se intelligível.²²⁵

necessário para hum e outro objecto”. Não seriam, portanto, impressas as figuras que compõem os tratados, incumbindo-se Taunay somente da tradução.

²²⁴ Abertura do ano escolar, ata de 20/03/1837. AMDJ – EBA- UFRJ.

²²⁵ Prefacio do Epitome organizado por Taunay.

François Tortebat, primeiro pintor da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* desde 1663, compõem seu *Abrégée d'Anatomie*²²⁶ em 1668²²⁷ (FIG.22), baseando-se nas pranchas do tratado de anatomia do belga Andrea Vesalius, *De humani corporis fabrica*, de 1538, e de outra obra de sua autoria feita a partir da primeira, intitulada *Andrea Vesalii Bruxellensis, schola medicorum Patauina professoris, suorum de Humani corporis fabrica librorum*, publicado em 1543, a partir de desenhos realizados por Tiziano²²⁸. Era o primeiro tratado publicado na França inteiramente voltado à educação artística :

& c'est ce qui m'a fait entreprendre ce petit Abrégé d'Anatomie, que j'ai tiré des meilleurs Auteurs que j'ai lus, avec tout le soin que ma curiosité m'a fait prendre. Je l'ai accomodé à la Peinture de telle sorte que l'on m'a voulu persuader qu'il fera trouvé non seulement facile & agréable, mais même très utile à tous ceux qui ont quelque ambition de se rendre habiles dans le Dessin.

Au reste cet Abrégé sera si succinct, qu'on n'aura pas lieu de se plaindre du trop grand embarras de choses différentes : & l'oeconomie que j'y garde est même toute nouvelle ; car ayant reconnu que ceux qui ont écrit pour la Médecine, ont parlé d'une infinité des choses inutiles aux Peintres, j'ai voulu que tout d'un coup l'on vît le nom, l'office & la situation des muscles d'un côté, & la figure démonstrative de l'autre. J'ai cru aussi qu'il étoit nécessaire, après les muscles, de faire voir le squelette, étant le soutien des autres parties, & le principal bâtiment du corps

²²⁶ *Abrégée d'anatomie, accomodé aux arts de peinture et de sculpture, Et mis dans un ordre nouveau, dont la méthode est très-facile, et débarassée de toutes les difficultez et choses inutiles, qui ont toujours été un grand obstacle aux Peintres, pour arriver à la perfection de leur Art. Ouvrage très-utile, et très-nécessaire à tous ceux qui font profession du Dessin. Mis en lumière par François Tortebat, Peintre du Roy dans son Académie Royale de la Peinture et de la Sculpture.* Paris, 1765. B-INHA-CJD.

²²⁷ Alguns autores indicam a data de 1667 como primeira edição. Há indicação no exemplar da École des Beaux-arts acerca do ano de 1668. "De plus, nous adoptons la date de 1668 pour une autre raison qui nous semble plus valable encore: à la suite du Privilège, qui est daté du 2 novembre 1667, se trouve la mention 'Achevé d'imprimer pour la première fois le douzième janvier 1668.' » DUVAL, Mathias e CUYER, Édouard. *Histoire de l'Anatomie Plastique. Les maîtres, les livres et les écorchés.* Paris, Société française d'éditions d'art, 1898, p.139.

²²⁸ DUVAL, Mathias, p. 141. Entretanto, a atribuição das pranchas a Tiziano é uma tese que ganha corpo somente no século XVII. Também Johannes Stephanus Calcar, assistente de Tiziano, é considerado autor das pranchas de Vesalius, citado por Vasari na segunda edição das *Vite*. Cf.

humain [...] La seconde vient de la qualité des Livres qui en traitent, ou plutôt de la façon dont ils en traitent, lesquels étant faits pour la Médecine, font pleines & embarrassés de quantités de choses inutiles aux Peintres ; ensorte que, parmi cette grande forêt de difficultés, on a peine à reconnoître ce qui es nécessaire, d'avec ce qui n'est pas : & c'est à quoi j'ai cru avoir apporté quelque remede, en vou donnant ce petit Abrégé. ²²⁹

Tortebat preocupa-se com a realização de uma obra que seja livre de concepções anatômicas consideradas inúteis ao âmbito das artes plásticas, daí a necessidade de retirar da obra de Vesalius aquilo que parece mais apropriado aos artistas. A obra constitui-se de três pranchas para o esqueleto (FIG.22.1) e outras sete para o “*écorché*” (FIG.22.2), sendo esta parte dedicada à miologia subdividida em textos de três colunas, onde constam seus referidos nomes, as origens e inserções e seu ofício. Taunay segue em sua tradução o mesmo esquema de Tortebat, respeitando a subdivisão dos textos e seus conteúdos no que se refere à miologia. Na parte da osteologia, suprime a pequena explicação de Tortebat sobre os ossos da cabeça, indicando em nota a tradução da obra de Charles Le Brun contida no mesmo Epítome, para o aprendizado desta parte do corpo humano²³⁰. Ainda nesta parte, Taunay não reproduz todo o texto contido na obra de Tortebat, fazendo uma espécie de resumo das principais composições ósseas do tronco, das extremidades inferiores e posteriores.

A obra de Tortebat alcança grande sucesso na Europa, o que lhe garante o aparecimento de novas edições em 1733, 1760 e 1765. O nome de Roger de Piles aparece somente a partir da edição de 1733, causando certo estranhamento, uma vez que se sabe que Tortebat é o autor das pranchas, mas não é o autor dos textos. Não se sabe, contudo,

RÖHRL, Boris. Op. Cit..e também ROBERTS, K. B. *The fabric of Body : european traditions of anatomical illustration*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

²²⁹ TORTEBAT, François. *Abregée d'anatomie, accommodée aux arts de peinture et de sculpture* par M. De Piles. Paris, 1733. Pl. Gr. Par F. Tortebat d'après le choix, fait par R. De Piles, des figures du Traité d'anatomie de Vesale dessinées par le Titien.1765, prefácio. B-INHA-CJD.

²³⁰ A obra de Tortebat faz algumas referências aos ossos da cabeça, mas não os trata de maneira individual em suas pranchas. Por isso, Taunay suprime esta pequena parte e adverte para a leitura de Le Brun.

porque o nome de De Piles aparece somente na edição posterior e não em sua primeira edição, se por mero desinteresse do autor ou por questões referentes às discussões acerca do predomínio da cor ou da linha. Porém, o próprio De Piles declara, anos mais tarde, ser o autor do pequeno texto incluído desde a primeira edição, conforme ele explicita: "*J'en ai fait voir l'utilité et la nécessité dans la Préface d'un petit Abrégé que j'en ai fait, et que Monsieur Torteбат a mis en lumière*".²³¹ No entanto, a edição de 1765 inclui um outro autor no que se refere à parte de osteologia, de onde Torteбат ou o próprio De Piles teriam extraído as informações, qual seja o *Traité des os* de Guichard-Joseph Duverney (1648-1730) incluso em sua obra intitulada *Oeuvres Anatomiques*, impressa somente em 1761 pela mesma editora que imprime a obra de Torteбат do ano de 1765, *chez Jombert*. A obra de Duverney teria sido iniciada antes mesmo da obra de Torteбат, daí sua possível referência, mas seus escritos só foram reunidos alguns anos depois de sua morte, precisamente em 1761 por esta editora, o qual incluiu a nota referente a Duverney ao final da obra de Torteбат. Não é certo, no entanto, que Torteбат teria se baseado na obra de Duverney na sessão de osteologia. Como bem nota Duval, não há no texto de Duverney algumas informações no que concerne à forma dos ossos e suas funções, enfatizando, no entanto, as imprecisões da obra de Torteбат:

Ces explications sont d'une très grande exactitude ; mais, malheureusement, lorsque l'auteur veut, dans de rares occasions il est vrai, expliquer les causes, la raison d'être de certaines dispositions, il commet des erreurs d'appréciation ; il ne faut pas cependant lui en garder rancune, car de nos jours encore nous les avons entendu répéter. Par exemple, il dit : 'Le Fémur est voûté par devant, et enfoncé par derrière, pour la commodité de s'asseoir' ; et plus loin : 'Entre l'Os de la Cuisse et la Jambe, il se voit un Os rond appelé la Rotule'(nous n'insisterons pas sur cette indication d'os rond appliqué à un os de forme triangulaire) 'qui sert à empêcher que les Jambes ne fléchissent en devant'.²³²

²³¹ Duval citando a obra de Piles, *L'art de la Peinture*, Paris, 1751, p.148, in DUVAL, Mathias, op. Cit., p.144,

²³² DUVAL, Mathias, op. Cit., p.140.

Duval, ao comparar as obras de Tortebat e Duverney, não confirma as referências dadas pela casa Jombert, uma vez que o tratado de Duverney não se assemelha àquele de Tortebat e não contém os erros presentes neste último. No caso da tradução brasileira, Taunay conhece alguns erros contidos no tratado, conforme menciona ele próprio no prefácio, ainda que reproduza em sua tradução, malgrado a nota de advertência, as imprecisões de Tortebat ou de De Piles.

Taunay é ciente do uso contínuo da obra desde sua primeira edição até a atualidade nas academias francesas e européias, a qual já havia sido traduzida também para o alemão em 1706²³³. Sabemos que a mesma obra era utilizada não só na França como também na *Academia de Bellas Artes de San Fernando* quando em 1803, o diretor Francisco J. Ramos pedia que fosse incorporada a obra de Tortebat no método de ensino anatômico, ainda reconhecido como o melhor para a educação artística, outrora indicado por Mengs a seus alunos. Para tanto, seria providenciada sua tradução para o espanhol.²³⁴ Também foi traduzida para o alemão em 1706 e diversas edições em inglês foram realizadas até 1842.²³⁵

O tratado traduzido e adotado por Taunay foi utilizado por muitos anos, ainda que o uso do mesmo sofresse algumas críticas por parte dos professores, os quais solicitavam sua atualização ou o acréscimo de outras partes, como veremos mais tarde.

A “*physiologia das paixões por Carlos Lebrun*” constitui a segunda parte do Epítome de Taunay. Como a própria obra cita, a tradução provém dos escritos de Charles Le Brun contidos em sua *Conférence sur l’expression générale et particulière* de 1668. Baseado no *Traité des Passions* de René Décartes elaborado em 1649²³⁶ e principalmente na obra *Charactères des*

²³³ SCHLOSSER, Julios von. *La Littérature Artistique*. Paris : Flammarion, 1996, p. 629.

²³⁴ « José I Munárriz quedó encargado de traducir los textos de los tres esqueletos y de las figuras.” NAVARRETE MARTINEZ, Esperanza. Op. Cit., p.168. Munárriz era acadêmico de honra desde 1796 e secretário geral a partir de 1807.

²³⁵ RÖHRL, Boris. Op. Cit., p.105.

²³⁶ Le Brun diz: “il y a tant de personnes savantes qui ont traité des passions, que l’on n’en peut dire que ce qu’ils en ont déjà écrit » LE BRUN, Charles. *L’Expression des Passions & Autres Conférences, Correspondances*. Paris, Éditions Dédale, 1994, p.52. Apesar de Le Brun não ser claro quanto à referência a Décartes, perseguido pela política de Louis XIV, é igualmente clara a sua alusão: “Mais le contexte est ici important: nous sommes dans une académie de Louis XIV – et l’État, parlant par la bouche de Le Brun, confisque la vérité et n’a pas à se soucier de faire des citations. Cette

passions, do médico Cureau de la Chambre publicado em 1640, o tratado de Le Brun remonta também, assim como os dois primeiros citados, ao quarto livro da *República* de Platão, onde é formulada a teoria das partes da alma:

Les traducteurs médiévaux de Platon, dont les collègues jésuites et les universités perpétuaient encore au XVIIe siècle le langage, avient pris l'habitude de qualifier le *logos* de 'partie rationnelle de l'âme', dont l'appétit (la forme de désir) était nommé 'intellectuel'. L'autre partie, la 'partie sensitive', tout impulsive et passionnelle, faisait chez Platon l'objet d'une subdivision en *thumos* – le courage, l'ardeur à s'enflammer pour les causes nobles (justice, piété, vertu, ordre public) – et *épithumia*, l'appétit grossier, tourné vers la nutrition, la conservation et la procréation, et à qui il pouvait arriver de se révolter contre le *logos*, se souillant alors de luxure provocatrice et perverse. Les scolastiques traduisaient *thumos* par 'appétit irascible' et *épithumia* par 'appétit concupiscible'.²³⁷

A teoria de Platão é claramente presente nas primeiras passagens de Cureau e, por conseguinte, na obra de Le Brun, onde descreve as denominadas paixões simples como aquelas advindas do 'appétit concupiscible', como o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza, e as paixões compostas provenientes do 'appétit irascible', quais sejam o temor, a ousadia, a esperança, o desespero, a cólera e o pavor. Há aqui também a referência clara à obra de Senault, *De l'usage des passions*, editada em 1658, onde elabora os conceitos de paixões simples e compostas, também emprestados por Le Brun em sua obra. É conveniente a Le Brun não citar nenhum destes autores como fontes das suas principais teorias sobre as paixões da alma. Tira destas teorias o proveito necessário ao âmbito artístico, sem tocar as questões filosóficas que em muito abalavam a política e a religião naquele período. Não era necessário ao pintor adentrar as discussões acerca das teorias e suas diferenças. E como bem destaca Julien Philippe na *Présentation* da obra de Le Brun

impersonnalité d'État, cet art anti-subjectif qui résout tout en méthode, incline Le Brun à supprimer pour ainsi dire l'auteur de la doctrine dont il est l'inventeur. » PHILIPPE, Julien. « Présentation » in LE BRUN, Charles. Op. Cit., p.25.

²³⁷ PHILIPPE, Julien, op. Cit., p. 27-28.

reeditada em 1994, a união entre a filosofia, a medicina e a arte tornava-se perfeita na elaboração de um tratado sobre as paixões da alma dedicado às belas artes, tirando delas os propósitos que lhe convinha. Aos pintores, era oferecido o ponto de partida de seu trabalho, qual seja a expressão da alma que, concentrada nos movimentos do rosto, convertia-se no motor das outras partes do corpo, correspondendo plenamente ao caráter sistemático do ensino proposto por Le Brun como diretor da *Académie Royale de Peinture et Sculpture*.

L'expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter : elle est nécessaire, et entre dans toutes les parties de la peinture, et un tableau ne saurait être parfait sans l'expression ; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose ; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps, que les figures semblent avoir du mouvement, et que tout ce qui est feint paraît être vrai.²³⁸

Ao pintor era ensinado (ou imposto) o que ele deveria pintar, o que deveria compor qualquer representação pictórica do Estado de Louis XIV. Desta maneira, os desenhos feitos por Le Brun e os textos sobre as paixões contidos em sua *Conférence*, associavam-se a outra obra também editada neste mesmo ano de 1668, isto é, aquela de Tortebat, constituindo as bases fundamentais ao aprimoramento do estudo do desenho.

O texto de Taunay acerca das paixões apresenta três partes: osteologia da cabeça (2 páginas), "myologia da cabeça" (2 páginas) e "physiologia das paixões – movimentos dos músculos nas paixões da alma" (8 páginas). Não fica claro qual é a edição tomada por Taunay para sua tradução e nem qual foi a obra utilizada para a concepção dos ossos e músculos da cabeça que introduzem o tema. Taunay pode ter se baseado na obra de Vesalio, uma vez que o cita quando se refere aos ossos do tronco em meio à tradução do epítome de osteologia de Tortebat, citação que, de resto, não existe nesta parte do texto de Tortebat. Para a tradução das paixões, Taunay parece, contudo, alternar entre aquela

²³⁸ Le BRUN, Charles, op. Cit., p. 51.

editada por Picart em 1698, considerada a mais fiel às notas originais de Le Brun, e aquela editada por Jean Audran em 1727, onde este apresenta uma espécie de resumo das paixões, concentrando-se nas partes técnicas de cada descrição presente na *Conférence*, dando-lhes a forma de legendas compostas por textos breves juntamente às pranchas gravadas. Os textos elaborados por Taunay são bem semelhantes a esta última edição, isto é, obedecem a seu formato de legenda. Esta idéia torna-se um pouco mais consistente, pois existe, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um exemplar da edição de Jean Audran, de 1727, composta somente das pranchas, mas não dos textos em forma de legendas (FIG.23). Porém, Taunay acrescenta partes que não estão presentes nesta publicação de 1727, o que nos leva a pensar também na hipótese de utilização da edição de Picart, valendo-se de duas edições para compor sua tradução.

Antes de iniciar a descrição das paixões, Taunay ressalta:

As diferentes paixões da alma tem huma influencia mui marcada sobre os músculos da cara. Estes experimentão modificações mais ou menos consideráveis, em relação com a intensidade e violência da paixão: assim acontecerá que a cólera e o desespero desfigurem todas as feições do semblante, quando a compaixão e o júbilo se limitarão a modifica-lo levemente. Hum conselho útil para os estudantes he que devem cuidar em caracterizar o temperamento e as feições de huma figura por hum modo análogo à paixão que nele querem expressar. Seria ridículo, por exemplo, representar n'huma cólera violenta hum homem, cujos cabelos louros, estatura delgada, e feições efeminadas indicassem a molleza e falta de energia, ao mesmo passo que a doçura seria mal caracterizada por huma disposição absolutamente oposta.²³⁹

Em seu compêndio, Taunay apresenta 23 paixões, enquanto a *Conférence* de Le Brun apresenta 21 e Audran apresenta 19. Isto se explica pelo fato de Taunay desdobrar em duas explicações algumas das paixões, como *La Joie* de 1668 e *La Joie Tranquile* de 1727, transformadas em *Tranqüillidade e Alegria* num único parágrafo. A *Douleur corporelle* acabou

sendo desdobrada, conforme as pranchas de Le Brun identificam como *Douleur aigüé*, *douleur d'esprit* e *Douleur corporelle*, em *Dor corporal aguda e de espírito*, *Dor corporal simples* e *Dor corporal extrema*. A edição de 1727 apresenta a *Douleur aigüé* e a *Douleur corporelle simple*. O *Desejo e a Esperança*, ao contrário, estão separados na edição de 1668 e a *Esperança* está excluída naquela de 1727. Taunay une as duas paixões numa só explicação, assim como aquela referente ao *Desprezo e Ódio*, separadas nas duas edições. A edição de 1727 apresenta a *Compassion*, criada pelo próprio Jean Audran, não existindo, portanto, no original de 1668, mas que é também incorporada à tradução de Taunay. A *Raiva* aparece incorporada ao *Extremo Desespero*, estando isolada na *Conférence* de 1668 (*La Rage*) e ausente naquela de 1727 (FIG.24).

A contração dos músculos da testa e o movimento do nariz, a abertura da boca e dos olhos, a posição da pupila e, principalmente, a elevação das sobrancelhas constituem as características principais da "construção" da paixão nas figuras. As sobrancelhas seriam, segundo Le Brun,

la partie de tout le visage ou les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pense que ce soit dans les yeux. Il est vrai que la prunelle par son feu et sn mouvement fait bien voir l'agitation de l'âme, mais elle ne fait pas connaître de quelle nature est cette agitation. La bouche et le nez ont beaucoup de part à l'expression, mais pour l'ordinaire ces parties ne servent qu'à suivre les mouvements du coeur [...] ²⁴⁰

O compendio de Taunay apresenta as seguintes paixões: A Tranqüilidade (chapa 1) – A Alegria (Chapa 2) – A admiração (chapa 3) – O Pasma (chapa 4) – Atenção e Estima (chapa 5) – O desprezo e o Ódio (chapas 6 e 16) – O Horror (chapa 7) – O Espanto (chapas 8 e 16) – A Tristeza e o Abatimento (chapas 9 e 14) – O Riso (chapa 10) – O Choro (chapa 11) – A Cólera (chapas 12 e 13) – O extremo Desespero (chapa 13) – O Amor Simples (chapa 14) – O Desejo e a Esperança (chapa 14) – A Veneração (chapa 15) – A Êxtase (chapa

²³⁹ Taunay, na introdução da parte referente à 'fisiologia das paixões'.

15) – Dor Corporal Simples (chapa 19) – Dor Aguda de Corpo e de Espírito (chapa 19) – Dor corporal Extrema (chapa 15) – O Temor (chapa 16) – A Compaixão (chapa 17) – O Ciúme (chapa 18). Taunay apresenta, portanto 23 paixões descritas separadamente, embora utilize 19 chapas como ilustração, o que o aproxima ainda mais da reedição de Audran de 1727, também composta por 19 pranchas.

A terceira e última parte da tradução composta por Taunay intitula-se “*Algumas considerações gerais sobre as proporções*”. Refere-se ao verbete *Proportion* pertencente ao *Dictionnaire des Beaux-Arts*²⁴¹ de Aubin-Louis Millin, editado em 1806 na França. O verbete de Millin constitui-se, na realidade, de um curto ensaio sobre a proporção dentro das belas artes, quais sejam as relações matemáticas estabelecidas entre as diversas partes do corpo, onde também procura fazer uma alusão à música²⁴² ao trabalhar as questões da harmonia aplicadas ao corpo humano, “*modelo perfeito das boas proporções*”.²⁴³

O efeito produzido pela proporção ou disproporção se percebe todas as vezes que vários objetos devem concorrer para formar hum todo harmonioso. Nos objectos visíveis, ha proporções a respeito do tamanho das partes, neste sentido: que algumas podem ser grandes de mais e outras demasiadamente pequenas; a respeito da luz e do claro-escuro algumas podem ser muito iluminadas, outras insuficientemente; a respeito da expressão, pode haver partes mais lindas, mais tocantes, em huma palavra, mais expressivas do que o permite o todo. No que respeita o sentido do ouvido, ha proporções na duração, na força, na elevação dos tons, na sua graça e efeito que produzem. Seria pois um erro imaginar que não se deve observar as boas proporções senão no desenho e na architectura. A ellas deve cada artista atender: delas nascem a harmonia e a verdadeira unidade do todo.

²⁴⁰ LE BRUN, Charles, op. Cit., p.60-61.

²⁴¹ MILLIN, Aubin-Louis, *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Paris : Imprimerie de Crapelet, 1806.

²⁴² O dicionário de Millin era destinado às belas artes, incluindo também a música.

²⁴³ BARBILLON, Claire. *Canons et théories de proportions du corps humain en France (178-1895)*. Thèse pour l’obtention du Doctorat présentée devant l’université de Paris X- Nanterre, sous la direction de M. le professeur Pierre Vaisse, 1998. Vol 2, pp. 461-465.

O desenho e a Arquitetura desempenham funções fundamentais nesse sentido. Em seguida, quando compara os tamanhos de cada parte do corpo, de modo que ofereçam ao todo a sua perfeição no sentido da proporção, faz novamente menção à cidade e sua composição, às partes que podem lhe conferir proporções adequadas, aos espaços que podem ou não ser preenchidos com a luz dentro de uma edificação, aos tamanhos das colunas e sua solidez, enfim, aos elementos que devem se adequar à perfeição do todo. Estes exemplos são utilizados para exemplificar como cada parte se relaciona com o todo. Percebe-se claramente a vertente seguida por Millin em sua concepção de natureza, aproximando-se da teoria do todo orgânico formulada por Goethe que "*nourrit un culte de la nature, qu'il conçoit comme un tout organique, dont l'harmonie repose sur des lois à découvrir*".²⁴⁴ Millin discorre em seu artigo sobre o conceito de natureza e a harmonia, isto é, a "submissão da natureza das partes e de suas relações com a natureza do todo", onde o desenhista deve escolher as partes que lhe parecem mais convenientes à construção de sua figura.

Em seguida, apresenta como devem ser as medidas da cabeça e da face, as quais ditarão as medidas das outras partes do corpo. O ensaio, no entanto, acaba servindo para discorrer sobre a questão do desenho já amplamente discutida em seus detalhes anatômicos nos tratados anteriores. Na realidade, Taunay acaba obedecendo, em seu *Epítome*, à ordem condizente aos cursos de anatomia: osteologia, miologia, proporções e forma, incorporando a fisiologia das paixões de Le Brun e não deixando de incluir ali os ossos e músculos da cabeça.

Por último, dentro do próprio verbete de Millin, há uma curta passagem intitulada "*Com as Divisões do Corpo Humano por Gerardo Audran*", acerca das proporções a partir das mais belas formas da Antigüidade realizadas por Gérard Audran. O tratado realizado pelo gravador Audran, *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, foi editado em 1683 (FIG.25) e se juntava a uma série de outros tratados destinados à formação dos alunos da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* no que se

²⁴⁴ MODIGLIANI, Denise e BRUGÈRE, Fabienne. « Préface » in MENGES, Anton Raphael. Op. Cit., p. 22.

refere às proporções²⁴⁵, e ainda àquele já realizado por Torteбат e por Le Brun. Como o próprio título diz, Audran apresenta as medidas de dez modelos gregos masculinos, entre os quais as estátuas de Apollo do Belvedere, Laocoonte, Hércules Farnese e o Antinous, dois modelos femininos, entre elas a Vênus de Médicis e um modelo egípcio, o Egípcio do Capitólio (FIG.26). As estátuas estão em diferentes posições e são também apresentadas as medidas de seus fragmentos. No prefácio de sua obra, Audran esclarece os objetivos do tratado:

Cela paroît d'abord fort aisé : car puisque toute la perfection de l'Art consiste à bien imiter la nature, il semble qu'il ne faille point consulter d'autre Maistre, & qu'on n'ait qu'à travailler d'après les modelles vivans ; toutefois si l'on veut approfondir la chose, on verra qu'il ne se trouve pas que peu au point d'hommes dont toutes les parties soient dans leur juste proportion sans aucun default. Il faut donc choisir ce qu'il y a de beau dans chacun, & ne prendre que ce qu'on nomme communément la belle nature.[...]

On peut avancer hardiment qu'ils ont en quelque sorte surpassé la nature ; car bien qu'il soit vray de dire qu'ils n'ont fait véritablement que l'imiter, cela s'entend pour chaque partie en particulier, mais jamais pour le tout ensemble, & il ne s'est point trouvé d'homme aussi parfait en toutes ses parties que le sont quelques-unes de leurs Figures. Ils ont imité les bras de l'un, les jambes de l'autre, ramassant ainsi dans une seule Figure toutes les beautés qui pouvoient convenir au sujet qu'ils representoient, comme nous voyons qu'ils ont rassemblé dans l'Hercule tous les traits qui marquent la force, & dans la Venus toute la délicatesse & toutes les graces qui peuvent former une beauté achevée. Ils ne plaignoient ny le temps ny les soins ; ils s'en est trouvé tel qui a travaillé toute sa vie en vuë de produire seulement une Figure parfaite.²⁴⁶

²⁴⁵ Por exemplo, os tratados de Henry Testelin (1696) e Abraham Bosse (1656)

²⁴⁶ AUDRAN, Gerard. *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*. À Paris, Chez Gérard Audran, Graveur du Roy, rue S. Jacques, aux deux Pilier d'or. MDCLXXXIII. Avec privilège du roy. B-INHA-CJD.

O estudo do modelo vivo não seria, portanto, suficiente para a construção da figura, embora fundamental ao aprendizado artístico. Através do estudo do antigo e da apropriação de cada uma das suas partes, chegar-se-ia à perfeição dos gregos, seguindo o modelo de Zeuxis do ponto de vista da estatuária. Evoca, portanto, a superioridade da estatuária antiga perante a natureza. Ainda em seu prefácio, Audran discorre acerca das partes irregulares de cada um dos modelos que serão encontradas em seu tratado, justificadas, no entanto, pela posição em que as estátuas se encontravam em sua originalidade, o que não lhes tira a sua perfeição.

Percebe-se, no entanto, algumas diferenças teóricas entre a obra de Audran e o artigo de Millin, principalmente no que se refere à questão das partes e do todo, como verificamos anteriormente. Taunay, no entanto, preocupa-se mais com o método didático e menos com as questões teóricas que envolvem cada um dos tratados traduzidos, assim como fez Le Brun na organização de suas paixões. Millin, por exemplo, não cita Audran em seu artigo de 1806, fazendo apenas menção à existência de uma obra que trata das medidas gerais das belas estátuas. Taunay, ao contrário, faz referência ao tratado de Audran ainda ao final do texto sobre Millin, fazendo a ponte entre as duas obras: "*Gerard Audran tem adoptado esta escala na sua obra intitulada: Proporções do Corpo Humano medidas sobre as mais bellas estátuas da antiguidade, Paris, 1683*".

Em seu Epítome, Taunay faz um resumo deste tratado editado em 1683, tecendo algumas considerações sobre as medidas de Apollo do Belvedere e Vênus de Médicis, e uma curta menção ao Hércules Farnese. Com apenas dois parágrafos de explicação acerca das medidas das estátuas, o próprio Taunay reconhece a dificuldade do assunto e ressalta ao final:

He tudo isso mui complicado: convém que os alunos recorram às figuras de Audran que existem na Academia, e nas quaes se offerecem à vista as medidas certas do Hercules Farnese, Vênus de Medicis, Apollo do Belvedere, Antinoo e Egepcio do Capitólio.

Parece claro que Taunay preocupa-se, nos primeiros anos de sua atuação como diretor, em criar uma sistemática adequada ao ensino acadêmico, isto é, a partir de elementos que compunham a Academia francesa desde a sua origem, com a devida ênfase nas questões acerca do antigo, essenciais à estética neoclássica levada a cabo ao final do século XVIII e início do século XIX. A menção ao tratado de Audran, ainda que reduzida, identificava-se não só à retomada do antigo como concepção estética a partir das teorias de Winckelmann, mas também à realização de novas edições (1801 e 1855) de seu tratado, que passava a ser reutilizado nas Academias, ou de publicações atualizadas²⁴⁷, principalmente no que se refere às medidas, como é o caso daquela elaborada por Nicolas Poussin e traduzida para o francês em 1803.²⁴⁸

Taunay bem sabe que a concepção perfeita do corpo humano obtida através do desenho consiste na união de todos estes fatores, subtraindo as irregularidades do modelo vivo com o estudo da anatomia e com os modelos da Antigüidade, nascendo daí a sua forma perfeita. O nu, o desenho e o antigo compõem, portanto, a tríade a que Taunay se dedica com extremo zelo durante longos anos de sua carreira.

Com o aperfeiçoamento do curso de desenho e o apoio inegável dos tratados e das pranchas pertencentes à Academia, poder-se-ia realizar as contratações para professores substitutos da cadeira de desenho e de pintura histórica²⁴⁹. O concurso de desenho realizado em outubro de 1837, mesmo ano da implantação do curso de anatomia e da utilização de seus tratados e três anos depois do início da classe de modelo vivo, não apresentava, no entanto, resultados satisfatórios:

²⁴⁷ Barbillion cita os imitadores e os plágios de sua obra realizados no final do século XVIII e XIX, por exemplo *Proportions des plus belles figures de l'Antiquité*, editado em 1794 por François-Anne David, *Les Proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles statues de l'Antiquité*, datada de 1800, do autor desconhecido Rinmon. BARBILLON, Claire, op. Cit, p.153,

²⁴⁸ Trata-se do Manuscrito de Nicolas Poussin intitulado *Mesures de la célèbre statue de l'Antinoüs suivies de quelques observations sur la peinture* transcrito, publicado por Bellori em 1672 e traduzido do italiano por M. Gault de Saint-Gervais em Paris, pela editora Egron em 1803.

²⁴⁹ José Correia de Lima foi o vencedor do concurso para o substituto da cadeira de pintura de história. Ofício de 3/10/1837. AN-RJ, SE-IE.

Concurso de desenho – seis oppositores

Assumpto: hua Academia tirada do modelo-vivo.

Professor: Simplicio Rodrigues de Sá

Substituto interino: Marcos Ferrez

A figura no. 1 (Manoel Antonio Gonsalvez Villela) mostra falta de assento firme. O tronco é curto: os braços, coxas e pernas magras e fracas, ao mesmo tempo que compridos. O caracter he mesquinho e mais feminino do que viril. A execução tímida tem um aspecto de aceio.

A figura no. 2 (Joaquim Ignácio da Costa Miranda) está melhor na posição. Descansa sobre o chão: porém apresenta o mesmo erro das extremidades inferiores muito compridas a respeito do tronco. O braço e a mão esquerda são de todo defeituosos, assim como as pernas e os pés não ha caracter e a execução não tem nitidez.

A figura no. 4 (Manoel Bernardes das Neves) a cabeça está fora de proporção; e o mesmo se pode dizer dos braços a respeito do corpo. O braço esquerdo, e principalmente o ante-braço e a mão direita são de todo destituídos de estudo; e nota-se a mesma deficiência de anatomia no aspecto geral. A execução he inteiramente abandonada.

A figura no 5 (Jacob Wladimiro Petra de Barros) descansa sobre o chão, porém o caracter e o estudo anatômico são mullos ou falsos: execução acirrada.

A figura no 6 (Carlos Luiz do Nascimento) não tem movimento nem anatomia; e a execução, longe de compensar ou disfarçar os erros essenciais, antes serve de as fazer mais salientes.

A figura no 3 (Manoel Joaquim de Melo Corte Real) o todo satisfaz. As proporções geraes são bem observadas. Os membros tem o volume próprio da natureza do modelo. O braço direito com o estudo do trapézio, deltóide e outros músculos, e a articulação do cotovelo merecem particulares elogios. O braço esquerdo parece hum tanto fraco e o ???? arqueado. As extremidades inferiores são boas. A parte inferior do tronco dá uma indicação falsa dos músculos lombares e da direção da columna vertebral. A execução em geral he fraca e agradável. O lápis bem manejado.

[com 6 votos]²⁵⁰

Os desenhos realizados para o concurso revelam o quanto se deveria avançar nos estudos do desenho, onde se encontram falhas de todos os níveis relacionados às proporções, tanto pelo desconhecimento anatômico quanto pela ineficiência do modelo vivo para o dito fim, isto é, um desenho de “Academia”, onde a feminilidade do modelo é patente na execução. Manoel Joaquim de Melo Corte Real, vencedor do concurso, é o único que passa ao papel suas reais proporções, completamente alteradas nos outros opositores, apresentando uma certa coerência no tratamento dos ossos, embora apresente falhas na execução dos músculos. Nesse sentido, o concurso constitui um meio essencial para o apontamento das imperfeições dos trabalhos dos alunos, os quais deveriam dedicar-se, como diz o próprio Taunay em suas falas, ao correto estudo do desenho como fonte primeira para a sua formação.

Para a complementação dos estudos, conforme constava já no Estatuto de 1833, era criado também o curso de anatomia. O primeiro professor para a referida classe foi contratado em julho de 1837, o Dr. Joaquim Candido Soares de Meirelles²⁵¹, iniciando o curso no semestre seguinte. O ofício de 14/08/1838 enviado à secretaria dos negócios do Império informa que o Dr. Meirelles utilizava um esqueleto vindo da França para a realização do curso de osteologia, e que aquele de miologia era realizado com “*taboas excelentes igualmente compradas em França*”. Não há, no entanto, especificações sobre as tábuas utilizadas para o exercício, provavelmente gravuras feitas a partir dos desenhos do próprio Tortebat, Audran e Le Brun.

Em razão de licença médica solicitada pelo mesmo Meirelles, entra em exercício no ano seguinte o professor substituto para a mesma cadeira, o Dr. Luiz Carlos da Fonseca, o qual opera também o aperfeiçoamento do curso:

²⁵⁰ Ofício de 3 de outubro de 1837. AN-RJ, SE-IE.

²⁵¹ Ata de 28/7/1837. AMDJ – EBA- UFRJ.

Há sobre a mesa uma representação do professor substituto de anatomia, com o objecto de se pedir ao Governo para o anno proximo futuro os meios de estudo effectivo sobre o cadáver, formando-se entretanto um compêndio relativo para o uso dos alumnos, esta leitura dá lugar a diversas observações de alguns membros, concordando entretanto todos sobre a utilidade da presença do cadáver e mesmo indispensabilidade. Faz-se notar a respeito do compendio, que existe um, o de Tortebat, já traduzido e impresso; inferior, é verdade aos últimos tratados sobre a matéria que tem apparecido nos tempos modernos, porém sufficiente (pois tem servido quasi só largos annos na Europa); e ao qual será sufficiente adicionar-se o que falta de mais importante.²⁵²

Acerca da substituição do tratado de Tortebat, Taunay tem razão em dizer que o tratado é ainda utilizado na Europa. No entanto, é também verdade que outros tratados passavam a compor as aulas de anatomia da *École des Beaux-Arts* desde o início do século XIX – para ficarmos neste século – como aqueles de Bourchardon (1802)²⁵³, de Jean-Galbert Salvage (1812)²⁵⁴ e Pierre-Nicolas Gerdy (1829)²⁵⁵, entre outros.

Além do estudo do cadáver, o professor substituto pede que seja acrescentada ao compêndio uma maior parte destinada ao capítulo sobre os ossos e às paixões, dando especial enfoque ao estudo dos movimentos. Solicita ainda que os alunos possam frequentar a cadeira de anatomia e fisiologia das paixões da Escola de Medicina, embora esteja ciente das complicações que podem ocorrer aos alunos em curso diferente àquele destinado às artes²⁵⁶. Acerca dos “modelos” de anatomia existentes na Escola de Medicina e interessantes à Academia, relata a sessão de 1843:

²⁵² Ata de 2/4/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁵³ Edme BOUCHARDON, *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein*, Paris, chés J. Fr. Chereau s.d., [1741]. A obra de Bouchardon foi reeditada em 1802.

²⁵⁴ *Anatomie du Gladiateur combattant, applicable aux beaux-arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme des mouvements, des proportions et de caractères du corps humain*. Paris, 1812, grand in-folio.

²⁵⁵ *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*, Paris, 1829. Deste último, há uma tradução em alemão datada de 1831.

²⁵⁶ Ata de 15/4/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

Sabeis de um modelo de anatomia com proporções naturaes que existe na escola de medicina, obra espantosa de saber e destreza, um jovem representado, por camadas, sobre posta e amovíveis, o aparelho muscular todo, de sorte que por elle, melhor talvez do que pelo cadáver, amente???? receba a impressão da colocação relativa das diversas partes, as quaes, tiradas do seu lugar, conservão todavia a sua forma. O preço de semelhante peça, por desejável que seja para o nosso curso de myologia, excedia muito a exiguidade dos nossos meios. Sua magestade, sem esperar representação nossa ou pedido, dignou-se de attender as nossas circumstancias, mandando-a vir da França, para o nosso uso, e em breve estaremos de posse desse donativo imperial.²⁵⁷

Não se tem notícia da chegada da peça adquirida pelo Imperador a ser oferecida à Academia. Sabe-se, no entanto, que o curso de anatomia permanece operante durante toda a gestão de Félix-Émile Taunay.

Para complementar a base de estudo dos artistas, Taunay organiza também neste ano de 1837 a Pinacoteca da Academia, estabelecendo o critério das escolas artísticas para o aprendizado dos alunos e formando a denominada “coleção nacional”.

A Pinacoteca da Academia: as escolas artísticas e seus mestres

A cópia das obras didáticas como base metodológica é de especial relevância no conjunto de medidas implantadas por Taunay para a formação do artista. Para tanto, é conveniente colocar novamente em destaque os planos de Lebreton em 1816, os quais já apresentavam em sua proposta didática a formação através das chamadas escolas artísticas européias²⁵⁸.

²⁵⁷ Ata de 18/3/1843. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁵⁸ “É portanto necessário reunir quadros de diversas escolas, telas que possam servir às lições práticas, como demonstração, ao mesmo tempo em que guiem e mesmo inspirem os professores”. Plano de Lebreton em carta a Barca, tradução presente no artigo de Mário Barata. Op. Cit., p. 298

Com o escopo de formar um conjunto de modelos para o aprendizado dos alunos e, a partir daí, constituir a Pinacoteca da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*, Lebreton trouxe consigo “um grande número de obras de arte de mestres consagrados e seus discípulos”, comprados em Paris em 1815 do estabelecido marchand Maude Jean Baptiste Meunié. É possível sabermos hoje, que a maioria das obras constitui-se de cópias destas renomadas escolas artísticas, com exceção de um conjunto de obras de arte originais e altamente representativas destas referidas escolas²⁵⁹, como veremos adiante.

A partir da análise dos catálogos das exposições gerais realizadas em 1840 por Taunay, assunto que trataremos adiante, foi possível assimilarmos o caráter didático desta divisão proposta por Lebreton e concretizada por Taunay. Vale a pena retomarmos a maneira como esses catálogos eram organizados no que diz respeito ao acervo da Academia, onde se verifica a didática empregada na instituição e o conhecimento visual transmitido ao público que frequenta as Exposições.

A divisão empregada nos catálogos e no aprendizado dos alunos no que se refere às diferentes escolas artísticas italianas mostra o conhecimento de Taunay, e antes de Lebreton, da obra *Storia Pittorica della Italia*, de Luigi Lanzi, publicada em 1792 em Florença²⁶⁰. Em dois volumes, Lanzi procurou reunir as principais escolas artísticas italianas, com seus principais mestres, obras e discípulos, indicando suas características estilísticas fundamentais e o gosto artístico dominante para cada época. A nova metodologia proposta por Lanzi procurava facilitar o estudo da arte italiana, antes publicada em tratados, catálogos e nas vidas dos artistas, como aquela realizada por Giorgio Vasari. Lanzi elabora um sistema da história pictórica por meio das distinções entre as principais regiões artísticas italianas, identificando a maneira dos artistas que ali desenvolveram a sua arte, seus expoentes e também seus representantes menos ilustres. Para a composição de sua obra, Lanzi aborda em cada uma destas escolas os pintores

²⁵⁹ MARQUES, Luiz. *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas artes*. RJ: Área Editoria Ltda, 1992.

²⁶⁰ LANZI, Luigi. *Storia Pittorica della Itália. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Firenze: Sansoni Editore.

consagrados e as principais telas, a descrição do estilo e conseqüentes mudanças do gosto artístico, e sua propagação por meio da formação de alunos.

Como parte da didática acadêmica de Taunay nas aulas de pintura de história, paisagem e retratística na Academia Imperial de Belas Artes, as escolas artísticas eram divididas, à maneira de Lanzi, em italiana (florentina, romana, veneziana, de Parma, bolonhesa, milanesa, caravaggesca, napolitana e genovesa); espanhola, flamenga, holandesa, inglesa e francesa. Citamos aqui as obras e seus artistas conforme constam nos catálogos das exposições. No entanto, como já destacamos anteriormente, diversas destas telas tiveram sua atribuição alterada a partir de pesquisas realizadas na última década. A nova atribuição não modifica, no entanto, a didática das cópias proposta por Taunay, pois a maioria delas permanece, com algumas exceções, nas mesmas escolas artísticas anteriormente descritas, como mostraremos posteriormente.

De acordo com a divisão proposta nos catálogos e passada aos alunos no método de ensino, a *Escola Italiana* contava com a arte florentina nas cópias de telas de Rafael, nas obras de Barocci, Vignali e Tempesti, para uma correta percepção do desenho e da perspectiva. Cortona e Maratta eram os principais representantes da *Escola Romana*. A *Escola Veneziana* apresentava, entre as demais telas, um esboço atribuído a Veronese, de onde se podia tirar a manipulação da luz e dos dourados na composição, trazendo algumas obras da escola dos Bassano, cujo tratamento dado às figuras de animais e ao uso do claro-escuro revelava o domínio plástico do animalismo genovês, com suas raízes venezianas. Além da temática bíblica pastoril, tema corrente na história da arte do período e aqui representado por Jacopo e Gerolamo Bassano, havia também uma composição noturna e um grupo de “vedutas” italianas. A *Escola de Parma* apresentava obras de Corregio e Schidoni e a bolonhesa as composições de Sirani, Guercino da Cento, Francesco Albani e suas paisagens arcádicas, Domenico Zampieri, o Domenichino, Paolo Brilli, Cortesi e os Carraci, e Giovanni Lanfranco, cujas características principais centravam-se no classicismo barroco, no tratamento do *panneggio*, e no *chiaroscuro* pré-caravaggesco. A *Escola Milanesa* tinha como principais representantes Júlio César e Camillo Procaccini, e a *Caravaggesca* com algumas telas atribuídas a Caravaggio, onde alunos podiam entrar em

contato com o uso dramático da luz e sombra. Como principais representantes da *Escola Napolitana* havia Luca Giordano, Giuseppe Cesari d'Arpino, Sebastião Conca e as paisagens atribuídas a Salvator Rosa. Na *Escola Genovesa* se destacavam as telas de Valério Castello, com a riqueza do cromatismo no uso das tonalidades amarelas, Bernardo Castello, Agostinho Tassi, Walls, Giovanni Benedetto Castiglione, Luca Cambiaso, incluindo diversas telas de “meninos brincando”, temática típica genovesa apresentada aos alunos da Academia. As escolas estrangeiras apresentavam os *espanhóis* Ribera, Velasquez, Bartholomeu Estevão Murillo; a *Flamenga*, obras de Rubens e Van Dyck, este último com características singulares de uma escola artística, trazendo seus discípulos Van der Meulen e Snyders, e uma obra de Jacob Jordaens. A *Escola Holandesa* era separada desta, e apresentava as obras de Andre Carlos Boulle, Wouwermann, Pedro Mulier ou de Mulierirus, e a *Inglesa*, obras de Richardson. A *Escola Francesa* apresentava Simão Vouet, Jouvenet, Le Sueur, Vernet, Greuze, Dughet, Le Brun e Nicolas Poussin. Trataremos estas obras detalhadamente adiante.

O catálogo das exposições demonstra que o emprego metodológico das escolas artísticas, o qual levava aos alunos o contato com os grandes mestres e seus discípulos, o uso da técnica e a realização de cópias para o aprendizado, apresentou resultados favoráveis. As exposições, além das obras originais dos alunos matriculados, mostravam também as cópias reproduzidas, como obras atribuídas a Nicolas Poussin, pinturas de história e temáticas bíblicas pastoris.

O Museu D. João VI apresenta em seu acervo uma série de obras produzidas pelos alunos da Academia desde aquele período, onde podemos encontrar cópias de diversas escolas artísticas que serviam como modelo, como Raphael (FIG. 27), Charles Le Brun (FIG. 28), Domenico Zampieri, Guercino, Murillo²⁶¹ (FIG.29) e uma tela atribuída a Bernardo Castello (FIG.30), entre outras.

²⁶¹ Provavelmente uma cópia de Murillo adquirida em 1850, conforme consta na ata de 30/08/1850. AMDJ – EBA- UFRJ.

Além da importância das obras aos alunos, é de grande relevância a organização e a exposição da chamada *Coleção Nacional* ao público. A Sala no. 1 dos Catálogos de 1842 e 1844, por exemplo, apresentam a *Escola Florentina Primitiva*, trazendo apenas a indicação de uma Santa Família e quatro paisagens, sem especificações e autorias. De acordo com o Catálogo referente às obras italianas do *Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro*, elaborado por Luiz Marques, a obra anteriormente intitulada *Santa Família* é possivelmente de autoria de Francesco Granacci. Representa o “*Repouso na Fuga para o Egito, com São João Batista*”, efetivamente pertence à *Escola Florentina* e representa duas temáticas correntes no período, “*O Repouso na Fuga para o Egito*” e “*A Sagrada Família com São João Batista*”. A obra assim intitulada, no entanto, desaparece no Catálogo de 1847 (ou então tem seu título modificado, sem nota referente a uma possível mudança), onde está incluída a tela intitulada “*A Virgem Adorando a Jesus Menino*”, sem indicação de autoria, ao lado das mesmas quatro paisagens.

A *Escola Florentina Moderna* apresenta dois pintores, Jacques Vignali²⁶² (Jacopo Vignali) e Domenico Tempesti, respectivamente com as obras “*Elias no Deserto*”, acompanhado de uma pequena descrição sobre a temática da obra, e três paisagens, sendo uma delas uma Marinha. A obra de Vignali exposta em 1842, cujo título é “*Elias despertando e nutrido por um anjo no deserto*” (FIG.31), pertenceu à Coleção Real Portuguesa e data de 1625-1635. Foi tema escolhido ao concurso anual de 1840, onde os alunos de pintura de história deveriam executar sua cópia. Apresenta a iconografia religiosa em que Elias refugia-se no deserto em razão da ameaça de Jezebel, recebendo a visita do anjo de Yahvé, que o alimenta e livra-o da morte por inanição. As figuras do anjo e de Elias ocupam a tela quase em sua totalidade, demonstrando o domínio plástico de Vignali na composição e a consolidação de sua formação com Matteo Rosselli em Florença. Já Domenico Tempesti é mais conhecido entre os gravadores do que entre pintores, ainda que tenha se sobressaído em retratos e principalmente em paisagens, gênero escolhido por Taunay para esta sala. As obras de Tempesti, porém, são excluídas dos Catálogos de 1844

²⁶² Reproduzimos aqui a maneira como o artista está denominado nos catálogos e, em parênteses, o seu nome correto. Todos os artistas apresentados a seguir seguem esta mesma linha.

e 1847, permanecendo somente a obra de Vignali como representante da Escola Florentina Moderna.

Pietro Perugino abre a *Escola Romana*, nomeado no Catálogo como o “Mestre de Raphael”, com a tela “*Predicação de S. João no deserto*”. Traz ainda a “*cópia do painel da Escola de Atenas*” e uma “*Sagrada Família*”, identificadas com a autoria desta última a Raphael e a anterior como obra de um de seus discípulos. Há ainda Frederico Barocci (Federico Barocci), com a obra “*Cristo amarrado à coluna depois da flagelação*”. A tela aqui atribuída a Perugino apresenta em sua composição uma temática comumente abordada no período, qual seja a inserção de retratos contemporâneos na iconografia religiosa²⁶³. Há ainda duas telas de autores anônimos, também abordando temáticas religiosas. É curioso notarmos que Taunay insere na *Escola Romana* as obras de Raphael e Frederico Barocci, concentrados historicamente na *Escola Romana Segunda*. Taunay parece optar por esta solução a fim de agrupar as obras do mestre Perugino – ainda que não seja comprovada aqui sua verdadeira atribuição – e o discípulo Raphael, na realidade uma cópia de sua tela sem autoria identificada, mas remetida ao original de Raphael, abordando a sua escola artística e colocando-o no centro desta abordagem, mesmo que as obras aqui mencionadas não sejam reconhecidas como originais. Barocci é classificado por Lanzi como grande desenhista, aprimorando-se na geometria e na perspectiva em Roma, e adotando o estilo de Raphael.

A *Escola Romana Segunda* apresenta telas de Pedro de Cortona (Pietro di Cortona) - “*Esponsais de Santa Catarina*”, cuja cópia fora o tema para o concurso anual de 1849; cinco telas de autoria desconhecida denominadas “*Incredulidade de Sara*”, “*Loth com as Filhas*”, “*Composição mysthica*”, “*Anunciação de Nossa Senhora*”, “*Thobias conduzido pelo Anjo*”, e a tela “*Anjos offerecendo fructas e flores a Jesus Menino*”, identificada como autoria de Carlos Maratta e com a nota “*retocado em parte*”. A tela “*Loth com as Filhas*” tem, atualmente,

²⁶³ Segundo Lanzi, Perugino freqüentemente coloca seu retrato e aqueles de seus contemporâneos em suas telas, como também notamos na obra exposta por Taunay na exposição.

autoria reconhecida²⁶⁴, atribuída ao artista genovês Simone Barabino, aluno de Bernardo Castello (FIG.32). Ainda que a obra apareça no catálogo da exposição de 1842 como um anônimo, é curioso atentarmos que a tela é atribuída a Barabino já no inventário de 1837 da Academia Imperial de Belas Artes, aparecendo como anônima na documentação pós-1920 do MNBA, somente re-atualizada pelo novo Catálogo. Taunay participara da composição do inventário da Academia, e sabe que a obra fora trazida por Lebreton em 1816, o que causa certo estranhamento a sua inserção como pintor anônimo da *Escola Romana Segunda* em 1842. Por outro lado, há também no MNBA a tela de Andrea Vaccaro, “*Loth e as Filhas*” (FIG.33), pertencente à Coleção D. João VI e também integrando do acervo da Academia. Taunay pode estar se referindo a esta tela e não àquela de Barabino para compor a exposição. A tela “*Composição mysthica*” tem também hoje a autoria reconhecida, anteriormente denominada iconografia religiosa – pois traz a Sagrada Família acompanhada de Sant’Ana, São João Batista e outros santos, no nível terrestre, e a presença celestial com anjos na parte superior da tela –, passando para “*Santíssima Trindade com a Virgem e Santos*” (FIG.34), atribuída ao romano Agostino Masucci, excelente desenhista, aluno da *Escola Romana* de Carlo Maratta, também aqui presente. Existe no Museu Imperial, em Petrópolis, uma cópia desta tela de Masucci (FIG.35), anônima, que pode ter sido realizada por um dos artistas acadêmicos e posteriormente oferecida ao Imperador.

A *Escola Veneziana* apresenta a tela “*Acto da Circuncisão*”, esboço atribuído a Paolo Veronese, três obras atribuídas a Jacques da Ponte (Jacopo dal Ponte, o Bassano) intituladas “*Abrahão volta do Egipto para a terra de Canaan*”, “*Reunião dos Animais ao entrar na arca*” – esta última fora tema do concurso anual de 1835 – e “*Velho representando o Inverno*”, quatro vistas venezianas atribuídas a Canaletto, diversas vezes tema para os alunos de pintura de paisagem nos concursos anuais da Academia; e a tela “*Dignitário da República de Veneza*”, de autoria desconhecida. A obra intitulada “*Abrahão volta do Egipto para a Terra de Canaan*” é atribuída pelo Catálogo do MNBA a Sinibaldo Scorza, pintor genovês, e

²⁶⁴ MARQUES, Luiz. MNBA Museu Nacional de Belas Artes. Arte Italiana em coleções brasileiras 1250-1950. Corpus da arte italiana em coleções brasileiras, vol. 2, SP: Berlendis e Vertecchia

também consta do inventário catalográfico do Museu desde 1836, com autoria identificada a Bassano, conforme também nos mostra o Catálogo de 1842. A tela pode ter sido facilmente nomeada a Bassano em razão da temática animalista religiosa aqui representada, exposta ao lado de outra tela de mesma temática, atribuída atualmente a Gerolamo Bassano, "*Reunião dos animaes ao entrar na Arca*" (FIG.36), antes identificada como sendo também de Jacopo, o pai. O animalismo genovês, nesse caso, encontra suas raízes em Veneza com as obras dos Bassano, levando Taunay a expô-la ao lado destas obras aqui mencionadas, inserindo os alunos na temática bíblica pastoril e levando ao público esta abordagem metodológica. A atribuição a Gerolamo Bassano ainda é incerta, pois os estilos dos Bassano, especialmente Leandro, são facilmente confundíveis, o que induz a pensarmos na participação de ambos na composição da tela, observando modelos do ateliê do pai Jacopo, como observa Luiz Marques. Importa-nos mais de perto o caráter noturno da tela, o qual demonstra a desenvoltura com o tratamento da luz e sombra, a cuidadosa inserção das figuras nos diversos planos da tela até sua diagonal ao fundo, e a habilidade na representação dos animais, técnicas efetivamente úteis na formação dos matriculados da Academia. Quanto às paisagens aqui atribuídas a Canaletto, notamos a preocupação de Taunay em inserir na escola veneziana as chamadas "*vedutas*" italianas, vistas representando a cidade de Veneza, e ainda uma paisagem denominada "*Praça em Ruína*".

Há somente duas telas na chamada *Escola de Parma*, "*Loth com as filhas*", atribuída a Corregio, e "*Huma Sacra-família a lume nocturno*" de Bartholomeu Schidoni, tema para o concurso anual de 1847. A Escola Bolonhesa é a próxima a ser exposta, com diversas obras: uma tela de Elizabetta Sirani, "*Jesus Dormindo*", três telas de Guercino da Cento, "*Danae*", "*Salomé com a cabeça de São João Batista*" e "*Caridade Romana*", cuja cópia fora o tema do concurso anual de 1850; "*Venus e Amores*" de Francesco Albani, "*Ponte sobre huma torrente*" de Paolo Brilli – tema para os alunos de pintura de paisagem nos concursos anuais de 1835 –, "*Huma Scena de Crepusculo*" e "*Hum Encontro de Cavalleiros*" de Jacques Cortesi, o Borghognone; uma tela aqui atribuída a Luiz Carracci, "*Tobias pai recobra a vista*". Esta

última tem hoje autoria reconhecida a Sigismondo Coccapani, pintor florentino com influências romanas de Lanfranco e Guercino, e características caravaggescas (FIG.37). Em 1851, Vitor Meirelles realiza uma excelente cópia desta tela para fins acadêmicos, hoje conservada em Florianópolis (FIG.38). Há também uma tela atribuída a Annibale Carracci, “*Deucalião e Pyrrha*”, a tela “*Urania Contemplando os Astros*” de Giovanni Lanfranco, duas telas de natureza-morta de Pedro Paolo delle frutti, duas telas de Domenico Zampieri, o Domenichino, “*Martyrio de S. Braz*” e “*Cêa d’Emmaús*”, e outras cinco obras de autoria desconhecida. A tela “*Deucalião e Pirra*” é, na realidade, uma obra-prima de autoria de Giovanni Maria Bottalla, que “combina os arranjos coreográficos da cena barroca com uma mobilização verdadeiramente dramática do primeiro plano”²⁶⁵(FIG.39). A cópia da tela foi tema do concurso anual de 1849.

Uma das telas anônimas intitulada “*O Trânsito de São Francisco de Assis*”, presente no Catálogo de 1842 na *Escola Bolonhesa*, aparece nos Catálogos de 1844 e 1847 exposta na sala da *Escola Napolitana*, com autoria identificada a Salvator Rosa. Não fica claro, no entanto, se Taunay teria feito uma atribuição à obra ou teria apenas deslocado a tela para a escola napolitana, por se relacionar mais diretamente ao estilo de Rosa. No Catálogo de 1847 não há especificações quanto às mudanças. É certo, porém, que a *Escola Bolonhesa*, centrada na figura dos Carraci e de seus discípulos aqui distribuídos, como Lanfranco e Albani, traria aos alunos as representações do classicismo barroco, o tratamento pré-caravaggesco do claro-escuro, o pannegiamento bem elaborado. Destacamos ainda a desenvoltura de Albani para as pequenas telas, e para a elaboração de paisagens arcádicas, como observa Lanzi em sua obra.

Devemos atentar ainda para as modificações realizadas ao final da Sala no. 1 de acordo com os Catálogos de 1842, 1844 e 1847. Nos últimos anos, há a exclusão da tela “*Cea d’Emmaús*”, atribuída em 1842 a Domenichino, e a inclusão de desenhos feitos pelos alunos daquela classe, sem referências de títulos, mas certamente cópias das telas ali expostas. “*Cea d’Emmaús*” está ainda conservada no MNBA, é anônima e desconsidera a atribuição anterior a Domenichino (FIG.40). No Catálogo de 1847, são colocadas no centro desta

²⁶⁵ MARQUES, Luiz. Op. Cit., 1996, p.42.

primeira sala as obras dos candidatos ao *Prêmio de Viagem* daquele ano, instituído desde 1845, cuja temática para a pintura de história, escultura e gravura de medalhas diz respeito a "*Xenophonte recebendo a notícia da morte de seu filho*", e para a Arquitetura a planta de uma Praça de Comércio.

A Sala no. 2 apresentava inicialmente a *Escola Milaneza*, com uma obra de autoria desconhecida, a tela "*Martyrio de S. Sebastião*", de Júlio Cesar Procaccini, tema oferecido aos alunos de pintura de história para o concurso anual de 1835, 1839 e 1850, que deveriam executar sua cópia; e "*Meninos com azas que lutão*" de Camillo Procaccini; e a *Escola Caravaggesca* com a tela "*Salomé recebendo a cabeça de S. João Batista*" de Gerardo delle notti, as telas atribuídas aqui a Caravaggio, "*Píramo e Thisbe*" e "*Batismo com glória de anjos*", e uma tela anônima denominada "*Meninos brincando a lume nocturno*". A *Escola Napolitana* apresentada é bastante numerosa, com uma tela de Lucas Jordão (Luca Giordano), "*Cea de Emmaús*" – tema ao concurso anual de 1838, onde os alunos de pintura de história deveriam executar sua cópia –, as telas aqui atribuídas a Cesario José d'Arpino, "*A officina de S. José*" e "*Santa Margarida*", uma obra de Sebastiano Conga intitulada "*Adoração de Jesus Menino pela Virgem e os Anjos*", quatro paisagens da escola de Salvator Rosa, e seis telas anônimas. A tela "*A officina de S. José*", de Cavalier d'Arpino, aparece no Catálogo de obras italianas do MNBA como autoria de Matteo Pagano, retocada por Arpino, o que remonta ao estilo do mestre na composição da obra, dada pela iluminação e pelo emprego de tons castanhos e vermelhos, conforme nos indica Marques sem, no entanto, perder a influência caravaggesca assimilada por Pagano em sua formação. A tela fora tema do concurso anual de 1843 (FIG.41).

Há apenas uma tela para a *Escola de Pisa*, de Horacio Gentileschi, intitulada "*Suzana surpreendida no banho*", o qual consta no Catálogo de 1842, mas que desaparece nos Catálogos de 1844 e 1847, apresentando a seguir a *Escola Genovesa*, com um grande número de telas. A primeira obra é de Valerio Castello, aqui denominada "*Milagre das Flores*", mas já com uma identificação atualizada através do Catálogo de obras italianas do MNBA – "*Milagre de Santa Zita*", representando a devota que distribui alimentos aos pobres, transformados em flores no momento em que é descoberta pelos patrões. Castello foi um

grande pintor barroco genovês, habilidoso no cromatismo e na acentuação da luz, como percebemos nesta tela do MNBA, já presente nas exposições de Taunay em 1842. Ainda na *Escola Genovesa*, há a tela de Bernardo Castello denominada "*Jesus em casa de Martha e Maria*" (VER FIG.30), cuja cópia os alunos deveriam executar no concurso anual de 1846; três paisagens com ruínas de Agostinho Tassi, uma paisagem de Goffredo Waals, uma tela de Giovanni Benedetto Castiglione intitulada "*Hum cão deitado entre diversas aves domésticas*", a obra "*Apolo que canta*" de João Baptista Paggi, e diversas telas de meninos brincando, temática típica genovesa. Dedicamos especial atenção à tela de Luca Cambiaso, "*São Jerônimo*", também exposta nesta sala, um dos maiores nomes da escola barroca genovesa (FIG.42). Vemos São Jerônimo meditando, com a pedra, o crânio e o crucifixo à mão. O leão e os livros das Escrituras também estão presentes ao seu lado, indicando também a iconografia jeronimiana do santo tradutor. A cena é um noturno, e a figura do santo é composta de tonalidades amarelas e uma luminosidade intensa, envolta com o manto vermelho fortemente contrastante, isolando-o junto a seus atributos dentro da composição barroca.

A próxima sala apresenta as demais escolas artísticas europeias, conforme indicamos anteriormente. A primeira delas é a *Escola Espanhola*, que traz duas telas de Ribera intituladas "*Marsyas amarrado a huma arvore, depois de vencido por Apollo*" e "*Hum Apostolo*" (FIG.43), um retrato de Velásquez intitulado "*Claudio de Mornal, Príncipe de Ligne*", tema para o concurso anual de 1845, onde os alunos deveriam executar sua cópia; "*Huma Cabeça de Virgem*" de Bartholomeu Estevão Murillo, e quatro obras de temática religiosa de autoria desconhecida. As telas de Ribeira e Velásquez não têm autoria confirmada, enquanto que a tela de Murillo é citada por Taunay como uma doação do cônsul geral do Império na Espanha, o Conselheiro Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho, em 1841²⁶⁶,

²⁶⁶ Carta do Conselheiro a Taunay acerca da doação: "Ilmo e Exmo Sr., Amante de todas as glórias pátrias, esperando que o Brasil chegará a alcançar as das Bellas Artes, este adorno e fomento da civilização, e supondo que no Museu da respectiva Academia d'esta Corte existe obra alguma da escola hespanhola, que rivaliza em muito com as selectas de Itália e Flandres, hei pensado que um quadro de Murillo [...] para o referido Museo seja como objecto de curiosidade para os inteligentes, seja como ponto de imitação para os aspirantes n'esse ramo de conhecimentos humanos. É sim um pequeno quadro da boa época d'este pintor, segundo o parecer dos melhores conhecedores de

mas que não consta atualmente do acervo do MNBA. Agradecendo a doação, diz Taunay em ofício deste mesmo ano:

Tenho a honra de accusar recepção a V. Excia do quadro da virgem de Bartholomeu Estevão Murillo destinado para esta Academia, da obra sobre a pintura e Biographias de pintores espanhóis e da cópia do ofício relativo do Cônsul geral do Brasil em Hespanha, os quais me forão remetidos com o aviso da Secretaria d'Estado dos Negócios do Império na data de 27 do mês p. p.:ella é tanto mão preciosa, que a Collecção Nacional conservada no Palácio das Belas Artes, não contava producção alguma daquele insigne pintor, cujo nome já é um ornamento para qualquer catálogo de quadros. [...] Sob outra luz, Exmo. Sr, não há estabelecimento que possa melhor a que esta Academia alcançar vantagens por meio de extensas relações externas. A tradição das bellas Artes é uma, é única desde os primeiros tempos do Egypto e da Grécia; o culto dellas, ao qual devemos as imagens dos heróis de todas as épocas e a representação fiel dos costumes de população extinctas, este culto civilizador tem atravessado os séculos, verdade é com interrupção de exercício durante a confusão geral que acompanhou a queda do Império romano, porém sem alteração de entidade e natureza; elle consulta hoje os mesmos modelos de então, segue as mesmas, continuando a propagar-se de povo a povo; e faz-se visivelmente necessário que estabeleçamos comunicações e inteligências entre as Nações que actualmente possuem as obras-primas das

Madrid. Como noticia do autor envio com o citado quadro uma obra recém publicada em França, e acreditada sobre a pintura hespanhola, onde vem a biografia e menção de alguns dos seus quadros, e que hei preferido por despida de toda parcialidade, aos clássicos nacionais sobre o assunto, Palomino e Leon Bermudes, os quais fazem ainda mais lisorjeiras narrações dos seus méritos. O importunar a V. Excia neste ensejo não foi só por não estar eu iniciado no estado e direcção da mencionada Academia, como também para lembrar que o governo se quisesse enriquecer o nosso museu com pinturas d'esta brilhante Escola, conseguiria a aquisição de bons quadros que ainda existem n'este Paiz, encarregando-a a algum perito. A Inglaterra propõe algumas obras d'ella e o Rei dos Franceses ha pouco que mandou comprar muitas por dous milhões de francos, que já se acham no Museo do Louvre. Deus guarde.. Consulado geral do Império em Hespanha, Barcelona 20 de março 1841. Ilmo Exmo Sr. Conselheiro Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho." AN-RJ, SE-IE.

diversas escolas antigas e modernas, os thesouros do estudo e da verdadeira interpretação do Bello [...].²⁶⁷

A *Escola Flamengo* apresenta diversas telas de anônimos com temáticas mitológicas e religiosas, duas telas atribuídas a Rubens denominadas “*Meninos com Flores*” e “*O Cavalo Pegaso*”, uma tela de Franck, o Moço, “*Jesus caminhando para o Calvário*”, e duas telas de Van Dyck intituladas “*Hum Grão Mestre da Ordem de malta*” e “*Exposição de Jesus Christo*”. Há, no Catálogo de 1842, duas obras de autoria desconhecida intituladas “*Interior de Famílias Flamengas*”, mas que em 1844 e 1847 aparecem atribuídas a Cornelio de Wael. Algumas obras anônimas antes situadas na *Escola Flamengo*, como “*Christo entre a plebe*”²⁶⁸ (FIG.44) e “*Christo apresentado ao povo*”, e ainda a tela de Franck, o Moço, acima mencionada, foram transferidas para a Escola de Van Dyck, próxima divisão da exposição: “*A Escola de Van Dyck*” é nomeada separadamente e traz obras de seus discípulos, entre os quais Van der Meulen e Snyders, discípulo de Rubens. A tela de Snyders foi tema para o concurso anual aos alunos de pintura de paisagem em 1848; uma tela de Jacob Jordaes intitulada “*Adoração dos Magos*”. A *Escola “Hollandeza”* traz uma tela de Andre Carlos Boulle, “*Hum cão entre animaes mortos*”, uma obra anônima, já com autoria reconhecida nos Catálogos de 1844 e 1847, atribuída a Wouwerman, e uma “*Composição de flores com fundo de paizagem*” de João Both. Também nos Catálogos de 1844 e 1847 aparecem incluídas nesta escola quatro paisagens holandesas de Pedro Mulier ou de Mulierirus. Sobre a *Escola “Ingleza”* há apenas duas paisagens da “*Cidade de Londres em 1700*” do pintor Richardson, trazendo no catálogo uma notinha ao lado de seu nome: “*Este pintor publicou em 1715 hum ensaio sobre a theoria da pintura*”. Taunay demonstra o conhecimento das teorias artísticas européias e menciona a publicação didática no Catálogo de 1842, algo que lhe é caro no desenvolvimento artístico da Academia de Belas Artes.

²⁶⁷ Ofício de 5 de junho de 1841. AN-RJ, SE-IE

²⁶⁸ Trata-se, na realidade, de um *Ecce Homo*.

A última escola é a *Francesa*, apresentando uma tela de Simão Vouet "*Jesus em oração no jardim das Oliveiras*", duas telas de Jouvenet "*S. Bruno em oração*" (FIG.45) e "*Resurreição de Lazaro*", uma obra de Eustache Le Sueur intitulada "*A mulher adúltera*", duas marinhas de José Vernet, retiradas nos Catálogos de 1844 e 1847, "*Hum busto de criança*" de Greuze, "*Huma gruta com vista do deserto*" de Dughet, uma tela de Charles Le Brun intitulada "*Jesus padecendo nos braços da Santa Virgem*" e três telas de Nicolas Poussin, "*Morte de Germânico*", "*O Rapto de huma nympha*" e "*O Sacramento do Matrimônio*". As telas dizem respeito, no entanto, a cópias destes artistas, e a tela *Morte de Germânico* é, na realidade, uma cópia feita por Jean-Baptiste Debret (FIG.46) ainda conservada no acervo do MNBA, a partir da mesma tela de Nicolas Poussin presente no Museu de Minneapolis, nos Estados Unidos (FIG.47).

Esse conjunto de telas estrangeiras que formavam a Pinacoteca da Academia e eram mostradas nas Exposições anuais, associado às obras didáticas traduzidas e organizadas por Félix-Émile Taunay, cuja referência é explícita aos manuais de pintura e às escolas artísticas internacionais, e ainda ao tratamento da figura humana concentrado na fisiologia das paixões elaborada por Le Brun, formavam um criterioso método de ensino artístico ao lado da ênfase no estudo no modelo-vivo e no conhecimento anatômico. Desta maneira, o aluno obteria a base para o estudo do desenho e para o aprimoramento em cada uma das classes através do exercício de técnicas pictóricas e estilísticas diversas, advindas da sistematização das escolas artísticas.

Vale lembrar, por último, que em seu discurso realizado na Sessão Pública de 1842, Taunay resumia os mestres e as qualidades de cada uma destas escolas:

seja-nos suficiente mencionar Leonardo da Vinci, Peruggino, Giorgione, precursores das escolas de pintura florentina, Romana e Veneziana, como dellas forão fundadores verdadeiros os Michel Angelo Buonarroti, Raphael Sanzi e Tiziano Vecelli. Todos três influirão umas sobre as outras. A escola romana pediu emprestada muita força do desenho à florentina e alguma sciencia do colorido a Veneziana: nem esta deixou de se aperfeiçoar à vista das produções rivais:

entretanto, as três conservam um caráter bem distinto, análogo ao das individualidades que presidião aos seus destinos. Quem representasse fielmente as feições moraes de Michel Angelo, de Raphael, de Tiziano daria a conhecer as qualidades notáveis das suas escolas: o primeiro, triste, solitário, de genio altivo, austero e independente, apaixonado pelo grande; o segundo, tenro, dócil, amável, apaixonado pelo belo; o terceiro alegre, social, brilhante, apaixonado pela harmonia exterior e relativa. Temos a indicação dos três merecimentos especiais, força de desenho e de claro escuro na Escola Florentina, pureza de formas e de tons na escola romana, brilho, suavidade e bela fusão de cores na escola veneziana.

[...] Da escola romana nasce a alemã contemporânea; da florentina, a qual se liga principalmente a estatuária moderna, nasce a escola francesa como mestre Rosso e João Cousin; a veneziana modifica felizmente a flamenga e se infunde na Hespanhola. Todas três ellas renascem com novo esplendor na escola boloneza. Annibal Carracci, chefe desta, recebeu da natureza antes disposições enérgicas que brandas, e provavelmente teria imprimido outro sello que não a ecletica maneira geral dos seus adeptos, se não tivesse por collaboradores os seus irmãos e até por mestre o seu primo, Luiz Carracci, de genio mais flexível e suave; entretanto, addicionou aos meios da arte o da magia dos effeitos geraes da luz, exagerado logo depois pelo Caravaggio. A mais bella expressão da escola de que tratamos reside nas obras de Domenico Zampieri, dito o Domenichino, victima durante a sua vida da inveja e da calunnia: ao resto ella certamente offerece a colecção mais numerosa de nomes illustres na história das bellas artes: o Albano, o Guido, o Guercino, o Pesarese, os Procaccini, e tantos outros: alguns delles fundarão novas escolas mais ou menos chegados nos três tipos primitivos: e não devemos esquecer a Genovesa, nem tampouco a Napolitana, em certo sentido companheiro da Hespanhola²⁶⁹.

Taunay não só cita as escolas e seus principais representantes ali expostos, como dá uma curta explicação acerca de suas vidas e carreira. Seu discurso acontece no mesmo dia em que a crítica transmite no Jornal do Commercio a sua análise acerca da organização da

²⁶⁹ SPA - 1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

coleção nacional. Ali, há o reconhecimento dos progressos da Academia e deste trabalho indispensável ao aprendizado dos alunos, ao mesmo tempo em que servia para

elucidar e encaminhar as tendências dos discípulos para certos estilos. Porém exigia árduas e aturadas pesquisas e vigílias para restituir cada quadro à sua era, escola e autor, não existindo para a maior parte deles o menor indicio que guiasse o classificador LABOR IMPROBUS OMNIA VINCIT. A obra está concluída.²⁷⁰

Em seguida, o crítico destaca a “penúria” de painéis de grandes mestres e discípulos, sugerindo que o governo e os particulares se disponham a fazer doações para melhorar o acervo da Academia, citando o exemplo do cônsul do Brasil na Espanha²⁷¹, que acabava de comprar a tela de Murillo para compor a Coleção Nacional. Diz que a *Escola Florentina* não apresenta nada de relevante e que o “São Sebastião de Júlio César Procaccini” é um bom exemplo da *Escola Milanese*, assim como as composições de “meninos brincando” da escola genovesa. Elogia as telas de Le Sueur e Jouvenet e a *Escola Flamenga*, fazendo também menção à coleção de gessos da Academia, entre os quais o Laocoonte, o Apollino, a Vênus de Médici e o Gladiador, sendo também apreciados o Apolo do Belvedere, a Diana d’Ephese, o Orador Romano, o Tirador de Espinhos e o Gênio Suplicante, objetos que não faziam ainda parte da coleção acadêmica. O crítico passa, em seguida, à análise das obras expostas pelos alunos e professores, as quais abordaremos no capítulo seguinte.

Além da crítica do Jornal do Comércio acerca da Coleção Nacional organizada por Taunay, vale lembrar novamente que os discursos do diretor eram também reproduzidos neste mesmo jornal em sua íntegra. Além de chamar a atenção do público para a coleção, destacando seus aspectos negativos e positivos, a explicação dada por Taunay acaba servindo e instruindo não somente os alunos ali presentes na Sessão Pública Anual da Academia, mas igualmente o público, que podia apreciar aquelas obras nas

²⁷⁰ Jornal do Commercio, 18/12/1842. BN-RJ.

²⁷¹ O crítico cita o nome de Wenceslau Antonio Ribeiro quando, na realidade, trata-se de uma doação de Aureliano de Souza e Oliveira Coutinho.

exposições gerais. O conteúdo do discurso – que, neste caso, diz respeito quase que inteiramente à questão das escolas artísticas ali apresentadas, inovação daquele ano – faz parte, portanto, da didática de Taunay voltada aos alunos, funcionando como um complemento à formação, como informação sobre a metodologia acadêmica e formação do gosto, pois transmite ao público o conhecimento e o interesse àquilo que anualmente é mostrado na Academia.

Ao final do discurso, Taunay reconhece a dificuldade de análise da origem e atribuição de algumas das peças pertencentes à Academia, mas ressalta ao público e aos artistas ali presentes que a Coleção Nacional possui exemplares de todas estas escolas descritas por ele, elevando o acervo da instituição e a fonte de estudo de seus alunos. As obras trazidas por Lebreton e aquelas pertencentes à Coleção Real constituem, desta maneira, fonte essencial ao aprendizado dos alunos e ao conhecimento da história das belas artes. Conseqüentemente, tanto o diretor quanto a crítica voltam-se para a conservação destas obras, para a ampliação da coleção e para o surgimento de coleções privadas, as quais vão se desenvolver ao final do século XIX. As Exposições funcionam, desta maneira, como um excelente meio de divulgação, apresentação da coleção e das obras feitas pelos alunos a partir desta didática, de reclamações por sua melhoria e de formação do gosto, incentivando as compras e o desenvolvimento da crítica, conforme veremos no capítulo seguinte.



FIG.8 - Eugène DELACROIX. *Liberté guidant le peuple*.1831. óleo s/tela. 260 X 325 cm. Musée du Louvre, Paris.



FIG.9 - J. CONSTABLE. *La Cathédrale de Salisbury*. 1831. óleo s/ tela. 151,8 x 189 cm. National Gallery, Londres.

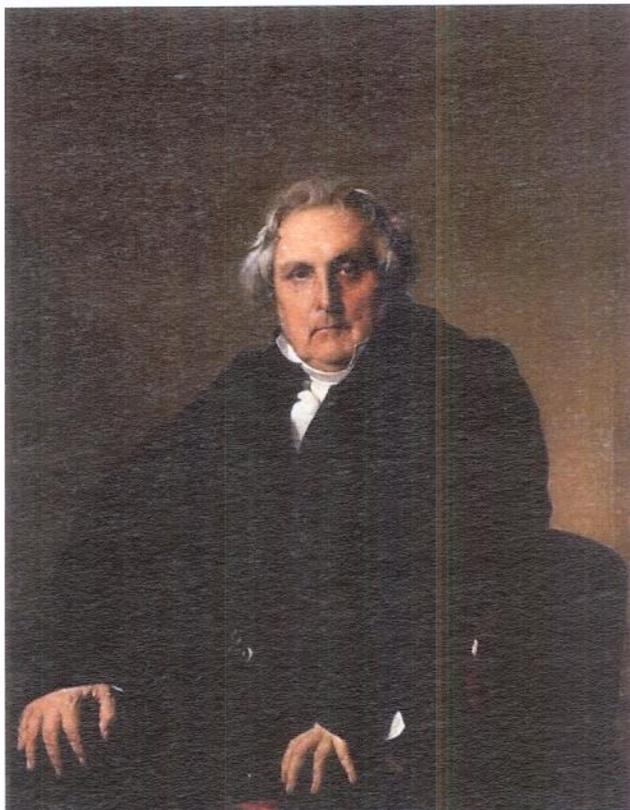


FIG.10 - Jean-Dominique INGRES. *Portrait de M. Bertin*. 1832. óleo s/ tela. 116 x 85 cm. Musée du Louvre, Paris.



FIG.11 - Jacques-Louis DAVID. *Le Serment des Horaces*. 1784. óleo s/ tela. 330 x 425 cm. Musée du Louvre, Paris.



FIG.12 - Jacques-Louis DAVID. *Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*. óleo s/ tela. 323 x 422 cm. Musée du Louvre, Paris.

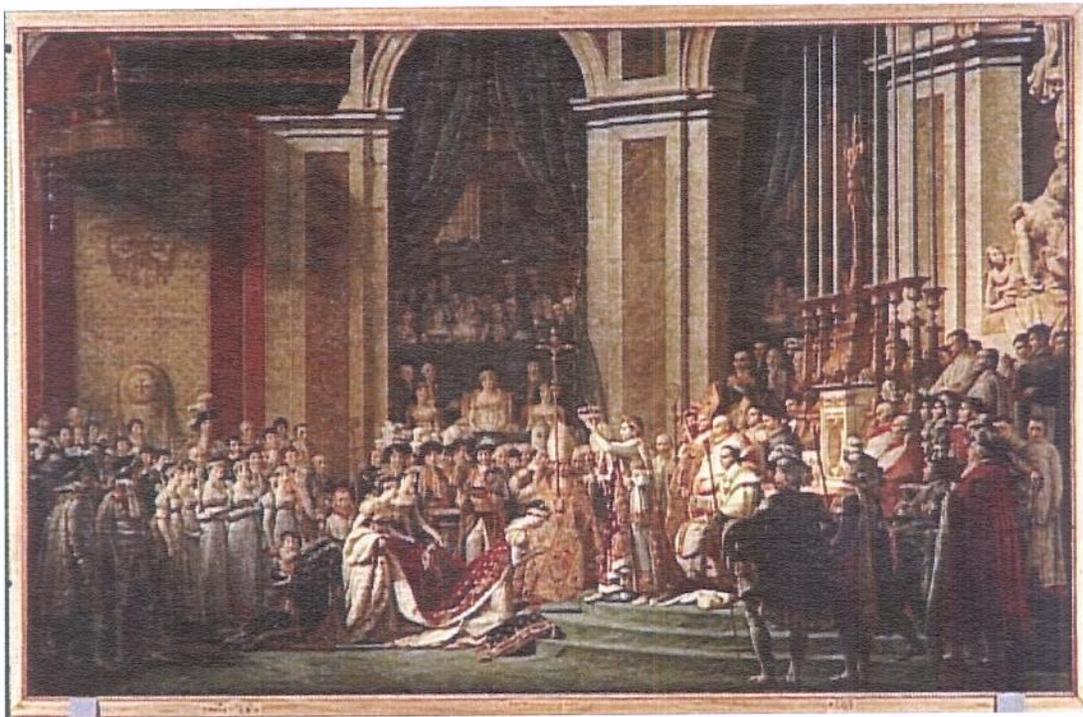


FIG.13 - Jacques-Louis DAVID. *Sacre de L'empereur Napoléon 1^{er}*. 1806-1807. óleo s/ tela. 621 x 789 cm. Musée du Louvre, Paris.



FIG.14 - Jacques-Louis DAVID. *Marat*. 1793.
óleo s/ tela. 165 x 128 cm. Musée du Louvre, Paris.

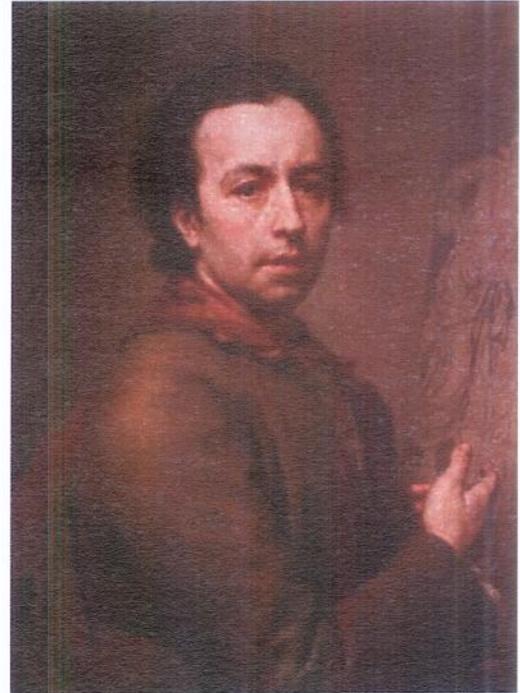


FIG.15 - Anton Raphael MENGS. *Auto-Retrato*. 1774.
óleo s/tela. 73,5 x 56,5 cm. National Museum Liverpool



FIG.16 - RAFAEL. *Incêndio do Borgo*. Museu do Vaticano, Roma.

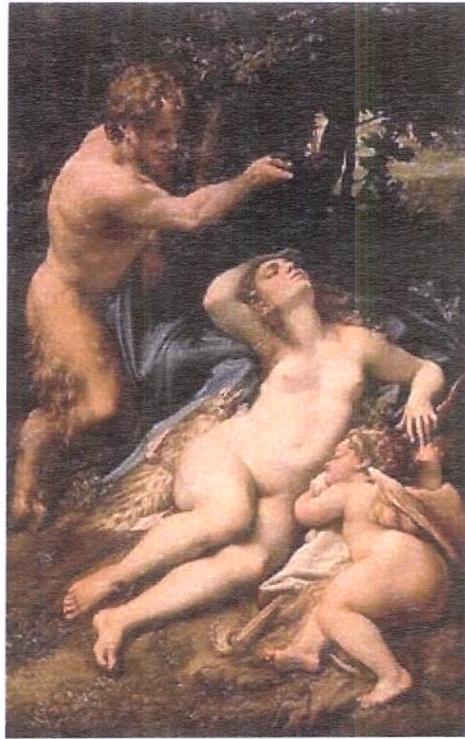


FIG.17 - Antonio Allegri, CORREGGIO. *Vênus, Sátiro e Cupido*. 1525. Óleo s/tela. 188 x 125 cm. Musée du Louvre, Paris.



FIG.18 - TIZIANO. *Festa dos Deuses*. 1514-1529. Óleo s/tela. 170 x 188 cm. National Gallery, Londres.

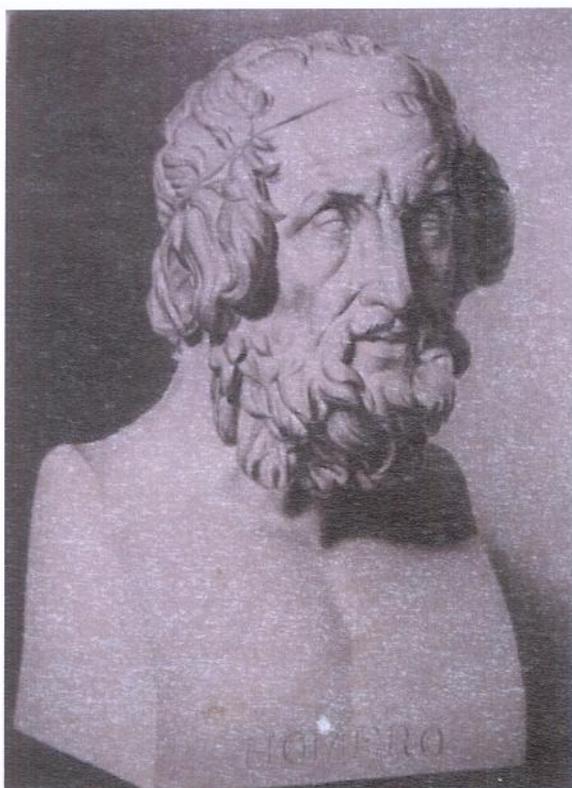


FIG.19 - Francisco BITTENCOURT DA SILVA.
Busto de Homero. 1850. Museu Dom João VI, UFRJ.

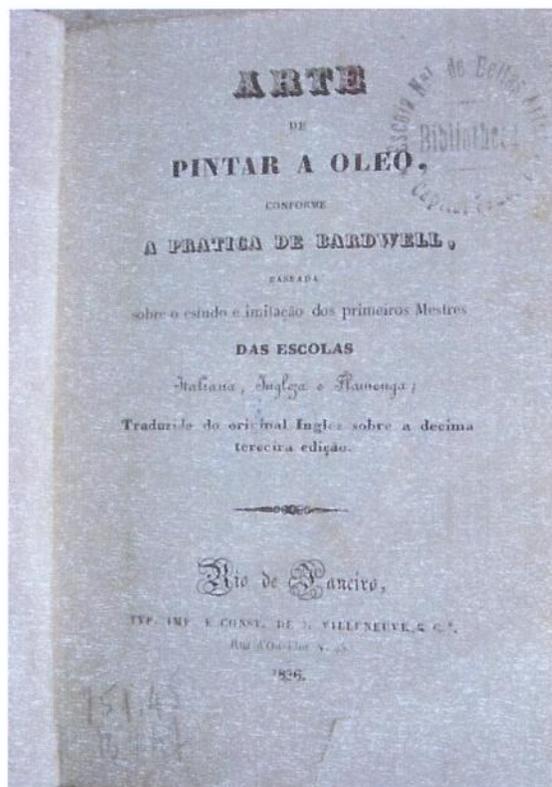


FIG. 20 - *A Arte de Pintar a óleo*. 1836.
Seção de Obras Raras da Biblioteca da EBA, UFRJ.

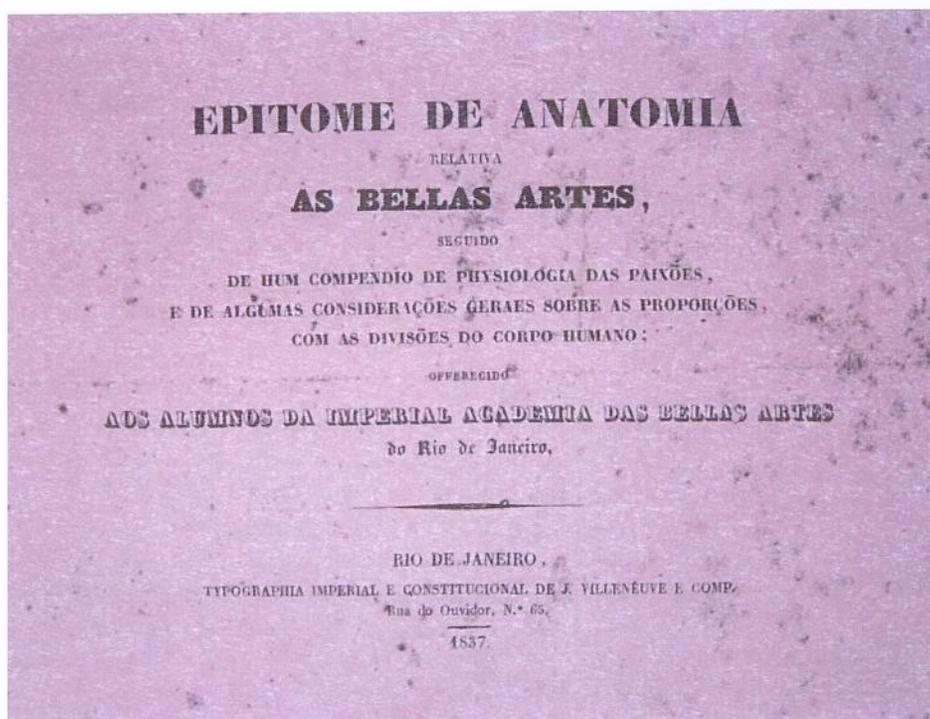


FIG.21 - *Epítome de Anatomia*. 1837. Museu Dom João VI, UFRJ.

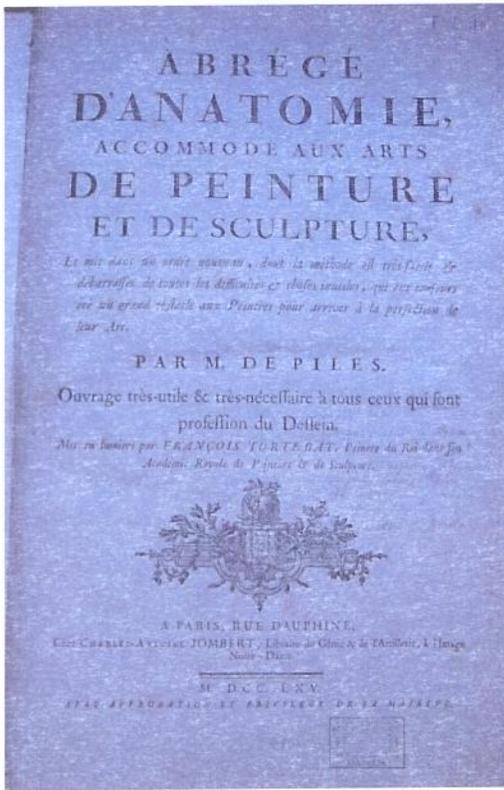


FIG.22 - François TORTEBAT. *Abregé d'Anatomie*.
Bibliothèque de l'INHA
Collections Jacques-Doucet, Paris.

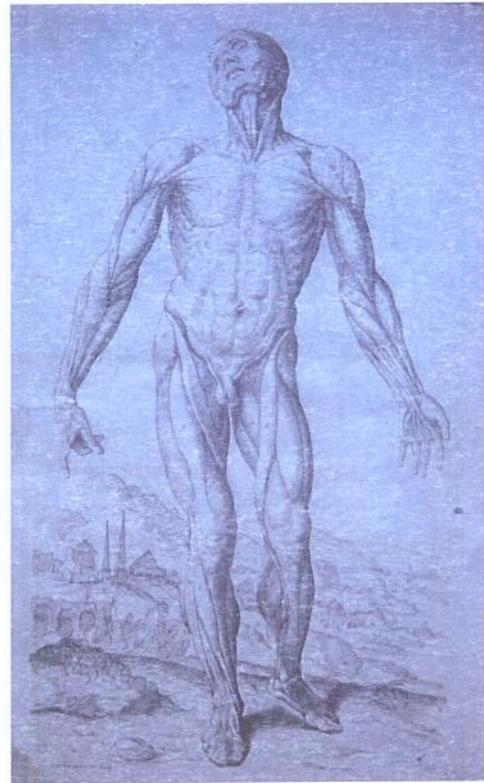


FIG.22.2 - François TORTEBAT. Prancha de Musculatura do *Abregé d'Anatomie*.
Bibliothèque de l'INHA
Collections Jacques-Doucet, Paris.

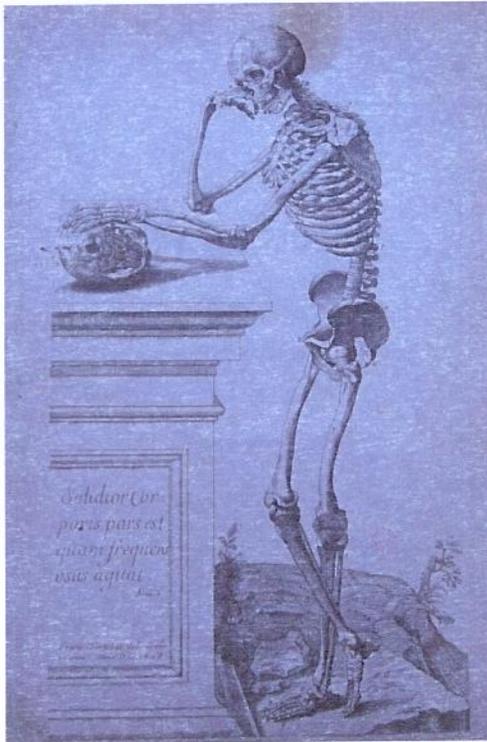


FIG.22.1 - François TORTEBAT. Prancha de Esqueleto do *Abregé d'Anatomie*.
Bibliothèque de l'INHA
Collections Jacques-Doucet, Paris.

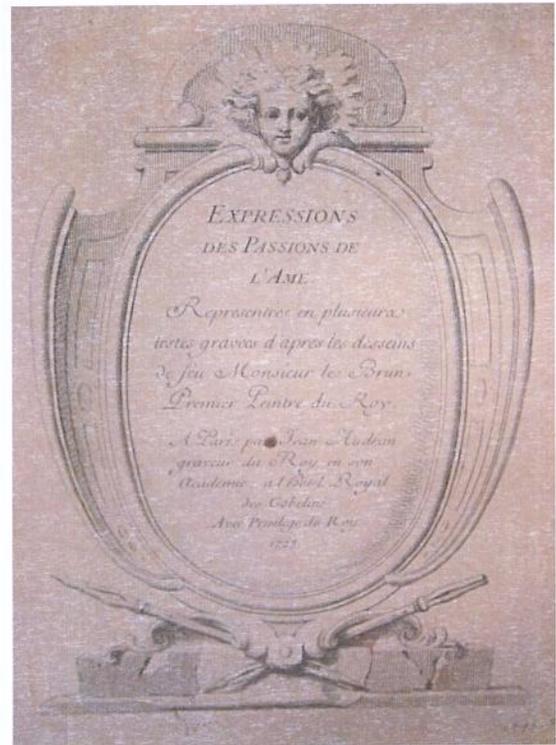


FIG. 23 - Jean AUDRAN. *Expressions des Passions de l'âme*. 1793. Biblioteca Nacional, RJ.

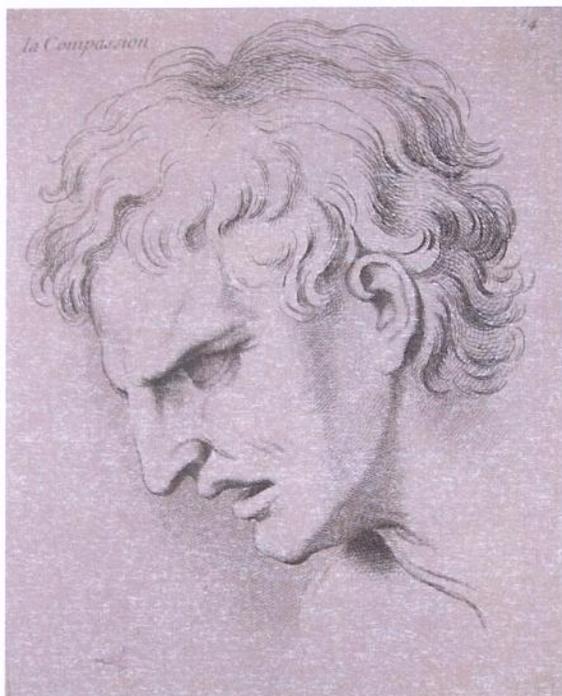


FIG.24.1 - Jean AUDRAN. La Compassion .
Expressions des Passions de l'âme. 1793.
 Biblioteca Nacional, RJ.



FIG.24 - Jean AUDRAN. L'Effroy.
Expressions des Passions de l'âme. 1793.
 Biblioteca Nacional, RJ

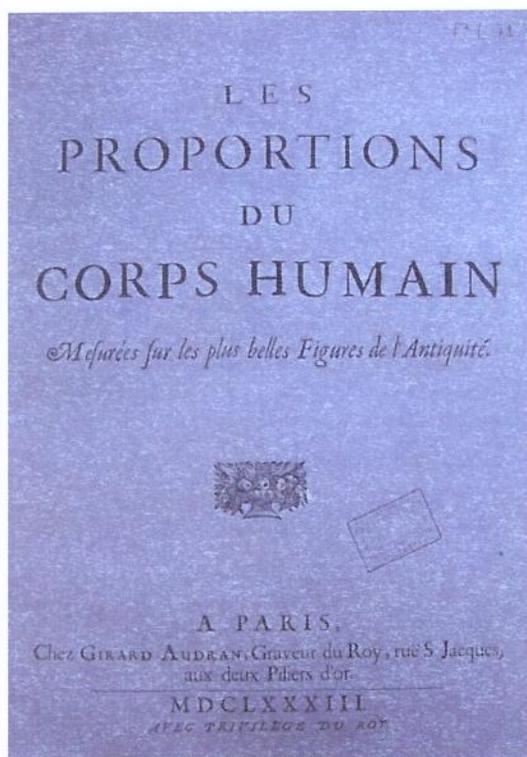


FIG. 25 - Gérard AUDRAN. *Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité.*
 Bibliothèque de l'INHA Collection Jacques Doucet, Paris.



FIG.26.1 - Gérard AUDRAN. Laocöon. *Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité.* Bibliothèque de l'INHA Collection Jacques Doucet, Paris.



FIG.26 - Gérard AUDRAN. Apollon. *Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité*.
Bibliothèque de l'INHA Collection Jacques Doucet, Paris.



FIG.27 - Anônimo. Cópia de Rafael. *A Virgem e o Menino*. S/d. óleo s/ tela.
86 x 24,5 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.



FIG.28 - Anônimo. Cópia de Charles Le Brun. *Caçada de Meleagro de Atalante*. s/d. 133 x 221 cm.
Museu Dom João VI, UFRJ.



FIG.29 Anônimo. Cópia de Murillo. *Sagrada Família*. S/d. óleo s/ tela. 103 x 124 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.



FIG.30 - Atribuído a Bernardo Castello. *Jesus em Casa de Marta e Maria*. Óleo s/ tela. 147,5 x 114,5 cm. s/d. Museu Dom João VI, UFRJ.



FIG.31- Jacopo VIGNALI. *Elias despertando e nutrido por um anjo no deserto*. 1625-1635. óleo s/ tela. 144 x 110 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

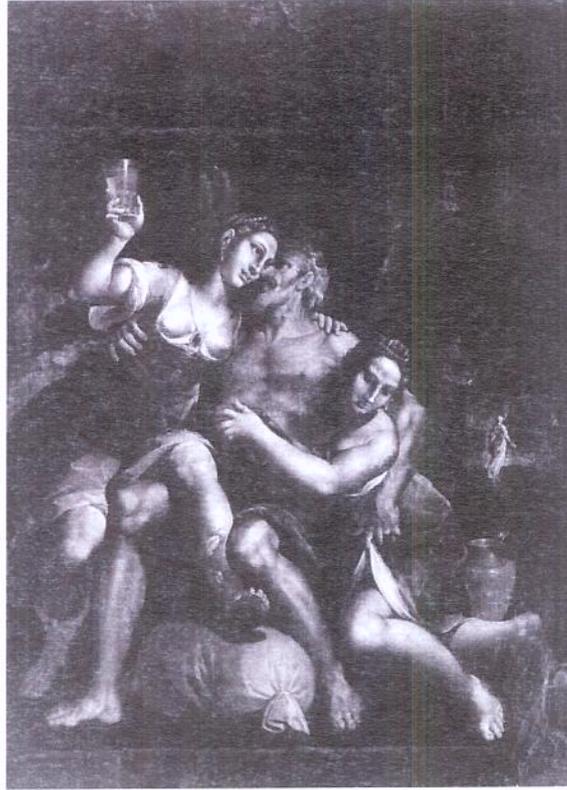


FIG.32 - Simone BARABINO. *Loth e as Filhas*. 1610-1630. óleo s/ tela. 187 x 141 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.33 - Andrea VACCARO. *Loth e as Filhas*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.34 - Agostino MASUCCI. *Santissima Trindade com a Virgem e Santos*. 1745-1760. óleo s/ tela. 100 x 51 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.35 - Anônimo. *Cópia da Santissima Trindade com a Virgem e Santos*, de Agostino Masucci. Museu Imperial, Petrópolis.

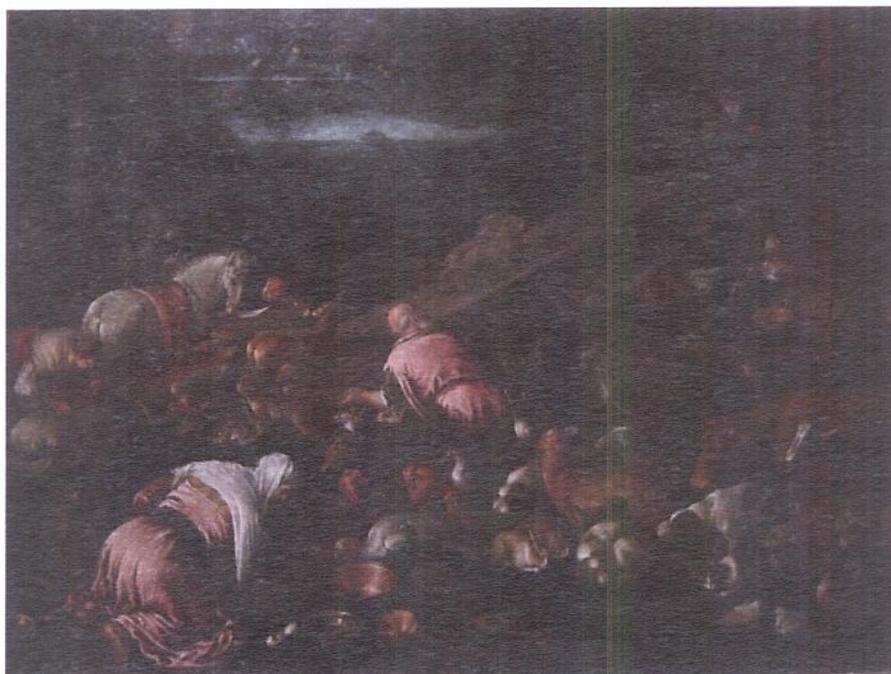


FIG.36 - Gerolamo BASSANO. *Entrada dos animais na Arca*. 1590-1620. Óleo s/ tela. 134 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.37 - Sigismondo COCCAPANI. *Tobias devolve a vista ao pai*. 1650 - 1654. óleo s/ tela. 115 x 146 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.38 - Vitor MEIRELLES DE LIMA. Cópia de Coccapani. Irmandade de Nosso Senhor dos Passos, Florianópolis, SC.



FIG.39 - Giovanni Maria BOTTALLA. *Deucalião e Pirra*. 1635. óleo s/ tela. 181 x 206 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ



FIG.40 - Anônimo. *Ceia d'Emmaus*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.41 - Matteo PAGANO. *Cristo na Marcenaria de São José*. 1610-1625. óleo s/ tela. 92 x 107 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.42 - Luca CAMBIASO. *São Jerônimo*. 1560 1580. Óleo s/ tela. 118 x 98 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

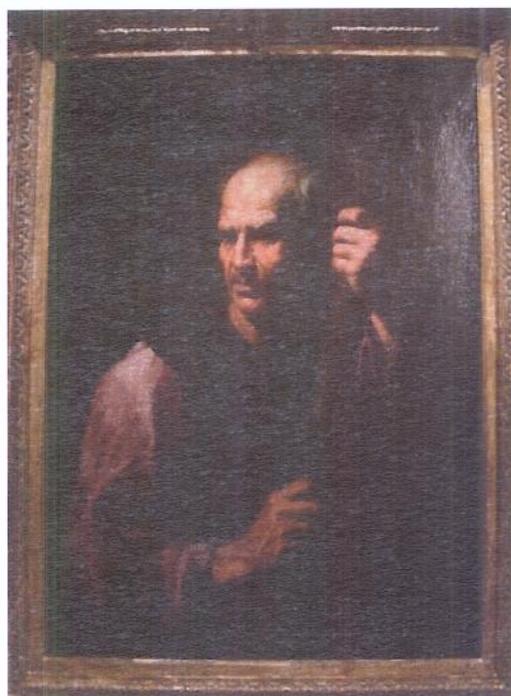


FIG.43 - Atribuído a Jusepe RIBERA. *Apóstolo*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.44 - Anônimo. *Ecce Homo*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

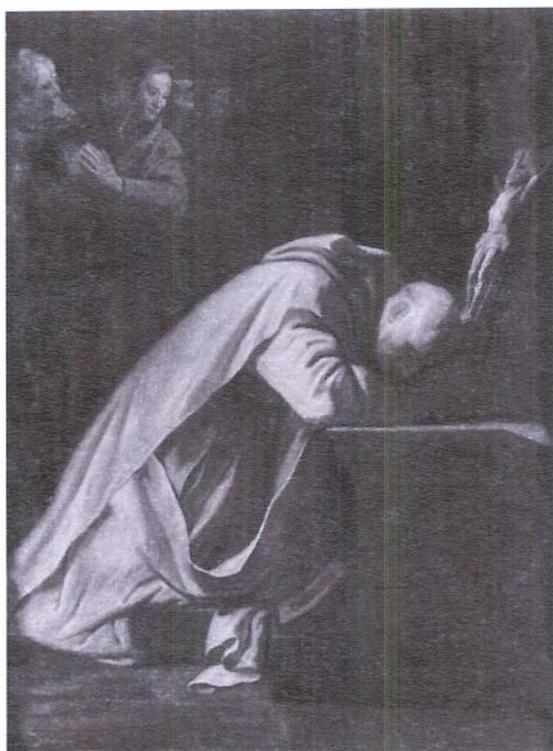


FIG.45 - Anônimo. *S. Bruno em oração*.
Museu Nacional de Belas Artes RJ.



FIG.46 - Jean-Baptiste DEBRET. *Morte de Germanicus*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.47 - Nicolas POUSSIN. *Morte de Germanicus*. Museu de Minneapolis, EUA.

CAPÍTULO III

As Exposições Gerais e o Prêmio de Viagem

III.1. As Exposições Gerais

A partir de 1840, os resultados de anos de luta para a reestruturação de uma didática paralisada pelos antigos Estatutos eram apontados por meio de uma elaborada metodologia de ensino, *tour de force* na formação acadêmica aspirada desde 1816. Fundamental à emulação dos artistas, Taunay pedia ao governo a autorização para transformar as exposições artísticas da Academia em exposições gerais.

As exposições dos alunos matriculados, as quais tendiam a ocorrer anualmente desde 1829 – a primeira delas organizada por Debret ainda como pintor de história da Academia e intitulada *Exposição da Classe de Pintura Histórica na Imperial Academia das Belas Artes. No Ano de 1829: Quarto Ano de sua Instalação*²⁷² -, passava do caráter particular, restrita aos integrantes da Academia, para o geral, ampliando a participação para qualquer

²⁷² DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo, Brasília: Martins, INL, 1975.

artista que se encontrasse no Rio de Janeiro e tivesse suas obras aprovadas por um júri especializado, composto de professores da instituição.

A medida era semelhante àquela existente na França, quando em 1791, a Assembléia Nacional aprovava a ampliação das exposições realizadas com os matriculados da então *Académie Royale de Peinture et Sculpture* para todos os artistas de Paris. Evidentemente, a aprovação fazia parte de um conjunto de medidas que tirava os privilégios de todas as instituições do Antigo Regime:

Considérant que par la constitution décrétée, il n’y avait plus pour aucune partie de la nation ni pour aucun individu, aucun privilège, ni exception aux droits communs de tous les Français ; qu’il n’y avait plus ni jurandes ni corporations...’
décréta que ‘tous les artistes français, ou étrangers, membres ou non de l’Académie de peinture et de sculpture, seraient également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet.’²⁷³

Os artistas eram submetidos a um júri composto inicialmente por 15 membros, dos quais 5 eram pintores, 5 escultores e 5 arquitetos, todos nomeados pelo governo. Nos anos seguintes, cabia ao Museu do Louvre designar a composição do júri, o qual era formado pelo diretor do Museu, dois amadores e três artistas. Suas funções concentravam-se mais no julgamento do sentido moral e político das obras e menos na perfeição técnica dos trabalhos. Com isso, o júri era sempre criticado pelos artistas, embora aprovassem um grande número de obras a serem expostas. Aos artistas, a Revolução também trazia a inovação das premiações, compostas de medalhas, distinções honoríficas – “*croix de la Légion d’Honneur*” (1802) – ou mesmo prêmios em dinheiro – “*prix d’encouragements*” (até 1801), e ainda as denominadas “*récompenses nationales*”, quando a Nação adquiria algumas obras expostas, despertando o gênio criador em direção à glória da pátria, caras à

²⁷³ BENOIT, François. *L’Art Français. La Révolution et l’Empire. Les Doctrines, les idées, les genres*. Paris : Société Française d’Éditions d’Art, L’Henry May, 1897, p.228.

Revolução e ao Império. De 1791 a 1795, as exposições foram bienais, convertendo-se em anuais de 1796 a 1802 após a criação do *Institut de France* que, além de sistematizar o ensino artístico, procurava também incentivar a emulação entre os artistas. A partir de 1803, as exposições voltavam a ser bienais, dando mais tempo aos artistas para a preparação de suas obras. Na França, as exposições duravam de um mês e meio a dois meses, sempre iniciadas no outono no período do Império, variando, após 1815, entre os meses de setembro, outubro e novembro. Democratizada, sua entrada era gratuita²⁷⁴.

Taunay seguia algumas destas inovações concebidas ao final do século XVIII e início do XIX – exposições gerais e prêmios aos melhores trabalhos. A aprovação do governo Imperial à sua proposta data de 31 de março de 1840. Em resposta, Taunay pede a autorização para a impressão de medalhas²⁷⁵ aos melhores trabalhos, a concessão do título de correspondentes da Academia àqueles que não fizessem parte da instituição e o pedido de aumento do orçamento para a eventual compra de alguma obra exposta na ocasião, em prol desta mesma emulação e do enriquecimento da Coleção Nacional²⁷⁶.

A possibilidade de participação de outros artistas levaria à elaboração mais cuidadosa e apurada tanto da produção artística da Academia, ressentida com o ataque da crítica às exposições anteriores, quanto do próprio julgamento crítico. Lembremos que, em 1839, Taunay respondia no *Jornal do Comércio* às críticas ali publicadas sobre a exposição daquele ano, ressaltando, entre outros pontos, a não observação da composição ou da “tendência dos assuntos” ali representados. Manifesta, em primeira mão, suas intenções em relação à organização das exposições:

²⁷⁴ Ver BENOIT, François, op. Cit..

²⁷⁵ Em 1841, Taunay reiterava o pedido de impressão das medalhas, sugerindo um tema nacional para a composição: “Ilmo Exmo sr, Tenho a honra de me dirigir à V. Excia em nome da congregação dos professores desta Academia, para oferecer ao governo imperial a indicação que a mesma Academia, autorizada pelo aviso de 25 de abril do anno p. p., faz a respeito das medalhas de que trata o meu officio de 28 de dezembro do mesmo anno. Ella propõem que a matéria das ditas medalhas seja ouro, o seu peso três onças, o seu diâmetro dezoito linhas, que, de um lado, ellas apresentem a augusta effigie de sua Majestade o Imperador, do outro, a legenda Exposição Geral na Academia das Bellas Artes, e, no centro, entre ramos de fumo e café, a inscripção: Prêmio Nacional”. AN-RJ, SE-IE.

²⁷⁶ Ofício de 15/4/1840. AN-RJ, SE-IE.

Como diretor do estabelecimento tenho-me esforçado para reunir nas salas o maior número possível de objetos que oferecer à curiosidade dos amadores. [...] Com esta concienzosa (sic) disposição, indiquei e sempre lembrarei como muito proveitosa, a conversão da exposição particular da academia em exposição geral no fim de todos os anos. Assim ao mesmo tempo, é de desejar-se, para nascer uma crítica prudente e imparcial, que aconselhe, que anime, que console, que favoreça os tímidos, que não acometa as obras já consagradas pela aceitação universal, qual o busto do imperador (tanto este retrato como o do Regente do Império fazem honra à academia; para que cavar entre duas obras irmãs o abismo da parcialidade?), enfim uma crítica cujo alvo não seja alucinar os incautos e divertir os indiferentes com o espetáculo das envenenadas dentadas que de parte a parte procuram infligir-se as paixões excitadas.²⁷⁷

Destarte, a reformulação do sistema de exposições, além de estabelecer uma paridade entre os alunos e os artistas da corte, levando ao público um número de obras que demonstrasse a qualidade da formação e a comparação artística entre ambos, conduziria também a crítica à prudência do julgamento e ao maior conhecimento do objeto artístico. O ofício conduzido ao governo naquele ano explicita o intento de Taunay na conversão do sistema particular em geral:

donde resultará haver maior emulação; entre os que cultivam as artes, mais freqüente exercício do gosto público que as aprecia, e, portanto, novas contingências de animação entre os alunos que estudam nas classes, e preparação a favor deles, de um porvir mais brilhante.²⁷⁸

²⁷⁷ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Op. cit., pp. 166-67.

²⁷⁸ Ofício de 13 de março de 1840 In GALVÃO, Alfredo. "Félix-Émile Taunay e a Academia de Belas Artes". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 16, 1968. p.145.

De 1840 a 1851, ano em que Taunay deixa a direção da Academia, as exposições gerais acontecem anualmente e, intercaladas a elas, acontecem ainda as exposições particulares da escola a cada trimestre. Apesar de menos noticiadas, estas permanecem em âmbito interno para a emulação dos alunos. A partir de 1840, a Academia passa também a imprimir a *Notícia do Palácio da Academia Imperial de Belas Artes*. Com isso, não só informava ao público as obras ali expostas, como também registrava os artistas e suas composições, as salas e a apresentação da própria Academia. Os catálogos das exposições gerais iniciavam-se com a apresentação do edifício da Academia Imperial de Belas Artes, identificando sua autoria ao professor de Arquitetura Grandjean de Montigny, ressaltando suas características atuais e também as futuras instalações e decorações. Marc Ferrez, professor de Escultura, é o autor dos baixo-relevos da arquivolta, enquanto Zephérin Ferrez, professor de gravuras, é o autor da *“composição allegórica que enriquece o tímpano da empena”*. Taunay menciona os elementos que serão construídos dentro e fora do edifício, como os capitéis de bronze e a rua perpendicular, que se originará na Academia e seguirá até o centro da Praça da Constituição, preocupando-se com a solidez da obra e seu diálogo com o espaço externo, fatores que trarão ao edifício a perfeição da construção e a monumentalidade no espaço. A descrição da sala semicircular no fundo do Vestíbulo dos catálogos de 1842 e 1844 nota a decoração dórico-romana, a estátua de Vênus de Médicis no nicho correspondente ao portão de entrada, o qual desaparece no catálogo de 1847, onde, ao seu lugar, tem-se um busto do Imperador em trajes majestáticos realizado por Zephérin Ferrez, substituindo a temática clássica pela homenagem política e atualizada ao novo Imperador. Nesta mesma sala, há trabalhos dos alunos, como painéis, esculturas e desenhos bem conceituados pela Congregação, associados imediatamente ao ambiente inteiramente decorado com elementos clássicos. É curiosa a descrição da estátua que representa a América, localizada no topo da escada do vestíbulo, não por representar a América, mas por Taunay identificar que ali antes existia na coluna a gravação do nome de D. João VI, feita pelos irmãos Ferrez, e agora apagados da composição por ordem do próprio governo, dado o novo período político em função do Segundo Império.

Na sessão Gabinete de Medalhas do Catálogo de 1842, o qual traria medalhas pertencentes ao acervo da Academia e ainda aquelas confeccionadas pelos alunos na Aula de Gravura, há apenas a presença de um único verso de medalha da *Coroação de D. Pedro I* realizado pelo professor Zéphérin Ferrez, sem referência ao trabalho dos alunos daquela classe. Já nos Catálogos posteriores, a sessão do Gabinete de Medalhas amplia-se de maneira considerável. Em 1844, há amostras de mármore europeus antigos e modernos, granitos e mármore brasileiros e baixo-relevos em cera dos alunos, medalhas nacionais de D. Maria I, D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II e da fundação do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, medalhas cunhadas pelos alunos e diversas medalhas estrangeiras representando figuras políticas européias. Em 1847, a sessão novamente é ampliada, apresentado as medalhas expostas naquele catálogo de 1844, incluindo algumas peças pertencentes a Grandjean, três medalhas estrangeiras com a descrição "*Pertence ao Sr. Franchi*", uma pequena sessão intitulada "*medalhas de várias épocas*" e subdividida cronologicamente em História Antiga, Idade Média, e História Moderna, composta de medalhas estrangeiras e oferecidas pela "*Mme. Gros de Prangey*" e pelo "*Sr. Patrucco*", assim mencionados. Notemos que a exposição de medalhas passou a contar não somente com o acervo da Academia, mas também com a inclusão de peças pertencentes a particulares, algumas oferecidas ao acervo acadêmico com a finalidade de ampliá-lo, e outras apenas emprestadas, como é o caso do citado *Sr. Franchi*. Taunay parece preocupar-se não somente com a busca de peças, mas também em demonstrar a importância de coleções particulares ao nomear os proprietários das mesmas, revelando sua origem nas exposições e exaltando os mesmos no empréstimo de obras e doações. Denota, portanto, a formação do gosto na sociedade brasileira e o incentivo à formação de outras coleções com possíveis compras de obras da própria exposição.

Em 1840, ano de fundação das Exposições Gerais, Taunay recebe a visita do Imperador e de suas irmãs na abertura solene (FIG.48), evento destacado também pelos jornais da época, que citavam o interesse real pelas obras ali expostas e pela organização do evento artístico. Naquele ano, ganharam destaque os artistas estrangeiros Claude-Joseph Barandier e Abraham Louis Buvelot, junto ao aluno José Correia de Lima e ao

professor de paisagem substituto de Taunay, Auguste Müller. Em ofício dirigido ao Imperador D. Pedro II, Taunay solicita premiações para os artistas em destaque, e ainda para o arquiteto português Joaquim Possidônio Narcizo da Silva, que gentilmente havia cedido à Academia seis exemplares de um folheto sobre Arquitetura. Com isso, Taunay associa as premiações ao sistema de doações de obras didáticas para a Academia, demonstrando novamente a importância da metodologia empregada na instituição e o incentivo às doações²⁷⁹. Além da visita do Imperador e das princesas à abertura da exposição, os críticos que escreviam nos periódicos da época, como o *Jornal do Comércio*, também compareceram para analisar o novo evento. Em relação às obras apresentadas pelos alunos da Academia e seus professores, o anônimo crítico não poupou elogios à classe de desenho, onde os mesmos estavam muito “*adiantados*”. Na classe de Arquitetura, criticou de modo negativo os planos dos alunos ali expostos, os quais mostravam “*sinais de pouca freqüência e abandono*”, apesar da “*reputação européia*” do professor e da qualidade de seu substituto. Em seguida, o crítico menciona que esta “*anomalia*” se deve ao “*descaso*” com que a Arquitetura é tratada na capital da corte com o atual estado das construções, onde a maioria das casas é construída sem planos e projetos, denotando o desinteresse da sociedade nesta arte²⁸⁰. Na sala de gravura de medalhas, o baixo relevo em barro de Amador Bueno da Silva foi também elogiado pelo crítico, apesar de identificar alguns pontos negativos na obra:

O mencionado baixo-relevo do Sr. Zeferino Ferrez, professor de gravura de medalhas, apresenta com felicidade, e uma scena assaz vasta e rica, um acto dos mais heróicos, dos mais dignos das atenções da posteridade. O autor acertou com a disposição das personagens e seu caráter. Talvez se pudesse modificar algumas particularidades no traje; porem nada há que se chama anacronismo positivo. He

²⁷⁹ GALVÃO, Alfredo. “Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes realizadas na Academia Imperial de Belas Artes e Prêmios Outorgados”. *Arquivos da E. N. B. Artes*, RJ, (11): 125-45, 12 ago 1965.

²⁸⁰ *Jornal do Comércio*, 16/12/1840. BN-RJ. Diz ainda o crítico a esse respeito: “é a mania de cada hum delinear o risco e dirigir a construção de sua casa, como se fosse melhor vestido quem por sua mão tratasse de cortar e coser a casaca!”. Voltaremos a essa questão no capítulo 4.

de esperar que se dê a ultima demão a este trabalho, pois consta que o mordomo da casa imperial, a quem se deve a lembrança primitiva do assumpto, expressou desejo de passar-se a gesso, para ser depois fundida em bronze.²⁸¹

A Notícia menciona a possibilidade de compra da obra de Ferrez pelo mordomo da casa imperial, Paulo Barbosa da Silva. A exposição começa, portanto, a mostrar o interesse da sociedade, ainda que, neste caso, estivesse restrita à corte, nas obras apresentadas por alunos e mestres. A formação do gosto se iniciava e a crítica cumpria papel fundamental neste processo que se desenrola por todo o século XIX. Ao mesmo tempo, a produção de retratos adquire extremo valor na sociedade carioca. Ali, são apresentados diversos deles feitos pelos alunos da Academia e seus professores, como August Muller e José Correia de Lima, sempre muito elogiado, quanto pelos artistas não matriculados, principalmente os estrangeiros como Barandier e Buvelot, que expõem na Academia durante alguns anos. A produção de retratos constitui tema importante nos objetivos acadêmicos do diretor Taunay, principalmente no que diz respeito à retratística oficial do Imperador D. Pedro II. Ao mesmo tempo, a sociedade carioca inicia uma série de encomendas nesse período, o que pode ser comprovado pelas exposições dos anos seguintes.

Em 1841, Taunay consegue do governo a autorização para a impressão de medalhas a partir do aumento das despesas miúdas do orçamento, resultado do sucesso da primeira exposição de 1840. Na sessão de abertura do ano escolar de 1841, Taunay destaca:

Senhores, o futuro dirá qual progresso effectivo a exposição geral do anno próximo passado tem trazido ao estabelecimento. Entretanto, à vista das circumstâncias exteriores della, em parte pressagiadas na falla que tive a honra de dirigir-vos faz hoje um anno, aparição da corte imperial, visitas das personagens políticas da capital e de grande número de senhoras, enfim affluencia de publico (todos progressos correspondentes ao maior número de produções expostas, tanto

²⁸¹ Idem.

próprias da Academia como externas, fazendo-se entre todas notada a exposição de desenho elementar, que é inteiramente nossa).²⁸²

Neste mesmo ano de 1841, as atas comprovam a primeira recusa de uma das telas apresentadas ao júri composto pelos professores da Academia, comprovando o sentido moralizador na escolha das telas para a exposição geral, as quais deveriam ser adequadas à sociedade carioca e prudente no cuidado com a crítica e o julgamento do governo imperial, que poderia, outrossim, ameaçar a exposição há pouco tempo iniciada:

Voltando a congregação para a sala das suas sessões, procede-se ao exame de admissão para exposição pública de quadros do Sr. Bellisle, dois são recusados, um dos quais representa as três graças, e o outro uma figura alegórica da Symetria. Esta determinação se funda não na falta de talento, mas no estado de nudez das figuras de mulheres que ali apparecem, devendo a Academia evitar nas suas Exposições qualquer motivo de escândalo que dellas possa desviar as famílias.²⁸³

A crítica volta a se manifestar. Desta vez, vemos o nascimento de uma crítica fervorosa que promove não só o elogio ou a análise negativa às obras expostas, mas também provoca a resposta de outros que se sentem igualmente críticos, concordando ou discordando dos artigos publicados. O diálogo que se instala nos jornais é atraente e denota certamente o nascimento da crítica de arte brasileira, confirmada nestes mesmos anos por Manuel de Araújo Porto-Alegre. A crítica contida no *Jornal do Comércio* é, no entanto, anônima, ao contrário daquelas de Porto Alegre, que assina seus artigos.

Um dado altamente relevante no diálogo que se trava nos jornais é o tema central da discussão: a pintura de história. O debate se inicia com a tela "*Magnanimidade de Vieira*", de autoria de José Correia de Lima:

²⁸² Ata de 17/3/1841. AMDJ – EBA- UFRJ.

²⁸³ Ata de 27/11/1841. AMDJ – EBA- UFRJ.

conhecido há muito entre nós como o mais insigne retratista, acaba de reviver um dos mais brilhantes factos da nossa gloria nacional, reminiscência grata a peitos cheios do amor da pátria: homenagem própria do gênio. Não é sem orgulho que vemos esse jovem, transpondo um longo espaço, erguer um monumento que perpetua memórias dos tempos primitivos da mãe-patria, as produções que brilham um só dia, para depois desaparecerem, cobertas do pó da ignorância. Nós avaliamos, quanto em nós cabe, a composição, o vigor do colorido, o estilo simples, a harmonia geral, o contraste das luzes, e as diversas expressões que caracterizam as figuras: tudo é grande e sublime, e próprio com as várias sensações que alteram o carácter dos personagens. Este quadro honrará sempre o Sr. Lima, e a Academia deve fazer a aquisição desta obra, o primeiro quadro histórico de um brasileiro, e não desdenhará conservá-lo. O vivo interesse que o publico e entendedores hão mostrado auguram ao Sr Lima a gloria maior que aspira um artista como ele. Nós que nos interessamos pela sua gloria, fazemos votos para que prossiga constante carreira que enceta [...] ²⁸⁴

A crítica exalta o carácter nacionalista da composição: o “primeiro quadro histórico de um brasileiro”. A exaltação ao tema histórico realizado por um artista brasileiro, filho da Academia, inova e garante sucesso. Pensando ainda no contexto político com a Coroação de D. Pedro II, a pintura de história e o carácter patriótico despertado por ela encaixavam-se perfeitamente na cultura nacionalista que se fortalecia nesse período. A imagem do novo Império estava sendo construída, recuperando as raízes históricas do Brasil. Ao lado da obra de Lima, as obras de Taunay *O Caçador e a Onça* e *Descoberta das Águas Termais de Piratininga* reafirmam a mensagem histórica brasileira: “obras verdadeiramente nacionais”, diz o crítico “O”.

Em resposta a “O”, “Sincero” se manifesta. Novamente o assunto é o quadro histórico de Lima e a “exageração” publicada na edição anterior do *Jornal do Commercio*. Para este crítico, não existem dúvidas quanto à nacionalidade do assunto, e o artista seria o primeiro a abordar a temática histórico-nacional. O problema se dá no que diz respeito à

²⁸⁴ *Jornal do Commercio*, 19/12/1841, BN-RJ, grifos nossos.

produção da obra, a qual está inacabada e não pode, segundo ele, receber os mesmos elogios de uma tela terminada, por isso a “exageração”. Na realidade, o que está em discussão é a qualidade do pintor. Lima não obtém de “*Sincero*” as mesmas qualificações designadas por “*O*”, nem como pintor de história, nem como retratista, e sugere que outros entendedores do assunto vejam suas telas ali expostas para que seus defeitos possam ser apontados. Em seguida, os elogios são consagrados a Joaquim de Mello Corte Real, professor da classe de desenho, autor de “*Andrócles*”, comparado a Lima não só em suas obras, mas também na forma como “*O*” concebeu sua crítica:

[...] o Sr Mello, autor de *Androcles*, sobre o qual diz o autor do comunicado que é esta melhor obra dele conhecida, dando assim a entender que nenhuma outra tem ele feito que mereçam a honra da menção. É isto um engano, ou um erro; o Sr. Mello tem já exposto outros trabalhos não menos dignos do seu talento, em que tem sido tão elogiado como nesta sua ultima produção, onde se vê até que ponto pode chegar a força do lápis e se nota a proporção, nobreza e estado anatômico da figura: retratos temos nós vistos tirados por ele, principalmente em miniatura, que não são inferiores aos dos melhores retratistas. [...] Dous fins tivemos em vistas: prevenir o sr. Lima contra a exageração do panegírico que lhes teceram, e reivindicar para o Sr. Mello a reputação que lhe pretenderam escurecer. Ambos são jovens e estudiosos, ambos gozaram de um nome distinto, se não deixarem de tentar todos os meios de o estabelecer e adquirir uma vez que não seja por comunicações em letra redonda”. *SINCERO*.²⁸⁵

No dia seguinte, a resposta de “*O*” a “*Sincero*” é publicada no mesmo jornal. Novamente surgem as comparações entre Mello e Lima. O primeiro não produzira ainda, segundo “*O*”, nenhum quadro histórico de importância e o segundo, além do esboço ali exposto, reconhecido como tela não acabada, apresenta todas as qualidades de um grande pintor, seja como pintor de história ou retratista. Para o crítico, a indignação de “*Sincero*” deveu-se mais aos elogios aos retratos de Lima, os quais estão também presentes na

²⁸⁵ Jornal do Commercio, 23/12/1841. BN-RJ

composição histórica, do que propriamente ao esboço ali apresentado. Elogia a semelhança dos retratados e a beleza da composição, como aqueles do Marques de Paranaguá, do ator João Caetano e do “Sr. Pedrosa”. Ao final, arremata:

Pobre da águia nascente se entre nós bate as asas para erguer seu vôo: a crítica corta-lhe as asas, a ignorância a pisa, e a estupidez ri-se. O.²⁸⁶

“Sincero” e “O” não mais se manifestam, mas deixam registrada a importância da temática histórica no discurso crítico do período, além de travar uma discussão acerca do trabalho realizado pelos professores da Academia.

Os jornais voltam a se pronunciar no final do ano seguinte. O Catálogo da Exposição Geral de 1842²⁸⁷ indica que foram apresentadas algumas cópias de telas européias, como um esboço do *Naufrágio da Medusa* por Joaquim Lopes de Barros, e uma cópia da cabeça de um Horácio de Jacques Louis David²⁸⁸ feita por João Maximiano Mafra, entre outras, demonstrando o resultado do emprego metodológico da escola francesa no aprendizado dos alunos. Além das telas de José Correia de Lima e August Müller – curiosamente, nenhuma paisagem em destaque -, Barandier e Moreau, havia ainda a tela histórica “*Desembarque em Porto-Seguro de D. P. Alv. Cabral, e plantação da Cruz pelos selvagens*”, de Raphael Mendes de Carvalho, exaltando o descobrimento do Brasil e incorporando sua obra à iconografia político-histórico brasileira, ainda em fase de constituição.

As salas seguintes apresentam os trabalhos realizados pelos professores, alunos matriculados e também por artistas da sociedade carioca, divididas em aula de desenho, esculturas em gesso, coleção pertencente ao Professor de Escultura, desenhos do Professor de Arquitetura e dos alunos arquitetos, agrupados em uma sala separada, duas salas de pintura e obras do Gabinete do Diretor, diversos retratos realizados por Barandier, Béllisle, e August Moreau, entre outros poucos participantes, além de telas realizadas pelos alunos

²⁸⁶ Jornal do Comércio, 24/12/1841.BN-RJ

²⁸⁷ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. 1842.*

²⁸⁸ Cópia da tela de Géricault *A Balsa da Medusa* e de um Horácio da tela *O Juramento dos Horácios*, de David.

da classe de pintura histórica não mencionadas no Catálogo. Entre as obras citadas, notamos um grande número de retratos não intitulados, poucas telas históricas, sendo a maioria ainda esboços ou cópias de grandes telas, e um reduzido número de paisagens, talvez inseridos no campo destinado às obras dos alunos matriculados, não citadas em Catálogo.

A crítica volta a elogiar os esforços do diretor e seus professores no que se refere ao desenvolvimento da instituição e à afluência cada vez maior do público nas exposições gerais de fim de ano. No entanto, o crítico ressalta um problema que vai se transformar em questão central na vida de Félix-Émile Taunay, qual seja a falta de empregos para o artista²⁸⁹. Isto se deve, segundo o anônimo crítico, à falta de incentivos do governo em relação à Academia, que se vê prejudicada pelos baixos salários e a pequena verba. Conseqüentemente, cria-se uma situação que não estimula os alunos a se transformarem em seus futuros professores. O crítico vai além. Para ele, a profissão não é valorizada pelo governo, o qual prefere incentivar outras instituições. Conseqüentemente, o aluno move-se para outras profissões, deixando de lado a aplicação das artes.

Depois dessa introdução à situação vivida pela Academia no âmbito legislativo, o crítico se dirige à análise das obras. O trabalho realizado por Taunay no que se refere à organização da coleção da Academia ganha destaque no artigo, conforme destacamos no capítulo anterior, assim como é novamente elogiada a participação dos estrangeiros ao lado dos matriculados, *“nacionalizando entre nós um costume que tanto tem contribuído na Europa e especialmente na França para generalizar o gosto e cultura das belas artes”*²⁹⁰. Em seguida, ele analisa as obras dos alunos e seus mestres, elogiando o projeto de Biblioteca Nacional de Grandjean, exposto novamente neste ano, e chamando a atenção para o abandono deste arquiteto pela sociedade e pela corte. A tela de François-René Moreau, *Coroação de D. Pedro II*, ganha o elogio positivo da crítica não só pela composição, mas pela escolha do tema voltado à história nacional. Foi considerada suave e harmônica no

²⁸⁹ Esta questão será desenvolvida nos capítulos seguintes.

²⁹⁰ Jornal do Comércio, 18/12/1842. BN-RJ.

colorido e nos belos efeitos provocados pela luz, que envolvia os personagens numa “atmosfera misteriosa e trepidante”:

Tal foi a impressão geral que recebemos dessa grandiosa cena, cujo merecimento apreciamos ainda mais, ponderando as dificuldades do lugar dado, da decoração, dos trajés e posições das personagens. A delicadeza do pincel, o acabado dos detalhes, a execução da paramenta do clero, a parecença dos assistentes, cuja felicidade de legarem seus retratos à posteridade em pagina histórica de tanto valor deve meter inveja a muitos que talvez sonhavam e antecipavam esta gloria, nos detiveram muito tempo até que, obrigados pela hora, arrancando-nos aquela contemplação, viramos nossos olhos para o Jugurtha.²⁹¹

Tela de August Muller, o “Jugurtha” (FIG.49) causou estranhamento ao crítico, acostumado a deparar-se com as paisagens e os belos retratos de Müller. Chamou a atenção a escolha do tema pelo desespero com que o personagem recobra a energia felina e procura apoiar-se nas rochas, ferido pelos Romanos. Considerado “trágico e terrível na expressão”, a crítica se mostra estranha a Müller, ainda que constate as qualidades de sua obra.

Os retratos são novamente apreciados, evidenciando a tendência assumida tanto pelos artistas quanto pela sociedade, que iniciava suas encomendas. Aquele de Barandier ganhou especial destaque na semelhança com o retratado, revelando a predominância da crítica favorável ao realismo da composição, como nos anos anteriores: “*tendo visto pouco antes a pessoa na rua da Alfândega, ficamos pasmados de reencontrar na sua moldura sobre o numero 16. Que suavidade e solidez de toque nesta cabeça! Que bela que é esta mão direita!*”²⁹² – *A modo que se está alçando!*”. Barandier, José Correia de Lima e Béllisle são novamente elogiados na representação de seus personagens, cujas fisionomias são “naturalmente” próximas aos retratados.

²⁹¹ Jornal do Comércio, 18/12/1842. BN-RJ.

²⁹² Idem.

Depois de relatar brevemente algumas obras de alunos e mestres, o crítico dá destaque aos ensaios de daguerreótipo, chamando a atenção para a nova descoberta. Ressaltamos a presença do daguerreótipo nas exposições gerais, o que revela a abertura de Taunay tanto para o apoio às novas descobertas e aos artistas que começavam a abrir seus ateliês na cidade do Rio de Janeiro, quanto para o fato de não restringir a Academia à Pintura, Escultura e Arquitetura, expondo as novas experiências artísticas. Finalmente, o crítico abre espaço para as obras de Taunay, entre as quais o *Caçador e a Onça*, *A Descoberta das Águas Termais*, e o *Retrato de D. Pedro II*, novamente expostos, e a inovação presente na tela “*Vista de um Mato Virgem que está sendo reduzido a carvão*”, todas consideradas pinturas voltadas à temática do nacional. Destaca a “*representação do brilho moral identificado no belo físico, e a personificação das virtudes patrióticas e atos de utilidade e heroísmo nacional nas produções da Academia*”.²⁹³

Em 1843, a leitura analítica de Porto-Alegre é verificada na apreciação da Exposição Geral daquele ano, tornando-se um dos primeiros críticos de arte do país e fazendo parte, agora como crítico, de um sistema artístico que buscava sua consolidação. O artista italiano Alessandro Cicarelli²⁹⁴, o professor de desenho Manuel Joaquim de Melo Corte Real e o aluno João Maximiano Mafra ganhavam o apreço de Porto-Alegre com suas pinturas históricas, assim como o impecável retrato de Grandjean de Montigny feito por Müller (FIG.50) fora digno de nota. Anos depois, o mesmo retrato realizado por Muller é enaltecido por Gonzaga-Duque em sua *Arte Brasileira*:

Grandjean destaca-se, vivo e expressivo, da tela. É um bom homem, com as suas faces nédias, rosadas, olhos azuis, penetrantes, alegres; o cabelo alourado, já misturado com fios de prata, a boca grande e vigorosamente traçada. Tem o busto enfronhado em um sobretudo escuro, a cabeça levemente curvada sobre o peito, e sorri para nós, tão cheio de bondade que sente-se vontade de lhe tirar o chapéu,

²⁹³ Trataremos novamente deste tema no capítulo referente às telas de Félix-Émile Taunay.

²⁹⁴ Porto-Alegre realiza na Revista *Bellas Artes* uma longa e elogiosa análise da tela de Cicarelli apresentada na exposição de 1843. In PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. “Exposição Pública”. *Revista Bellas Artes*, 1843, pp. 116-121.

como a um conhecido antigo, um bom vizinho camarada: - Eh! Bonjour M. Grandjean!²⁹⁵

Gonzaga Duque faz menção indireta à tela de Courbet "*Bonjour M. Courbet!*", de 1855, denotando certamente o realismo da composição de Muller ainda em 1843. A crítica do período apreciou ainda as naturezas-mortas de José dos Reis Carvalho, cujo "*trabalho de frutas e flores pertence inteiramente à escola brasileira*". Eram reconhecidas por Porto-Alegre como pinturas exemplares em sua execução.²⁹⁶ Lembremos, contudo, que foi também este o ano de publicação de *Minerva Brasiliense*, fundado pelo grupo de Porto-Alegre, entre os quais Santiago Nunes Ribeiro, Joaquim Norberto e Joaquim Manuel de Macedo, primeiro periódico do Segundo Reinado que procurava disseminar a cultura e a arte brasileira, conferindo a ela seu status nacionalista²⁹⁷. Já em 1841, em seu artigo na Revista do IHGB intitulado "*Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense*"²⁹⁸, procurava exaltar os artistas do período colonial, como Mestre Valentim e Manoel Dias de Oliveira, o Romano, na relação dos verdadeiros criadores de uma arte brasileira, ainda que este último tenha se especializado na Academia de San Luca em Roma. Nesse sentido, os escritos de Porto-Alegre acerca da cultura literária e artística brasileiras e sua crítica às exposições gerais caminhavam em direção a uma arte contraposta aos modelos estrangeiros e com características eminentemente nacionais, como era o caso de José dos Reis Carvalho e sua pintura de natureza-morta da Exposição de 1843. Da mesma maneira, seus poemas contidos em *Brasiliiana*, publicados neste mesmo ano, procuravam dar à terra o seu caráter pátrio. Buvelot, ainda que estrangeiro, era considerado por Porto-Alegre como o *único pintor de paisagem do Rio de Janeiro*²⁹⁹, em claro confronto a Félix-Émile Taunay, com quem o pintor mantinha relações visíveis de desafeto, embora admitisse, quase dez anos depois,

²⁹⁵ GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luiz. Op. cit., p.107.

²⁹⁶ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Op. cit..

²⁹⁷ SQUEFF, Leticia Coelho. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto-Alegre*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

²⁹⁸ PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. "*Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense*". In *Revista do IHGB*. RJ: Typographia D. L. dos Santos, tomo III, 1841.

²⁹⁹ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. Op. cit..

em 1855, a qualidade das paisagens realizadas por ele, “legítimos representantes da natureza brasileira”³⁰⁰.

Porto Alegre também publica sua crítica na *Revista Bellas Artes*. Ali, retoma a história da Academia desde suas origens, os problemas enfrentados antes da Reforma dos Estatutos, a importância de Debret e o surgimento das primeiras exposições, assim como os entraves políticos ao seu desenvolvimento desde 1816, ano em que aqui chegou a Missão Artística Francesa. Porto Alegre elogia os trabalhos de Taunay na instituição, destacando a abertura das exposições para todos os artistas da corte, assim como também menciona as dificuldades legislativas enfrentadas pela instituição, principalmente no que se refere ao futuro dos alunos ali matriculados. No entanto, apóia-se no “amor de D. Pedro II pelas artes” e a esperança de desenvolvimento, assim como ocorrera na Itália no período do Renascimento Italiano, na França de Bonaparte, na Alemanha ou na Rússia, que deram condições necessárias à aplicação das artes. A crítica de Porto Alegre é contundente e atinge em cheio o tratamento dado pelo governo à Academia:

Esta é a única e bem fundada esperança que temos, porque nossas câmaras legislativas ainda olham com pouco interesse para este elemento de civilização; [...] He nossa firme convicção, e cai sobre nós a maldição dos homens se tal não acontecer, que quando a academia das bellas artes for huma academia brasileira, a arte terá hum desenvolvimento extraordinário;³⁰¹

Os retratos são novamente mencionados, mas, desta vez, Porto Alegre ressalta em algumas telas o uso do colorido que, segundo ele, é próprio da pintura de história. O

³⁰⁰ Consta do diário de Porto-Alegre uma reflexão sobre o programa de ensino acadêmico. Entre suas considerações, ressalta a paisagem de Félix-Émile como o melhor representante da natureza brasileira, onde as árvores “se conhecem” e o pensamento é “filosófico”. Revê ainda a paisagem de Buvelot, considerado em 1843 como o único pintor de paisagens do Rio de Janeiro, e em 1855 como pintor de paisagens incompletas, sem a exatidão das características peculiares à flora brasileira, “desproporcional” e “infel” na representação das regiões intertropicais. In GALVÃO, Alfredo. “Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no Meio Artístico Nacional”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. RJ, no. 14, 19-120, 1959.

³⁰¹ Araújo Porto Alegre, Manuel. “Exposição Pública” in *Revista Bellas Artes*, 1843.

crítico aponta para o desenvolvimento desta arte, o qual não constitui ponto central dos objetivos de Taunay, mas que certamente será tema central do período em que Porto Alegre dirigirá a Academia.

O relatório feito por Taunay em 1844 acerca da exposição de 1843 revela, por outro lado, sua preocupação com o planejamento urbano dos arredores do edifício da Academia, fundamentais à circulação do público na região e às visitas à exposição:

Ilmo Exmo Sr,

Todavia confessar-se deve que a ocasião parece pouco favorável para tão legítima pretensão, aliás mui decisiva no sentido da desenvolução do Estabelecimento.

Outro objecto de grande interesse é a abertura da rua perpendicular ao frontispício da Academia ao menos até a rua da Lampadosa, e pode ser realizado este embelezamento por meio de trocas das três casas que ocupao o espaço para a rua projectada com outros prédios isolados que a Nação possui em várias ruas da Capital. Esta modificação, aiosa para o bairro todo, faz-se, cada ano, mais importante para facilitar o ingresso e a sahida das pessoas que visitao a Academia durante a Exposição geral, e cujo numero, na ultima que tem havido, não pode ser avaliado a menos de quinze mil.³⁰²

O ofício de Taunay concentra-se na abertura da rua perpendicular, objeto de longa discussão entre ele e o governo imperial. Encontrará êxito nos anos seguintes, o que facilitará a circulação das pessoas na região, além de dar ao edifício a grandeza que lhe é devida. Um dado curioso aparece no ofício de Taunay, qual seja o número de visitantes da exposição geral. Não há registros de visitantes nos documentos referentes à Academia, dificultando a análise destas informações tão importantes à apreciação das obras de arte na sociedade carioca. Mas aqui Taunay é enfático: “*não pode ser avaliado a menos de quinze mil*”, número altíssimo para uma exposição de, no máximo, quinze dias, numa cidade com aproximadamente 80000 habitantes livres.

³⁰² Ofício de 10/02/1844. AN-RJ, SE-IE.

A exposição de 1843, além de evidenciar o nascimento de uma crítica artística mais elaborada e a afluência do público, traria um dado interessante, qual seja o provável início do nascimento do gosto, com a formação de coleções pela compra de telas presentes na Exposição:

Seria ingratitude desconhecer o effeito das mercês que o governo de S. M. concedeu aos artistas, e das compras que o mesmo Imperial senhor houve por bem determinar para seu gabinete entre as producções mais notáveis da exposição geral. Accresce àquelles signaes de esclarecida liberdade, cuja repetição periodica é um beneficio sempre novo, Ter-se dignado s. M. a Imperatriz de testemunhar a sua approvação augusta pela acquisição que mandou fazer de vários quadros: é mais um soberano ampara promettido aos talentos. Appareceu ao mesmo tempo um symptoma de rapido desenvolvimento artistico na compra feita pelo Sr. Commendador F. S. de Oliveira, de Pernambuco, de algumas obras approvadas em exposição.

Notai bem, senhores, esta primeira transação entre o público e as bellas Artes, realizada em virtude da opinião que o mesmo público manifestou sobre o merecimento relativo de producções offerecidas ao seu exame. É esta a marcha natural das couzas, quando se trata de introduzir um melhoramento qualquer n'uma epoca da civilização adiantada: a observação attenta succede a acção. Deu-se enfim o passo que se esperava do andar do tempo. As ultimas exposições chamarão uma infinidade de visitantes sobretudo de pessoas do sexo mais sensível, as manifestações de um gosto puro. Os objectos favorecidos com o suffragio universal estão pelo mesmo facto indigitados aos amadores nas exposições. Não receio de dolo ou de fraude: as compras podem ser feitas sem hesitação; e ao mesmo tempo que a casa, para a qual paixão, apparece ornada com producções cuja presença é uma necessidade da vida elegante, o nome do feliz proprietario fica inscripto entre os protectores das Bellas Artes, dos fauctores da alta civilização.

Mas é preciso offerecer ao interesse público bastante número de objectos dignos de satisfaze-lo. Neste sentido pode-se dizer que ainda são poucos todos os artistas da capital. Nacionaes e estrangeiros, devem todos elles rivalizar na promptificação de

productos agradáveis e com boa tendência moral: nunca separemos o bom do bello. Se se me pedisse a especificação d'estes objectos, responderia: "Na pintura, quadros de cavalettes (históricos e de paysagem); e na esculptura, pequenas estátuas ou grupos". Pois é preciso haver casas preparadas para quadros grandes, para estátuas; circunstancias estas que não se dá aqui em geral, e pela qual eu me vejo conduzido a tocar outra vez no importantíssimo assumpto da architectura; grande introductora dos outros ramos das Bellas artes³⁰³.

O exemplo do Imperador move o gosto do restante da sociedade, exemplificado pelo Comendador Oliveira. Além disso, Taunay indica aos alunos, na sessão de abertura do ano escolar, quais obras e temas devem ser escolhidos para a exposição, condizentes ao público que o visita, as mulheres, em sua maioria, e às casas existentes no Rio de Janeiro. Ao lado das exposições e da formação do gosto, surge novamente a questão da Arquitetura, fundamental ao desenvolvimento das outras artes. Deve-se, primeiramente, construir casas adequadas para o recebimento das obras de arte de grande tamanho. Voltaremos a essa questão no próximo capítulo.

No ano seguinte, há um número maior de expositores citados em Catálogo e também uma grande quantidade de telas expostas, prevalecendo ainda a retratística, mas se manifestando a diversidade através da pintura de gênero, paisagens e vistas, natureza-morta, e algumas telas de pintura de história de temática brasileira. Entre elas está a tela histórica realizada por François René Moreau intitulada "*Declaração da Independência*", "*Magnanimidade de Vieira*" feita por José Correia de Lima e já exposta em 1842, e a tela "*Nóbrega e seus companheiros*", de Manoel Joaquim de Mello Corte Real. Louis Buvelot apresentou quatro vistas da cidade do Rio de Janeiro – "*Vista da Cidade e da bahia, observada da fabrica de rapé (areia preta) em Andarahy*", "*Vista da Passagem da Boa-vista, observada do mesmo lugar*", "*Vista do Corcovado e Lagoa de Freitas, observada da Boa-vista da Gávia*", "*Vista de Botafogo, observada do caminho novo da Praia-vermelha*". Nota-se a importância do ponto de observação do pintor para a realização das vistas, de modo a relatar a origem da visão

³⁰³ Ata de 18/3/1844. AMDJ – EBA- UFRJ.

na captação da cena, mostrando ao espectador a cidade a partir de ângulos diferenciados, documentando-a.

Apesar do sistema de exposições apresentar resultados favoráveis, tanto no que diz respeito à afluência do público, à participação dos estrangeiros e as obras apresentadas pelos alunos e mestres, Taunay preocupa-se, a cada ano, com o sucesso da empresa. Não se abstém de dizer, em carta ao amigo apenas denominado *Comde*, provavelmente o Conde de Stackenberg, do medo que sente em relação à qualidade das obras e do reduzido número de espectadores para a exposição de 1845: “*je crains d’avoir mon Exposition bien pauvre cette année, pauvre surtout en spectateurs*”³⁰⁴. No ano seguinte, em carta dirigida ao mesmo conde, Taunay fala novamente das exposições gerais, cuja afluência depende necessariamente da circulação das pessoas e, por conseguinte, a dependência dos projetos urbanísticos que melhorem o espaço do entorno da Academia:

Les Expositions publiques ont attiré sans doute beaucoup de monde. Mais une impression passagère des objects est bientôt reduite à l’état de souvenir inerte : c’est une notion morale. Les sens, la vue en particulier, ont une autre valeur chez la multiteur. Si la rue projecté était ouverte jusqu’au Rocio, l’Établissement acquerrait beaucoup des chances d’une influence très utile (puisque il se dépense tant d’argent en construction). Aussi nous avons demandé la continuation de la rue jusqu’à la Place et l’espoir que cette amélioration sera indiquée dans le Rapport aux Chambres. C’est bien ici le lieu de vous donner, Monsieur le Comte, une nouvelle qui vous sera agréable toute prévu qu’elle est la réalisation de la mesure legislative qui dégage le front de l’Académie au mours jusqu’à la rue qui passe dernier le Théâtre. Les marchés ou échanges tout conclus, les formalités à la loi à peu près remplies.³⁰⁵

Para a exposição Geral de 1845, temida por Taunay, sobressairam-se os trabalhos de José Correia de Lima, sobretudo o seu “*Retrato do Imperador*”, de tamanho natural,

³⁰⁴ Carta de 22 de outubro de 1845 dirigida ao Conde de Stackenberg. AN-RJ, SAP, AP-FET.

³⁰⁵ Carta de 21 de março de 1846 dirigida ao Conde de Stackenberg. AN-RJ, SAP, AP-FET.

sentado no trono com as vestimentas reais no ato da coroação, e os trabalhos de Johann Moritz Rugendas, com telas referentes à natureza e aos costumes americanos, elogiados por Taunay pela graça e harmonia aos grupos humanos ali representados³⁰⁶. Mas a crítica foi impiedosa, principalmente em relação à falta de ordem dentro do edifício durante as exposições:

Preciso he confessar que a exposição está bem frouxa e escassa em trabalhos attendíveis. [...] os trabalhos dos discípulos não valem nada, exceptuando os da aula de desenho; nestes há com effeito debuxos admiráveis. O concurso de pintura histórica retrogradou este anno; passaram os estudantes a copistas: em huma palavra a Academia vai em decadência, não só no relativo ao mérito das obras, como n'aquilo que depende da administração e economia do estabelecimento. A falta de polícia durante as exposições tem causado desordens horrorosas, com descrédito da casa. Roubam-se desenhos e quadros, quebram-se estátuas e bustos, enchovalha-se o mármore, tendo hum guarda e dous porteiros sentados na porta da rua como se estivesse n'huma chácara tomando o fresco.³⁰⁷

A crítica, menos para as obras do que para a organização das exposições, atinge, sobretudo, o papel de Taunay na instituição. Este não menciona nas atas, nem nos officios e relatórios, os roubos de obras de arte e o vandalismo que ali possa existir. Mas a crítica é contundente, e vai ainda se prolongar até a saída de Taunay da Academia em 1851.

No ano seguinte, as aquarelas de Grandjean demonstravam a realização de projetos feitos pela Academia, encomendados ou não pelo governo, como o *Colégio de Santa Thereza*, em Porto Alegre, e a Biblioteca. O primeiro foi produzido e o segundo, assim como uma

³⁰⁶ GALVÃO, Alfredo. "Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes realizadas na Academia Imperial de Belas Artes e Prêmios Outorgados". Arquivos da E. N. B. Artes, RJ, (11): 125-45, 12 ago 1965, e MACIEL LEVY, Carlos Roberto. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico*. RJ, Ed. Pinakothek, 1990.

³⁰⁷ *Bellas Artes, 1845*, apud LIMA, Valeria E. A. *A Academia Imperial das Belas Artes: um projeto político para as artes no Brasil*. Dissertação de mestrado, Unicamp, 1994.

série de outros projetos realizados por Grandjean, não foram levados adiante pela Repartição de Obras Públicas, conseqüências de uma relação por vezes conturbada entre o departamento de engenharia e a arquitetura da Academia de Belas Artes. Por outro lado, vemos que, nesta Exposição, a série de aquarelas feitas por Grandjean foi adquirida pelo Imperador, ato que incentivava também a compra das obras expostas na Academia. As paisagens de Buvelot, premiado pela Academia, foram encomendas feitas pela Imperatriz. Neste mesmo ano, Taunay evidencia, em relatório anual sobre a Academia ao governo imperial, a sua satisfação acerca do desenvolvimento das classes, cujos "*interessantes trabalhos*" podem ser vistos nas exposições trimestrais e anuais, estimulados não só pela emulação obtida com a participação dos artistas da corte, mas também com a instituição do Prêmio de Viagem desde 1845³⁰⁸, tema que será tratado adiante.

Na exposição geral de 1846, os apelos de Taunay em busca do apoio do Imperador, e também de Porto Alegre através de sua crítica, parecem fazer efeito. A crítica novamente destaca as novas medidas e as aquisições da Academia a partir do apoio dado pelo Imperador à instituição:

É, alias, inquestionável o progresso moral da mesma academia promovido pela constante e judiciosa proteção de S. M. o Imperador. Quanto às aquisições materiais, observamos com sumo prazer a coleção de gessos novamente comprada, a rua fronteira ao palácio novamente aberta, e a porção do elegante hemiciclo que se acaba de construir, honrado com o prezado nome da augusta Imperatriz Leopoldina.

Não podemos também desconhecer o aumento das produções dos alunos no presente ano em todas as classes de aplicação. Seria para nós um prazer o trabalho de analisar os concursos todos, principalmente de Roma, se intempestivo não fosse todo o juízo que precedesse o dos professores do estabelecimento e se o merecimento escolar não tivesse certa a sua apreciação e recompensa na

³⁰⁸ Ofício de 13/2/1847. AN-RJ, SE-IE.

distribuição publica de prêmios acadêmicos anunciada para o ultimo dia da presente exposição.³⁰⁹

No relatório da exposição de 1846, diz Taunay acerca das principais composições e de suas premiações:

1º. Pelo professor d'architectura da Academia Grandjean de Montigny um desenho perspectiva (sala 9 no. 5) do projeto da Biblioteca para a Capital, pertencendo a uma serie de aquarelas architectonicas de que sua Majestade o Imperador manda fazer a aquisição (pelos quaes, como por muitas plantas e elevação de projectos para monumentos e chafarizes que o mesmo architecto formou por ordem superior sobretudo pelos numerosos desenhos estudados em ponto grande, do Colégio de Santa Thereza, assim como pela consideração de uma longa e honradíssima carreira profissional cujo brilho reflecte sobre esta instituição, a Academia teria em conta infinita, mesmo no interesse geral das Bellas Artes que se outorgasse ao mencionado artista uma recompensa honorifica de grão superior às costumadas nos casos geraes de propostas consecutivas às exposições artísticas)

2º pelo artista Francisco Renato Moreau (sala 10 no. 34 e seguintes) e pelo professor substituto da Academia José Correia de Lima (sala 9 no. 6, 7, 8, 9) vários retratos recomendáveis, os do segundo, pela maior solidez de tom e pela abundancia da cor, os do primeiro pelos mágicos efeitos de luz e vivos toques de remate;

3º enfim, pelo professor substituto da Academia Augusto Muller (sala 9 no. 13), e pelo artista Luiz Buvelot (mesma sala, no. 14) dous vistosos quadros de florestas do Brasil encomendados por ordem de sua majestade a Imperatriz; tendo-se ainda oferecido, em segunda linha, a aprovação acadêmica um retrato de homem immediato ao no. 33 (sala 10) com agradável efeito de claro-escuro pelo pintor Lasagna.

A vista de que, sustentando a sua indicação excepcional votada por aclamação a favor do exímio arquiteto Grandjean de Montigny, a Academia passa a propor respeitosamente que seja concedida a mercê de uma condecoração ao dito Luiz

³⁰⁹ Jornal do Commercio, 1846. BN-RJ.

Buvelot (os outros três supra citados foram anteriormente agraciados) e que se dê ao mencionado Lasagna uma medalha d'ouro da Exposição.³¹⁰

É possível notarmos que, em 1847, há um substancial aumento de expositores, ainda com o predomínio de retratos, mas já com um considerável número de telas de temática religiosa, cópias de telas históricas e paisagens de Nicolas Poussin, e uma curiosa divisão concentrada na Sala de no. 10 chamada "Quadros executados em New-York, apresentando duas telas históricas sem autoria denominadas "*Bombardamento de Matamoras*" e "*Batalha da Resaca de la Palma*", sem mais identificações. Buvelot, sempre muito apreciado e autor de vários trabalhos, apresenta apenas uma aquarela, sem titulação definida no Catálogo.

A crítica do Jornal do Comércio acerca da exposição deste ano levou a respostas diversas. O autor analisa desfavoravelmente uma série de obras, artistas e o sistema aplicado pela Academia. Entre outros, critica Barandier por "desprezar o desenho", os retratos de José Correia de Lima, onde não "há desenho nem pintura", e a Luiz Stallone, aconselha que o pintor "harmonize melhor as tintas". Além disso, critica os trabalhos dos alunos e o pequeno número de obras apresentadas, além de dizer que os alunos não estudam e misturam mal as tintas. Para o crítico, os progressos são nulos, o sistema baseado nas cópias dos painéis é inútil pela ausência de telas de grandes mestres, e os professores da Academia não têm nada a lhes ensinar. Finalmente, critica o Prêmio de Viagem à Europa como algo de pouca importância para uma classe sem formação no desenho.

O primeiro a se pronunciar em resposta ao crítico é o professor José Correia de Lima, criticado não só no que diz respeito às suas obras, mas ao seu talento como mestre. Em pouquíssimas palavras, Lima defende o ensino artístico proposto pela instituição e sua reputação como pintor e acadêmico:

O autor do comunicado de compadresco levanta de novo a sua voz desacreditada, tratando só de justificar o seu ataque contra o atual ensino acadêmico, mas com tão malévolos desacerço, que escolhe e designa como recompensável de todo o mal que

³¹⁰ Relatório acerca das Exposições Públicas. 18/01/1847. AN-RJ, SE-IE.

sonha um professor substituto que, regendo interina e ocasionalmente uma cadeira, não pode nem deve influir no sistema adotado pela classe; devendo, entretanto, saber o anônimo que eu também andei pela Europa, vi e apreciei³¹¹

No dia seguinte, Stallone se pronuncia também, perguntando o nome do crítico e marcando um possível encontro ao final da exposição para que ele possa, pessoalmente, explicar como mistura suas tintas. Em seguida, é a vez de Alessandro Ciccareli se pronunciar a favor de Quinsac de Monsoivin, autor do *Retrato de D. Pedro II* (FIG.51) e pintor consagrado na França, criticado negativamente no jornal *O Mercantil* de 15 de dezembro pelo seu retrato de D. Pedro II. Vemos, portanto, que a crítica de arte e as respostas aos críticos têm forte presença neste ano de 1847, denotando certamente o nascimento de uma discussão que só o sistema de exposições poderia proporcionar.

A exposição de 1847 premiava novamente Grandjean e oferecia uma medalha de ouro a Júlio Le Chevrel e Manoel Honorato de Lima pela realização de *“um busto de S. M. O Imperador [que] apresenta no meio perfil um bom princípio de semelhança”*, e uma distinção honorífica *“a Raymundo Monvoisin de Quinsac, autor do retrato de S. M. O Imperador, no. 54 da sala 10: [...] por uma harmonia geral perfeita, que resulta, não já do sacrificio místico da intensidade das diversas cores, mas da hábil equilibração de todas elas em toda a sua pureza nativa, elevando assim ao seu valor completo a ingênua magia do colorido”*.³¹²

No ano seguinte, 1848, apesar do ressentimento de Taunay pelos ataques que a Academia vem sofrendo, o julgamento decide as seguintes premiações:

Ilmo exmo sr,

entre as obras que mereceram as honras de uma atenção particular, fizeram-se notáveis: a vista perspectiva da sala do trono de um paço Imperial projectado (no. 8, sala 8) pelo professor d’architectura Augusto Henrique Victorio grandjean de Montigny; o quadro de D. Maria de Souza (no. 94, sala 10) pelo professor substituto de pintura histórica José Correia de Lima, produção eminentemente nacional a

³¹¹ Jornal do Comércio, 12/12/1847. BN-RJ.

³¹² Ofício de 27 de dezembro de 1847. AN-RJ, SE-IE.

todos os respeitos. Vários retratos (no. 37, 39, 44, 45, 46, sala 9) pelo artista F. Crumholz, recomendáveis pela firmeza das formas, força do colorido e harmonia geral, com mui boa e própria parecença – e um suave quadro de flores (no. 48, sala 9) por José dos Reis Carvalho, obra em que brilham as mais preciosas qualidades do gênero. Cumpre também mencionar distintamente um lindo pequeno quadro de paisagem (no. 20, sala 9) de L. Buvelot – Uma vista da Lagoa de Freitas (no. 47, sala 9) por Francisco Ferreira Serpa, enfim uma composição original, no. 59, mesma sala 9) com várias copias de bons quadros por Henrique Ratton amador, que, nestes trabalhos, deu provas de um talento já exercitado e com proporções de rápido desenvolvimento.³¹³

Em 1850, foi realizada a última Exposição Geral com a participação de Félix-Émile Taunay como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, ano também da morte de Grandjean de Montigny. Novamente Louis-Auguste Moreau, José Correia de Lima *“pela sua bela, grande e completa harmonia n’uma tela de dimensão considerável”* e Júlio Le Chevrel foram agraciados com as premiações, além de Joaquim Lopes de Barros Cabral *“que oferece hum contraste habilmente combinado para comover a alma do espectador à vista do corpo de Virginia abandonada às ondas, tendo infelizmente faltado o tempo ao autor para rematar com toda a exactidão o typo de ideal adolescência que a imaginação exige em semelhante objecto”* e, por último, Ferdinand Krumholtz.³¹⁴ Em seus relatórios, Taunay não só justificava as medalhas aos premiados, como também realiza a crítica das obras expostas.

É interessante notarmos ainda que os relatórios feitos por Taunay e possivelmente também por Grandjean acerca do julgamento dos trabalhos expostos nas exposições denotam, em certo sentido, a existência da crítica de arte na Academia. O júri deveria ter, necessariamente, este papel. Os relatórios anuais não eram publicados pelo governo imperial, mas a posterior premiação deixava claro a existência obrigatória de apreciações acerca das obras, justificando ao governo as premiações.

³¹³ Relatório acerca das Exposições Gerais. 24/04/1849. AN-RJ, SE-IE.

³¹⁴ Ofício de 3/1/1851. AN-RJ, SE-IE.

Por outro lado, é possível notarmos não somente nos relatórios feitos por Taunay, mas também em seus ofícios e cartas, que a trajetória para a consolidação do sistema de exposições foi cercado de diversos obstáculos. As apreensões reveladas ao Conde de Stackenberg demonstram a fragilidade do sistema, dependente do público numa sociedade não acostumada e não voltada a esse sistema artístico, e de todo um aparato urbano que fizesse com que esse mesmo público circulasse e despertasse seu interesse, como já ressaltamos anteriormente. Ao mesmo tempo, o problema é percebido dentro do corpo legislativo do governo imperial, quando Taunay obtém sucesso nas medidas referentes às exposições gerais, como sua abertura e a obtenção dos prêmios. O resultado destas intrigas pode ser percebido através de ofício de Taunay dirigido ao governo, acerca das acusações proferidas pelo Senador do Espírito Santo (não nomeado):

Concedendo-se, o que não fazemos senão com restrições, tudo quanto disse o Sr. Senador pelo Espírito Santo a respeito da propriedade de applicação das denominações Academia e Escola, nada teria ganho no caso vertente a animosidade de sua Excia contra a Academia das Bellas Artes: pois vários decretos elevarão a Congregação dos seus professores acima da qualidade de simples corpo ensinante, a saber: o Decreto de 25 de março de 1840, no tempo da Regência do exmo. Sr. Pedro de Araújo e Lima, hoje Visconde d'Olinda, pelo qual determinou-se que as Exposições particulares do Estabelecimento fossem de então em diante geraes, o Decreto de 30 de Abril do mesmo anno, ampliado ao depois pelo de 26 de maio de 1841, ministro o Exmo. Araújo Viana, constituindo a mesma Congregação em jury de admissão e de julgamento das exposições geraes e autorizando-a para propor, a favor dos artistas, recompensas nacionaes.

Esta incumbência, entre outras, é certamente uma função geral, cujo exercício constante tem provado bem: pois as Exposições artísticas desta Capital encitarão sempre interesse universal, e que o nobre senador confessa, estranhando-o de alguma sorte o público; dizendo que fica realmente abysmado quando vê tanta gente concorrer para ver ali não sabe o que....confunde aliás os gabinetes e galerias nacionaes e particulares com as exposições públicas em que apparecem objectos originaes novos.

A de França (Paris) principiou-se em meados do último século com apenas sessenta telas e o progresso foi tão lento que, em 1770³¹⁵, vinte anos depois da sua iniciação, foi considerada como prodigiosa uma Exposição em que houve o número de cento e vinte objectos entre grandes e pequenos e de toda a natureza artística: reduzindo-se porém esta abundância apparente, diz uma relação contemporânea, em esterilidade real, se se fizer exacta avaliação do tamanho e valor das obras.

Aqui, o mesmo número chegou já uma vez a perto de cem. Algumas oscilações há sempre em todo o progresso: mas é preciso animar não desacorçoar semelhantes manifestações que implicão um comprometimento nacional, como dois senadores o fizeram notar. Bella glória a de fazer retroceder um desenvolvimento! De o querer por outra forma, em vez de subministrar-lhe força e alimentos! O Sr. Senador pelo Espírito Santo não fez serviço nenhum, prestando a sua voz a um sytema de desapreciação organizado de há muito contra a Academia de Bellas Artes.³¹⁶

Com isso, vemos o significado do memorial acerca das exposições gerais feito em 1852, o qual enfatiza o número de objetos expostos a cada ano, demonstrando a importância de tal empreendimento pelo constante interesse do público e dos artistas. O memorial é elaborado pelo diretor interino Job Justino d'Alcantara, mas percebe-se, claramente, a influência de Taunay nos escritos, não só pela idéia de elaboração do memorial, demonstrando justamente esse interesse que tanto o preocupou nos anos de sua gestão, como também pelas comparações com o ambiente francês, já expostas no ofício dirigido ao governo em resposta ao Senador do Espírito Santo. Ali, explica-se que a exposição de 1851 não ocorrera em função das obras operadas no edifício da Academia, e também pela prudência em não se realizar uma exposição no ano que ocupa o cargo um diretor interino, possível vítima de ataques e críticas. Ao mostrar os números de objetos

³¹⁵ Taunay faz certamente referência à regularidade dos Salons franceses como exposição anual no *Salon carré* do Louvre a partir de 1737. A primeira exposição da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* data, no entanto, de 1673, aparecendo nas regras da instituição desde 1648.

³¹⁶ Nota sobre pronunciamento do Senador pelo Espírito Santo contra a Academia de Belas Artes, focalizando as exposições gerais. Faz referências aos decretos de 25-03 e 30-04-1840 e de 26-05-1841. Rio de Janeiro, 1841. Obs. Documento s/d. AN-RJ, SAP, AP-FET.

expostos, compara novamente a exposição brasileira com as exposições feitas em Paris no século XVIII, exemplificando com os números e não deixando, ao final, de expor a crítica:

He curioso comparar, quanto ao material numérico, estas exposições com os começos das da França. Data ali a instituição de 1748-1749. A primeira exposição contou apenas 60 productos, julgados com excessiva aspereza n'um folhetim escripto pelo afamado Diderot. Continuarão com pouca differença de algarismos até o anno de 1770, em que o número de 120 producções expostas foi considerado como prodigioso: fertilidade apparente, diz um redactor de gazeta do tempo, da qual, todavia, deduzindo todas as obras de diminuto tamanho, miniaturas, desenhos, aquarellas, retratos, as telas tão miseráveis quão gigantescas, as estatuetas etc o que restava era esterilidade real. À vista de semelhante apreciação e sendo taes os princípios da Exposição de França que hoje conta as produções aos milheiros, como é que um membro da Câmara vitalícia, sem se lembrar da differença das épocas, declara que as nossas (em comparação, sem dúvida, no seu entender, com as actuaes de França) não tem valor algum? Não atendeu à sua asserção.

Os algarismos dos objectos apresentados nas Exposições successivas são os seguintes:

Annos de 1840.....41 objectos

41.....	39
42.....	35
43.....	67
44.....	86
45.....	76
46.....	44
47.....	75
48.....	127
49.....	73
50.....	71

Na iniciação das Exposições geraes, o seu intuito foi desenvolver pela emulação entre os estudantes o gênio artístico e promover na população pelo contacto dos

objectos de arte, o gosto e sentimento do Bello, que não se cultiva de um dia para o outro no meio de uma nação, por mais bem disposta que seja pela natureza. Sabia perfeitamente a Academia que haveria, na Série das Exposições, annos de remissão, annos menos felizes, menos abundantes em productos e nunca seria imaginado ser tão bem succedida como o foi realmente nessas manifestações que sempre causarão surpresa agradável aos viajantes e estrangeiros, mas que são hoje qualificadas, à vontade, uma vergonha.³¹⁷

Fica claro o ressentimento de Taunay em relação à critica dirigida à Academia, quer seja aquela elaborada pelas mãos de alguns legisladores; aquela que se concentra nas palavras de anônimos ou até mesmo de Porto-Alegre em suas publicações. Desde 1843, a Academia era alvo de seus escritos. Daí a preocupação de Taunay em mostrar os números franceses e identificar a quantidade de objetos expostos na academia brasileira desde a criação das exposições gerais. Não deixa de ser notável, embora com alguns percalços, os números apresentados por Taunay em seu relatório, demonstrando o aumento do número de objetos expostos. Cria, efetivamente, um sistema de exposições e tenta, mediante todos os obstáculos, formar o gosto na sociedade brasileira. A participação dos matriculados e dos artistas da corte é ativa, e a emulação como objetivo principal da medida é alcançada. A distribuição de medalhas aos alunos e aos artistas participantes é o sinal mais claro de sua eficácia, embora Taunay reconheça que os alunos devem ainda avançar em muito as técnicas ensinadas, principalmente aquelas referentes ao desenho, como constatamos no tópico anterior. Ao lado das exposições, o Prêmio de Viagem instaurado em 1845 viria contribuir enormemente à emulação entre os artistas, completando a didática de ensino elaborada por Taunay.

³¹⁷ *Memorial sobre as Exposições Gerais artisticas na Academia das Belas Artes*. 2 documentos quase iguais. RJ, agosto 1852. AN-RJ, SAP, AP-FET.

III.2. O Prêmio de Viagem

O Prêmio de Viagem à Europa fazia parte do conjunto de medidas didáticas aplicadas na academia brasileira, baseado, mais uma vez, nos modelos franceses de ensino. Antes da criação do *Prix de Rome* na *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, é regulamentado o *Grand Prix* no ano de 1655, conforme indica seu Artigo XIX:

que tous les ans, les dix-septième d'octobre, veille de la fête de Saint Luc, il sera donné par l'Académie un sujet général sur les actions héroïques du roi à tous les étudiants pour chacun d'eux en faire un dessin et les rapporter tous la veille de la Notre-Dame de février ensuivant, pour y être vus, examinés et jugés; de tous lesquels dessins celui qui sera trouvé le mieux sera peint et exécuté par l'étudiant qui l'aura fait, lequel sera obligé de donner ledit tableau trois mois après à l'Académie, qui en cette considération lui ordonnera un prix d'honneur proportionné au mérite du travail, et, outre ce, ledit étudiant aura le privilège de choisir telle place qu'il voudra pour dessiner à l'Académie, et de poser le modèle en l'absence des professeurs et des académistes, à l'exclusion de tous les autres'.³¹⁸

A partir desta regulamentação, Colbert decide, dez anos depois, criar um centro de estudos para os artistas franceses em Roma, com o objetivo de estudar a estatuária antiga e os grandes mestres da escola Renascentista italiana, principalmente Raphael, umas das diretrizes dos estudos dirigidos por Charles Le Brun³¹⁹. Aos alunos, era incumbida a realização de cópias das mais célebres obras, com a finalidade de ornar os palácios e jardins franceses de belas esculturas e quadros tirados a partir destes modelos italianos.

³¹⁸ FONTAINE, André. *Académiciens d'autrefois*. Paris : H. Lauréns, Éditeur, 1914, pp. 261-262.

³¹⁹ « L'Académie de France à Rome était le prolongement nécessaire de l'école académique de Paris ; les travaux qui devaient s'y faire ne pouvaient différer que par l'habileté technique et, puisque Poussin apparaissait à ses contemporains comme le continuateur direct de Raphaël et des admirateurs de l'antique, il était juste qu'il présidât aux premiers travaux des premiers élèves : sa direction, si éphémère et si touchante, symbolise l'esprit qui inspira la création et les efforts de la jeune et glorieuse Académie ». FONTAINE, André. Op. Cit., p. 267.

Em 1666, é regulamentado o Estatuto da *Académie de France* em Roma³²⁰, primeiramente localizado na *Casa Sant'Onofrio* (1673), Palácio Capranica (1684), depois no Palácio Mancini (1725) e definitivamente na Villa Médicis, em 1803. Um pequeno número de estudantes laureados deveria, assim, viver durante quatro anos na academia francesa em Roma, estudando e realizando cópias, dirigido por um mestre eleito entre os membros da Academia que, anualmente, enviava seus trabalhos para serem julgados pela congregação acadêmica³²¹.

Com a supressão das Academias em 1793, os concursos anuais e o *Prix de Rome* são igualmente suprimidos, sendo restabelecidos em 1797, dois anos após a criação do *Institut de France*. Passava a ser o responsável pelos concursos anuais, seu julgamento, assim como o acompanhamento dos trabalhos dos alunos em Roma e suas devidas apreciações realizadas anualmente nas sessões públicas.

O concurso para o Prêmio de Roma consistia em provas diversas. Primeiramente, eram estipuladas sessões extraordinárias para a escolha de assuntos para o prêmio de pintura: ofereciam vários temas, votavam os mesmos, e colocavam os três mais votados em uma urna, sorteando aquele que seria o tema final. Era então apresentada uma pequena história sobre o assunto, oferecendo possibilidades de interpretação para os alunos de acordo com a história original, como o uso de figuras de mulheres, a ação se passando ao final da tarde ou à noite, etc. O assunto do primeiro ensaio para o prêmio da classe de Arquitetura era escolhido pelo professor da *École d'architecture* e não pelo júri da *classe de Beaux-Arts*. Para a Arquitetura, o assunto era também esmiuçado, indicando o local, o entorno, as salas e suas disposições, assim como as funções de cada uma dentro do edifício e o seu tamanho. Também composto de provas diversas, havia um julgamento dos melhores, que seriam destinados ao concurso final para a obtenção do prêmio. O mesmo se passava na classe de escultura e de música.

O concurso para a pintura consistia em uma série de concursos e julgamentos. Iniciava-se no começo da primavera e consistia, como primeira prova, na execução de um

³²⁰ HAUTECOEUR, Louis. *Académie des Beaux-Arts. Les Fonctions de l'Académie des Beaux-arts*. Paris : 1961.

esboço a partir da escolha de um tema já definido. Os alunos deveriam executar a prova no mesmo dia, dentro de um local devidamente fechado. Terminada esta prova, os esboços eram julgados pelos professores e pelos membros da *Académie des Beaux-Arts*, sendo posteriormente numerados e marcados por letras, e ainda trancados em um local específico para serem mostrados posteriormente e não acessados pelos concorrentes. Os alunos aprovados (no máximo 20) passavam então para a segunda prova, quinze dias após o julgamento da primeira etapa. Consistia no estudo de uma figura a partir do modelo vivo, “*cujá pose [era] determinada pelo professor em exercício – c’est ce qu’on appelle: poser le modèle*”. Os candidatos realizavam um esboço em tela a partir desta figura em quatro sessões de sete horas cada uma. O julgamento desta etapa consistia na comparação entre a figura pintada e o esboço realizado no primeiro concurso, onde no máximo dez alunos eram aprovados. Uma semana depois, iniciava-se o denominado ‘*concours définitif*’, realizado a partir de uma nova escolha do tema a ser esboçado e composto de uma prova de doze horas, sendo proibidos de deixar o local do exercício ou de se comunicar com qualquer pessoa. Transcorrido o tempo, o professor recolhia os esboços, os quais deveriam conter a idéia precisa do que seria composto no quadro final, o qual não poderia, em nenhuma hipótese, distanciar-se de seu esboço. Depois disso, os candidatos executavam a tela durante 72 dias, de acordo com os horários de abertura da *École*. Aos candidatos, era possível levar outros desenhos de figuras que estivessem incluídas no assunto proposto, mas sempre sob a vigília de não se distanciar do esboço apresentado. Terminados os quadros, e após a devida preparação técnica de cada um deles, eram expostos publicamente acompanhados de seus esboços para serem contemplados pelo público em geral, pelos jornalistas e pelo júri que irá julgá-lo. Este julgamento definitivo indicava o vencedor do *Premier Grand Prix*, cujo autor era contemplado com o *Prix de Rome*.³²²

No Brasil, antes de ser levada a efeito por Taunay, a proposta aparece também nos planos formulados por Lebreton em 1816 e por Debret em 1824, seguindo a linha de formação francesa da *École des Beaux-Arts* para a prática da emulação entre os alunos. O

³²¹ GRUNCHEC, Philippe. Op. Cit..

³²² A esse respeito, cf. GRUNCHEC, Philippe. Op. Cit..

concurso, no entanto, apresentava menos etapas e se realizava dentro do conjunto das classes, uma vez que só havia um prêmio a ser distribuído.

A idéia de sua efetiva implantação tem início ainda em 1836, quando o diretor, ao lado de Grandjean, prepara um ofício a ser enviado para o governo com a referida proposta³²³. Ali, eram designadas as chamadas “loterias”, que consistiam em lotes de financiamentos periódicos fornecidos à Academia. Taunay solicitava o pedido de dez loterias durante dez anos, para o melhoramento do edifício da Academia e de seu entorno, para a realização de retratos do Imperador e para os Prêmios de Viagem. A proposta deve, no entanto, ter causado surpresa à Assembléia Legislativa. Taunay solicitava em seu ofício que o governo sustentasse 35 pensionistas brasileiros em Roma, durante três anos cada um deles. Os concursos seriam bienais e os laureados seriam, a cada concurso, dois pintores, um ou dois arquitetos, um ou dois compositores de música (que poderiam concorrer entre os alunos da Academia, escolhidos pela Sociedade Beneficência Musical). O ambicioso plano elaborado por Taunay não foi levado adiante por questões legislativas e financeiras.

Dois anos depois³²⁴, Taunay e os demais membros da congregação preparam as regras para os concursos, ainda sem saber se os mesmos seriam aprovados pelo governo, o que efetivamente aconteceu após longos 7 anos a partir desta data. O ofício de 15 de janeiro de 1842, momento em que é novamente feito o pedido de aprovação, deixa claro que o projeto foi entregue à Câmara Temporária em 1836, conforme constam nas atas anteriores.

A importância da medida, no entanto, voltava a ser lembrada no discurso proferido por Taunay na Sessão Pública de 1839, momento em que reivindicava do governo a abertura das exposições gerais e igualmente o prêmio de viagem à Europa, dois poderosos instrumentos à emulação e, conseqüentemente, à formação do artista.

Com o passar dos anos, Taunay passava a considerar a inviabilidade das propostas sugeridas e alterava os planos para os pensionistas. Dava, entretanto, uma outra razão à

³²³ Ata de 9/4/1836. AMDJ – EBA- UFRJ.

³²⁴ Ata de 7/2/1838. AMDJ – EBA- UFRJ.

concessão das viagens à Europa, qual seja, a falta de perspectiva de trabalho ao artista após sua formação na Academia de Belas Artes. Questão verdadeiramente espinhosa na trajetória de Taunay como diretor, é a tentativa constante de emplacar a Academia como instituição produtiva no governo imperial. Para tanto, deviam ser oferecidos projetos arquitetônicos e encomendas de pinturas e esculturas a seus membros e, mais ainda, empregar seus artistas recém formados nas outras instituições do governo imperial. Este compõe o tema de discussão o qual nos debruçaremos no próximo capítulo, onde a Arquitetura surge como principal objetivo de Taunay na consolidação da instituição e das outras carreiras. Em meio a esta luta, Taunay almeja não só complementar a formação do artista na Europa através dos prêmios de viagem, como dar continuidade à sua profissão, fazendo com que ele, o artista, não desista de sua carreira. O Prêmio de Viagem tardaria este possível abandono, com a esperança de que, após seu aperfeiçoamento, tivesse o artista mais chances de emprego nas instituições da corte. Desta maneira, Taunay trazia à Academia o modelo francês de premiações, com exceção do concurso, bem mais simples que o francês; conduziria o artista aos modelos europeus das mais variadas escolas artísticas, prolongaria sua vida artística e levaria ao conhecimento da Itália e de Paris a existência da Academia brasileira através de seus discípulos.

Os discursos proferidos na abertura do ano escolar e na sessão pública, ambas do ano de 1841 evidenciam seus objetivos:

He verdade que poucas são por ora as vantagens positivas que a carreira das bellas artes vos offerece: pois nem athé o fim dos vossos exercícos vos acompanha o patronato público. Quero falar da falta de uma prática seguida pelas nações cultas, a demandar sucessivamente para a Itália os seus estudantes artísticos, mais distintos e capazes. Porém, senhores, esta nobre lembrança aparece, entre outras de igual importância, no relatório da Secretaria de Estado dos Negócios do Império de 1840, e hé natural de pensar que a attenção dos legisladores, de novo despertada a este respeito pelo governo, se preste benevola as nossas necessidades.³²⁵

³²⁵ Ata de 17/3/1841. AMDJ – EBA- UFRJ.

A vós deve ser singularmente dirigida a agradável comunicação de que o governo se interessa ativamente na sorte dos laureados desta instituição. Passo a mencionar, senhores, o grande e nobre prêmio que se trata de oferecer periodicamente à vossa extrema ambição pelo meio de concursos: a viagem a Italia as expensas da nação! Premio este tirado da mesma natureza dos vossos trabalhos e que os mais brilhantes condes da imaginação devem enriquecer, quando o jovem adepto, apenas iniciando ao mundo das musas pelas poucas produções que possui esta capital, se lembra de que em breve pode ir visitar aquela partentosa???? tela itálica para a qual se voltão hoje todas as vistas, a pátria de Michel Angelo e de Rafael, tendo por último feito de lá voltar possuídos das mágicos recursos da arte para depositá-los aos pés do Brasil, e , por meio delles, fazer no seu império florescer a virtude e o merecimento.³²⁶

Em março de 1843, aparecem os primeiros sinais efetivos de disposição do governo à aprovação da medida, uma vez que Taunay participa aos alunos que a Câmara tem se reunido para discutir o assunto dos prêmios. Percebe-se esta disposição do governo em conceder recursos financeiros para tanto, por haver autorizado, neste mesmo ano, a viagem a José Correia de Lima à Europa “à custa do imperial bolsinho”, por motivos de saúde e também em prol das artes³²⁷. Diz o próprio Taunay que a Lima cabia trazer a contemplação e o estudo das belas artes, de modo a oferecer à Academia os resultados de sua observação. Neste mesmo ano, o Relatório anual realizado pela Academia pede novamente as providências acerca das viagens à Itália por meio de concursos aos alunos já formados, pois “*semelhante perspectiva seria bem capaz de manter a emulação que facilmente esmorece com a falta de carreira, depois de concluídos os estudos*”³²⁸. Nota-se que, em 1843, aparece no Relatório a possibilidade de participação no concurso aos alunos já formados. Veremos posteriormente que não somente os alunos já formados como também aqueles que já foram laureados com a grande medalha podem também participar do concurso. No entanto, apesar da disposição do governo para a aprovação, foi negada a proposta de

³²⁶ SPA - 19/12/1841. AMDJ – EBA- UFRJ.

³²⁷ José Correia de Lima retorna em 1844.

³²⁸ Relatório sobre a exposição geral e a Academia, 1843. AN-RJ, SE-IE.

Taunay na Câmara Legislativa de 1843, conforme seu discurso proferido na Sessão Pública daquele mesmo ano. A resposta positiva, após inúmeros ofícios e falas dirigidas ao ministro protetor da Academia, sempre presente nas sessões públicas das exposições gerais, veio no início de 1845:

É lisonjeiro para nós merecermos de um dos ramos do poder legislativo semelhante signal de estima, que facilmente faz antecipar o assento de um corpo tão ilustrado como o senado brasileiro. Constanos nelle muitos protectores decididos, cujo sufrágio nos consolou no abandono da nossa salvação, e já sabeis, srs, que do trono deveis aspirar todo o amparo, proteção e conforto. Esta grande providencia das viagens a Itália, tantas vezes lembrada, invocada prognosticada, enfim se vai realizar, enfim, srs, julgo que antes de pouco me será concedido propor a vossa emulação o futuro o mais risonho, para a imaginação dos artistas. Como não redobrara ardor pelo estudo em todas as classes, desde o da primeira inscrição ate as mais elevadas! Tal premio, realizado por via de concurso e abrangendo a universatilidade dos alunos pela imparcialidade da sua distribuição, vivifica a instituição toda. Pertence a todos pela perspectiva, domina a todos pela influencia. . O horizonte das belas artes começa a esclarecer-se.³²⁹

São definidas, então, as regras para a abertura do concurso:

Ilmo Exmo Sr,

[...] Aquele concurso serão admitidos todos os alunos antigos da instituição, providos do seu diploma, que nelle quizerem tomar parte, assim como os alumnos actuaes que já tem tirado a medalha grande nos ramos de applicação. (três admissões do mesmo alumno ao mesmo ramo do dito concurso para viagens à Europa o inhabilitao para quarta admissão). O concorrente que for julgado superior não só aos da sua classe mais também aos melhores das outras classes (pintura

³²⁹ Ata de 26/03/1845. AMDJ – EBA- UFRJ. A Câmara também aprovou, em 4 de outubro de 1845, a viagem do aluno da Academia Raphael Mendes de Carvalho à Europa, sem que o mesmo participasse de qualquer concurso dentro da instituição. O fato foi comunicado ao diretor Taunay, o

histórica, dita de paisagem, architectura, esculptura, gravura de medalhas) será escolhido e proposto à aprovação do governo de sua majestade imperial. Havendo igualdade entre dois ou mais concorrentes, o mesmo governo decidirá.

Porém há uma providência importante, cuja lembrança V. Excia. Já adoptou, a saber: a agregação dos viajantes à Academia de França em Roma durante os seus dous annos da sua residência nessa cidade, devendo eles empregar o seu terceiro anno em visitar as principais cidades artísticas da Itália e a capital da França. Conforme o plano entendido, haverá sempre em Roma dous estudantes Brasileiros, e é mister que antecipadamente se estabeleça, entre os governos brasileiros e Frances a intelligencia de que sejam admitidos os nossos alunos a frequentação da referida Academia, onde as precisas informações de conducta e aproveitamento poderão sempre ser comodamente colhidas pelo ministro brasileiro em Roma, e exercida sobre elles uma inspeção patricia salutar.³³⁰

Mediante a definição das premissas para o concurso, entram em exercício em 23 de outubro de 1845 sete alunos, a saber, dois de pintura, João Maximiano Mafra e Paulo José Freire, dois de pintura de paisagem, Virginius Alves de Brito e Francisco Pereira Serpa, dois de escultura, Francisco Elidio Pamphiro e Antonio Antunes Teixeira, e um de arquitetura, Antonio Baptista da Rocha. Para a escolha do assunto dos concursos, designava a regra que, para os opositores das classes de pintura histórica, escultura e gravura de medalhas, seria usado o mesmo rosto do modelo com a determinação de um fato histórico para a composição de sua expressão. Para a classe de paisagem, o aluno tiraria a vista do natural, sendo devidamente acompanhado para a realização do primeiro esboço. Para o primeiro concurso, era escolhido como tema para a pintura histórica, escultura ou gravura, uma clássica figura de Academia. Para a pintura histórica, um trecho das *Géorgicas* em que "*Aristeo está desconsolado pela perda de suas abelhas*" e, para a paisagem, uma vista, obedecendo a regra de acompanhamento pelo porteiro até o devido local de onde seria tirada a vista. Para a arquitetura, havia sido já decidida a execução de uma casa

que comprova que o pedido foi obtido diretamente junto à Câmara, por influência do próprio aluno.

³³⁰ Ofício de 24/09/1845. AN-RJ, SE-IE.

de banhos. De acordo com a distribuição dos alunos de cada uma das classes, a congregação decide que:

depois de alguma discussão, que cada um dos concorrentes terá a sua disposição o manequim durante três dias, para trajá-lo a sua vontade, e sendo chamados os ditos concorrentes, dous na pintura histórica e dous na escultura, sorteiam-se entre eles os turnos de trabalhos que vem fortuitamente designados como se segue. O sr. Pamphiro os dias 6, 7, 8 do corrente; Sr. Freire 10,11 e 12, o sr. Teixeira 13, 14, 15, o sr Mafra 17, 18, 19; em virtude do qual dá-se de mais ao primeiro por sorte, o dia 20 para aproveitar ainda alguma coisa com o mesmo manequim a respeito da natureza das roupagens (bem que não se possa renovar a disposição geral das pregas), ao 2 o dia 21, ao 3º. O dia 22, ao 4º. 24 – faz-se então a entrega do manequim ao sr. Pamphiro, depois de que o Sr. Director observa aos concorrentes que a congregação não sabe que partido tomou cada um delles a respeito da posição do modelo, se usaram da liberdade que se lhes deu de modifica-la ate certo ponto, mas que parece bom em todo o caso, que cada concorrente dê no trajar diferente, uma amostra da sua disposição artística particular, não havendo nada que prenda quanto a cor e a conveniência do modo, visto estar a personagem de lucto: pergunta em seguida aos mesmos concorrentes se tem alguma representação que fazer, todos respondem que não.³³¹

O exame do concurso, realizado um dia antes do fechamento da exposição e da Sessão Pública, decide de imediato pelo aluno de arquitetura Antonio Batista da Rocha, não só por ter sido o único que terminou sua execução, mas também pelas qualidades inerentes à obra. Os outros apresentaram esboços pouco adiantados, não deixando dúvidas à escolha de Rocha. Nesta mesma sessão, fica decidido o trabalho que o aluno enviará de Roma no primeiro ano de sua estadia, qual seja alguns desenhos de fragmentos antigos copiados dos originais e, no segundo ano, uma composição original de acordo com tema escolhido pela Academia brasileira. Passaria primeiramente pela *Académie de France*

³³¹ Ata de 5/11/1845. AMDJ – EBA- UFRJ.

em Roma, viajando depois pela Itália nos meses de julho a setembro, época suscetível às doenças, passando finalmente a Paris no último ano.

A Sessão Pública de 1845 é especial a Félix-Émile Taunay. Em meio às considerações sobre a imitação da natureza e a perfeição dos modelos gregos, faz menção honrosa à medida conquistada pela Academia:

Em Roma ha uma prodigiosa emulação no meio de tantos estudantes de todas as terras que ali se ajuntam. Apareceu, haverá três meses, no Jornal do Comercio, um documento mui interessante, relatando a proporção das varias nacionalidades artisticas na cidade eterna. A Alemanha se apresenta em maioria devida principalmente a Prússia e Baviera. Tardava que ali tomasse o Brasil o seu lugar fixo, sendo esta introdução e a curiosidade que ela desafiará um poderoso motivo para que com toda a dignidade, prudência e aplicação se portem aqueles que ali iniciarem o nome pátrio. A impressão que eles fizerem, se boa sera naturalmente continuada, se ma, difficilmente contrastada e emendada por seus sucessores; devem compenetrar-se bem da nobreza da sua missão. Estão a respeito de dinheiros, em boa condição pelos efeitos da munificência nacional. Contemos pois com estudantes brasileiros bem providos dos meios materiais de existência de estudos e de viagens parciais no terceiro anno, e admitamos a lisonjeira prespectiva de que o nome brasileiro não sofrerá desfalque naquelas partes, antes ganhará um aumento de credito. Alias a Academia sabe medir a responsabilidade de que pesa sobre ela: todo o seu cuidado, como o seu interesse, consiste em descobrir, por meio dos concursos, o aluno mais capaz de representa-las nos países estrangeiros, mais capaz de contribuir, na época da sua volta a pátria para o estabelecimento geral desta verdade, que para a produção do belo é preciso recorrer-se aos artistas, por consagrarem eles a sua vida ao estudo relativo.³³²

O discurso de Taunay caminha, certamente, na direção do emprego do artista na sociedade brasileira, valorizando sua profissão e tentando alterar os destinos quase sempre comprometidos, resultando na desistência da carreira.

³³² SPA - 1845. AMDJ – EBA- UFRJ.

Com a premiação de Antonio Baptista da Rocha, iniciam-se os trâmites para sua estadia em Roma pelas mãos dos ministros brasileiros presentes na Itália. Taunay requeria a inclusão de Rocha na Academia francesa em Roma por dois anos. Feitos os primeiros contatos com a legação brasileira no estrangeiro, Rocha parte do Rio de Janeiro em 1 de abril de 1846, na "*Corveta de Guerra Francesa La Somme*", em direção à academia francesa. Esquecia-se Taunay, no entanto, de levar em conta que na *Académie de France* não era permitida a matrícula de estrangeiros, sendo somente concedida a estadia aos artistas franceses ou estrangeiros franco-fônicos. O ofício de 13 de julho de 1846 envia a Taunay a notícia do insucesso desta missão, sendo ali mesmo encontrada a solução por parte da legação em Roma, o qual confiava o aluno brasileiro ao ateliê de um renomado artista:

[...] Mr. Schenetz Director da Academia respondeu-me que não era permitido a entrada de estrangeiros na dita Academia, e em lhe constara semelhante precedente caso mesmo isto fosse concedido como uma graça especial, outro embaraço se apresentava, a qual era o do local, pois que toda a Academia se achava ocupada em 22 pensionários do Estado, não contando outros empregados que ali residem. Aqui cabe dizer a V. Excia que por huma parte ganhou o sobredito Rocha em não residir na Academia de França, onde nenhuma vantagem podia tirar porque não tendo aquele estabelecimento professores que instruem os discípulos, nem salas de estudos bem montadas, todo o seu fim limitar-se-hia em estar no dito estabelecimento como pensionário de cama e mesa, pagando por isso a soma de 100 francos mensais, fora os extraordinários, como pagam os pensionários do Estado. A vista do expellido tomou o dito meu compatriota a resolução de morar em huma casa particular, onde possa mais desembaraçadamente ter, e colher tudo quanto ha de melhor em Roma, relativamente à sua profissão; e isto foi mesmo aconselhado por alguns architectos com quem consultei. Além da carta oficial de recomendação que ele trouxe do Director da Academia das Bellas Artes desta corte para o da de França, eu mui positivamente o recomendei ao mesmo Director, bem como ao Cavaleiro Canina hum dos primeiros architectos e Archeologos de Roma, pessoas com quem tenho relações d'amizade que me derao a palavra em dirigilo

em tudo quando s'ocorrer de interessante ao objecto da missão do mencionado Rocha, e não perderei de vista a recomendação que V. Excia se dignou fazer a esta legação a favor dele. Jose Domingues de Ataíde Moncorn³³³

Com a impossibilidade de Rocha ficar alojado na Villa Médicis, destina-se o artista ao ateliê do arquiteto Luigi Canina, autor das obras "*L'architettura antica. Descritta e dimostrata coi monumenti*" e "*L'architettura domestica di svelte forme dei più rinomati popoli antichi ed applicazione alle opere moderne*", entre outras³³⁴. Canina é condecorado com a *Ordem da Rosa* no Brasil em 1847, e torna-se correspondente estrangeiro da Academia por decreto de 1851, um dos últimos atos de Taunay como diretor da instituição juntamente à criação do título de membros honorários. Em 1847, Canina envia a Taunay algumas notícias dos progressos de Rocha:

Monsieur l'architecte Antoine Baptista Rocha, depuis un an à peu près, qu'il vient à étudier chez moi, il a fait beaucoup de progrès, et même il a une bonne disposition pour se perfectionner en tout ce qui regarde l'instruction de son art. Et maintenant il est occupé a faire un grand dessin très soigné des détails du temple connu sous le nom de Jupiter Tonant, duquel ils restent trois colonnes aux pieds du Capitole.

Rome 2 juin 1847.

L. Canina.³³⁵

Para o concurso de 1846, são escolhidos como tema às classes de pintura de história, escultura e gravura de medalhas o "*Milão de Crotona preso pelas mãos à árvore*" e, para a paisagem, uma "*vista da Conceição observada do Livramento*". Dada a inadequação do modelo vivo para representar tal assunto na pintura de história, decidem alterar o tema,

³³³ Ofício de 13 de julho de 1846. AN-RJ, SE-IE.

³³⁴ Algumas das obras de Canina foram adquiridas pela Academia conforme ofício de 1847, mesmo ano em que chegam ao Brasil os desenhos de Rocha. Com a obra de Canina, chega também ao Brasil uma publicação de arquitetura geral, de 9 tomos, e outra de arquitetura de templos cristãos, não nomeadas, assim como a obra *História da Pintura Italiana por Giovanni Rosini*, que vão compor a biblioteca da Academia.

levando-o novamente ao *Aristeo das Geórgicas*. Nota-se que, para a composição da pintura de paisagem, o aluno deveria produzir uma paisagem a partir do natural, retirando dali seus esboços. Não se concentrava, portanto, na realização de cópias ou na sugestão de um tema, apenas na sugestão do local da tomada da vista. Para a classe de arquitetura, não há concorrentes para este ano. Entram então em exercício cinco alunos da Academia, dentre os quais dois na pintura histórica, Francisco Antonio Nery e Paulo José Freire, dois na escultura, Francisco Elídio Pamphiro e Francisco Chaves Pinheiro, e um na gravura de medalhas, Antonio Antunes Teixeira. Não se apresentou candidato para a pintura de paisagem³³⁶. O vencedor para o Prêmio de Roma de 1846 é Francisco Elídio Pamphiro, aluno da classe de escultura. A ele era incumbido como trabalho a cópia de uma estátua antiga feita em baixo relevo a ser enviada no segundo ano, e uma composição original a ser enviada no terceiro ano, após a escolha do tema pela Academia. Pamphiro freqüentava em Roma o ateliê de Pietro Tenerani³³⁷, ganhando em 1849 uma medalha de honra da Academia de San Luca.

Para o ano de 1847, o tema do concurso para a pintura de história, escultura e gravura de medalhas era “*Xenophonte, tirando da cabeça a coroa de flores ao saber, em quanto sacrificava que o seu filho morrera em batalha, e tornando a pó-la, por acrescentar-se que acabará animosamente*”³³⁸. Os concorrentes são: um de pintura histórica, Francisco Antonio Nery, concorrendo pela segunda vez, um de gravura de medalhas, Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, um de arquitetura, João José Alves, e um de escultura, Antonio Antunes Teixeira. Não há concorrentes na pintura de paisagem. O vencedor é Gusmão e, em segundo lugar, o aluno de arquitetura João José Alves. Embora doente, Gusmão embarca para a Europa no ano seguinte, falecendo em Paris em 1850. Em Roma, esteve sob a tutela do medalhista Girometti, realizando diversos trabalhos que foram enviados à Academia antes de sua morte:

³³⁵ Carta de Luigi Canina a Felix-Émile Taunay. 2/6/1847. AN-RJ, SE-IE.

³³⁶ Ata de 14/10/1846. AMDJ – EBA- UFRJ.

³³⁷ (Torano, Rieti, 1789 – Roma 1869). Tornou-se célebre pela escultura *Psiché* de 1819, hoje na Galleria de Arte Moderna de Firenze. Executou também vários monumentos em colaboração a Thorvaldsen.

Ilmo Exmo sr,

Tendo merecida aprovação completa da congregação dos professores desta Academia, o trabalho em cera que acaba de chegar de Roma, feito por Geraldo Francisco Pessoa de Gusmão, pensionista do governo imperial em viagem na Itália e, à vista das qualidades do mencionado trabalho, especialmente do gosto elegante que nelle se manifesta expressada por toque delicado e finíssimo, convindo, a bem do serviço nacional e do credito deste estabelecimento, que o mencionado estudante seja conservado, por dous anos mais, a fim de estudar, durante os mesmo, em Paris, a gravura em relevo sobre aço do papel de credito, que um processo engenhoso e simplicíssimo torna absolutamente inimitável; tenho a honra de rogar à V. Excia que se digne de dar as providencias conducentes a que o importe da despesa relativa seja decretada pelo poder legislativo. Em breve tempo, por meio do artista de que se trata, e da tradição que ele aqui estabelecer, ficará o Brasil isento para sempre do tributo que paga às nações estrangeiras para a impressão dos seus bilhetes de banco.³³⁹

Vê-se claramente a direção dada por Taunay aos trabalhos de Gusmão em Paris. A formação de mão de obra especializada neste ofício livraria o Brasil de seus impostos por pagamento da impressão no exterior. Oferecia, portanto, grande utilidade ao governo através de seu pensionista, resultando naquilo que Taunay tanto pregava em seus discursos, qual seja a “devolução” por parte do artista dos custos que a Nação lhe pagava com sua estadia na Europa, ao mesmo tempo em que dava à Academia um papel importante nos negócios do governo. A morte precoce de Gusmão, no entanto, termina com os planos de Taunay.

Em 1848, Taunay solicita ao governo uma inovação aos pensionistas de Roma, qual seja a ampliação de sua estada de três para cinco anos. Considera o primeiro prazo insuficiente para o aprendizado, uma vez que deve o estudante passar longo período

³³⁸ Ata de 2/10/1847. AMDJ – EBA- UFRJ.

³³⁹ Offício de 24/12/1849. AN-RJ, SE-IE.

viajando. Neste mesmo ano, Taunay recebe notícias de Luigi Canina a respeito do andamento do trabalho de Batista da Rocha, já no final de sua estadia em Roma:

O sr. Rocha continua o seu estudo dos monumentos de Roma, em breve mandará algum novo ensaio, a restauração do Templo da Fortuna viril. Muito útil seria que lhe fosse concedida mais um ou dois anos, da sua pensão. Sabe perfeitamente que tais trabalhos exigem bastante tempo [...] ³⁴⁰

Também Batista da Rocha exprime-se a esse respeito:

Sumariamente me pesa estar exaurido o tempo que me marca a lei para meus estudos, pois me é forçoso deixar, por assim dizer, em meia estrada a aplicação da theoria a pratica. Este tempo da lei, a necessidade fará um dia conhecer o quanto é limitado e, quando assim aconteça, outros gozarão do beneficio, mais felizes do que nós, primeiros pensionistas! ³⁴¹

Ao mesmo tempo, Taunay solicita a aprovação para a abertura do curso de história geral das belas artes, imprescindível para a preparação e o conhecimento artístico dos alunos laureados com o Prêmio de Viagem. Para Taunay, *“talvez fosse vantajoso formar uma só cadeira deste ensino e de outro que se acha em vigor na Academia de Florença, um curso de composição théorico e práctico”*. Ao lado destes cursos, era também “lembrada” a necessidade dos cursos de aritmética geométrica e perspectiva, outro de gravura a buril e, sobretudo, um lugar de restaurador dos quadros da Pinacoteca, uma vez que alguns deles encontravam-se em péssimo estado de conservação. ³⁴²

Os assuntos escolhidos para os concursos deste ano eram: para a pintura, escultura, gravura – *“lavrador dos campos de Pharsalia cavando a terra, fica admirando a vista da multidão d’ossos humanos que encontra (passagem do 1º livro das Geórgicas de Virgílio)”*. Para a Arquitetura, a planta, o corte e a elevação de um conservatório de música e, para a

³⁴⁰ Taunay cita a carta de Canina na Sessão Pública de 1848.

³⁴¹ Idem, sobre carta enviada por Rocha.

³⁴² Ofício de 14 de fevereiro de 1848. AN-RJ, SE-IE

paisagem, uma vista tirada do laboratório da Pólvora, no Morro do Castelo. Entraram em exercício um aluno de pintura histórica, Francisco Antonio Nery, concorrendo pela terceira vez, um de pintura de paisagem, Joaquim Ramos de Azevedo; dois na arquitetura, João José Alves e José de Souza Monteiro; um na escultura, Luiz Escórcio de Castro Ribeiro; e, finalmente, um aluno na classe de gravura de medalhas, Antonio Antunes Teixeira, que abandona o concurso depois de ter preparado o esboço. Segundo o julgamento deste ano:

Faz-se notar que todos os trabalhos tem defeitos mui sensíveis, porem que o de pintura histórica, ao lado deles, tem belezas que não se acham compensadas por equivalentes nos outros; a saber a boa harmonia entre os ares e os tons de carnações do peito e dos braços, e a conveniente expressão da cabeça. Por tanto, depois do breve debate o sr. Diretor colige os votos que se reúnem todos a favor do concorrente de pintura histórica Francisco Antonio Nery.³⁴³

Assim como os laureados anteriores, deveria Nery enviar no segundo ano uma cópia de um quadro histórico e, no terceiro e último, uma composição de sua autoria. Estava sob a tutela do pintor e arqueólogo Tommaso Minardi, que mais tarde seria também um dos tutores do pintor Vitor Meirelles de Lima.

Para o concurso de 1849³⁴⁴, o assunto escolhido para a pintura, escultura e gravura de medalhas era um *“trecho histórico de Sertório tomando a achar sua veada”*, para a arquitetura uma capela sepulcral e, para a paisagem, uma vista tomada do Morro do Castelo. Não constam nas atas os nomes dos opositores, constando apenas que entraram em concurso, um estudante de pintura histórica, um na pintura de paisagem, um na

³⁴³ Ata de 18/12/1848. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁴⁴ Consta das atas que foram enviados à Academia para seu devido exame três desenhos de Constantino Pedro Chaves da Motta, estudante que vai à Roma pela província do Pará. Isso demonstra novamente a ligação da Academia no Rio de Janeiro com outras províncias do Brasil, como já acontecera anteriormente com o envio do exemplar da *Arte de Pintar* a Pernambuco, e a outras províncias brasileiras.

arquitetura, dois na escultura e dois na gravura de medalhas. O vencedor foi Leon Pallière Grandjean de Ferreira, aluno de pintura histórica e neto de Grandjean (FIG.52).

Se Taunay encontrava problemas com a crítica artística do período, principalmente com Porto-Alegre, a nomeação de Pallière como novo laureado do Prêmio de Roma seria mais um agravante à questão. Pallière nascera no Brasil e se educara na França, onde estudara também Belas Artes. Havia sido incluído já na classe de pintura histórica da Academia em 1848. A esse respeito, a crítica de Porto Alegre é contundente:

O Sr. Pallière, é verdade que é brasileiro de nascimento, mas francês porque assim o quis, ou porque sua família o era, se no primeiro caso era estrangeiro, porque não o é no segundo?³⁴⁵ E quando mesmo se haja reabilitado brasileiro, é moral e coerente o proceder da Academia, de admitir a um artista educado na escola de Mr. Picot e na Academia de Paris, que completou seus estudos, a concorrer com uns moços que ontem começaram, e que nem ainda com mais seis anos de trabalho o poderão igualar?³⁴⁶

Porto-Alegre não hesita na ênfase à viagem de Pallière à Europa às custas do governo brasileiro, sem ao menos ter aqui se formado e concorrendo de maneira desleal com os colegas aqui matriculados. Austera e incisiva é a crítica que dirige a Félix-Émile Taunay acerca do fato, culpando-o pela transgressão das regras que compõem os Estatutos Acadêmicos e pela proteção ao neto de Grandjean, que vem a falecer pouco tempo depois, em março de 1850. A partir daí, seguiram-se artigos publicados no Correio Mercantil, ora de Taunay, ora de Porto-Alegre, refutando as críticas ou agravando ainda mais o fato. O conteúdo das cartas permite que entendamos a áspera e delicada relação que se formou

³⁴⁵ Pallière não concorreu à substituição da cadeira de desenho, e agora concorria ao prêmio de viagem com a nacionalidade brasileira, tendo à frente alunos inexperientes, ao contrário do concurso para a referida cadeira que traria a disputa mais acirrada com outros pretendentes.

³⁴⁶ GALVÃO, Alfredo. "Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no Meio Artístico Nacional". *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. RJ, no. 14, 19-120, 1959, p.23.

entre os dois artistas, as questões problemáticas acerca da metodologia de ensino acadêmico e a crítica de Porto-Alegre à atuação de Taunay como diretor da Academia:

O que critiquei acerca do método monstruoso de ensino, sobre a decadência evidente da escola de desenho, sobre as transações que houve a este respeito, sobre a ilusão da aula do nu, ficou no mesmo estado. A Academia está decadente. [...] O Sr. Pallière não é filho da Academia, não aprendeu nela, veio já um artista feito, e não devia ser admitido ao concurso, quanto mais ser escolhido para ir viajar à Europa, e quem disser o contrario disto é trapaceiro. Houve patronato escandaloso; há abuso de confiança que o governo cede à casa³⁴⁷.

Vale lembrar as discussões de Porto Alegre com Taunay quando ainda era professor de pintura histórica da Academia (até 1848), sobre o regulamento das aulas do modelo vivo e até pequenas questões referentes ao julgamento dos prêmios de viagem em 1846:

Pede a palavra o Sr. Muller para lembrar que seja convidado o sr. Porto Alegre para assistir a sessão. Passa-se a ordem do dia por ser o dito sr. Membro da congregação e não precisar de convite.³⁴⁸

Seus escritos não deixam dúvidas quanto à sua opinião sobre o ensino artístico: “*A Academia está decadente*”, criticando a aula de desenho e o ensino do nu que, segundo ele, são fracos na concepção e não apresentam evoluções, classificados como *ilusórios*. Condena ainda a cadeira criada por Taunay, a história das Belas Artes, considerada inútil, e lembra a importância do estudo da perspectiva e da luz, o que traria o progresso para o ensino das artes no Brasil. Segue em suas cartas as acusações contra o prêmio destinado a

³⁴⁷ Idem, pp. 22-23.

³⁴⁸ Ata de 18/12/1846. AMDJ – EBA- UFRJ.

Pallièrre evocando, a todo o momento, a transgressão às leis acadêmicas pelas mãos de Taunay e seu papel de defensor da causa primeira dos alunos, a justiça e o decoro nacional na íntegra realização dos concursos. Porto-Alegre quer que Taunay prove que Pallièrre não é francês e que é “filho” da Academia, tendo nela completado os seus estudos, e ainda que não tenha havido a recomendação de pintar com menos mérito para enganar os alunos e o júri. O sabor acre das discussões prolonga-se, e não se chega ao intento de elucidar a problemática questão, enveredando ainda para pelejas pessoais referentes até mesmo ao emprego de incorreções gramaticais nos escritos de ambos, que se acusam periodicamente pelo mau uso da língua, escárnios menos relevantes para nossa abordagem, mas que dão o tom da animosidade que se formou. A esse respeito, dizem as atas da Academia:

O sr. Lima pede então a palavra e deduz as razões de uma declaração pública que segundo lhe parece, devem fazer os professores da Academia contra as asserções odiosas do artigo inserido no no. 2 da Guanabara pelo ex-empregado desta repartição, Manoel d’Araujo Porto Alegre. Os membros presentes são unânimes a este respeito e assinam logo a mencionada declaração. Entretanto, o secretario propõe que em vez de publica-la, seja ela dirigida ao governo, sob forma de representação, afim que o autor do precipitado artigo seja admoestado. O sr. Director agradece aos seus colegas a adesão e simpatia que acha neles, tanto mais que as provas deste sentimento são espontâneas, pois na sua posição mal pode tomar parte nas manifestações entendidas.³⁴⁹

Para o concurso de 1850, a temática para a pintura de história, escultura e gravura de medalhas é “a passagem da Odisséia que representa a Ulisses sentado nos rochedos da praia e olhando para o mar com saudades da pátria”, para a paisagem uma vista tirada do morro de Matacavalo ou da “casa de Platte acima do Campo de Sant’Anna”, e para a arquitetura um projeto de Câmara dos Deputados.³⁵⁰ São cinco os opositores, entre os quais um de pintura

³⁴⁹ SPA - 19/12/1850. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁵⁰ Ata de 11/10/1850. AMDJ – EBA- UFRJ.

histórica, um de pintura de paisagem, um de arquitetura, um de escultura e um de gravura de medalhas. O vencedor era Agostinho José da Mota, aluno de pintura de paisagem e exímio desenhista, último laureado da gestão de Félix-Émile Taunay como diretor.

No ano seguinte, Taunay recebe as notícias de Pallière:

Veneza, 21 outubro 51

Participo a V.Ex. que hei entregado ao Commissionario Originali minha copia (Fragmento da Virgem de Foligno de Raphael) em 4 de agosto e espero que terá chegado já no Rio. Entreguei também em 11 do corrente a composição do Christo no jardim das oliveiras.

Particularmente per este último quadro que fiz com muito prazer e vontade de merecer a aprovação da Imp. Congregação, pedirei a V. Exa. Me fazer a crítica dos defeitos que houver a fim de procurar a não cahir nos mesmos erros.

Estou adesso em Veneza a cidade poética sympathica e a pátria da cor. Tinha sempre o maior desejo de ver esta mágica cidade que como diz o vate

Surge do seio das dornadas águas

A cidade gentil...(Garret)

[...] Quanto prazer per me de vagar ao meio de todas estas belezas de estudos rodeado de tal exemplo. Sinto muito a felicidade que gozo e me recordo com reconhecimento da congregação cuja benevolentia me premiarão, estarei feliz de poder tornar em proveito de minha pátria o bem que recebi d'ella. Lavoro com prazer coragem e espero com fructo ajuncto materiaes, e emprego o tempo o mais bem possível por levar o mais que puder recordação di qua. Faço esboço nas gallerias, nas Igrejas desenho nas ruas e quando o frio não me dava licença de sair de casa principiarei qualquer pequeno quadro de composição. Se Deos o permette espero mostrar a congregação muito prova do meu lavor. A Academia de Veneza aonde se acha também o Museo he tanto liberal que pode ser. Logo que se pede se dá licença de lavorar, se faz o quadro que se deseja do tamanho que se quer todos estão obsequiosos de servir. A escola para discipulos é organizada tam bem que não se pode desejar nada mais. No mês de Janeiro pretendo andar a Florença.

[...] Peço a V. Ex apresentar a seus dignos collegas meus respeitosos cumprimentos e affectuosas recordações e particularmente a meu lento o Sr. Lima.

Queira aceitar V. Ex os protestos de minha distincta consideração e respeitosa amizade,

Grandjean Ferreira.³⁵¹

Pela carta de Pallière, nota-se sua obediência ao programa da Academia brasileira, visitando as cidades da Itália no segundo ano de sua estadia. Cita a Taunay as visitas que tem feito e os trabalhos realizados, usufruindo as cores dos pintores venezianos, da Academia de Veneza e seu Museu. O polêmico Pallière, no entanto, não volta mais ao Brasil. Morales de los Ríos relata que o artista permanece na Europa até 1856, fixando depois residência em Buenos Aires, onde permanece por doze anos, agravando, desta maneira, os conflitos entre Taunay e Porto-Alegre.

Neste ano de 1851 não houve concurso para Roma. Era também o ano das inovações pretendidas por Taunay: passava-se de três para cinco anos a estadia dos artistas na Europa. O próximo vencedor seria Vitor Meirelles de Lima, em 1852, primeiro laureado após a saída de Félix-Émile Taunay da instituição.

Face ao conjunto de obstáculos encontrados por Taunay em sua trajetória como diretor da Academia, o Prêmio de Viagem constitui a mais importante medida implantada para a formação do aluno. Estendendo-se por todo o século XIX e adentrando o século XX, converte-se numa essencial fonte de aprendizado e de contato ao ambiente artístico internacional. Igualmente, faz com que os artistas mais destacados não abandonem sua carreira e fortaleça a Academia enquanto instituição pública e produtiva. Caminhando nessa direção, Taunay almeja também fortalecer a Arquitetura e os Arquitetos da Academia. É o assunto a ser tratado no capítulo seguinte.

³⁵¹ Carta dirigida a Félix-Émile Taunay. AN-RJ, SAP, AP-FET.

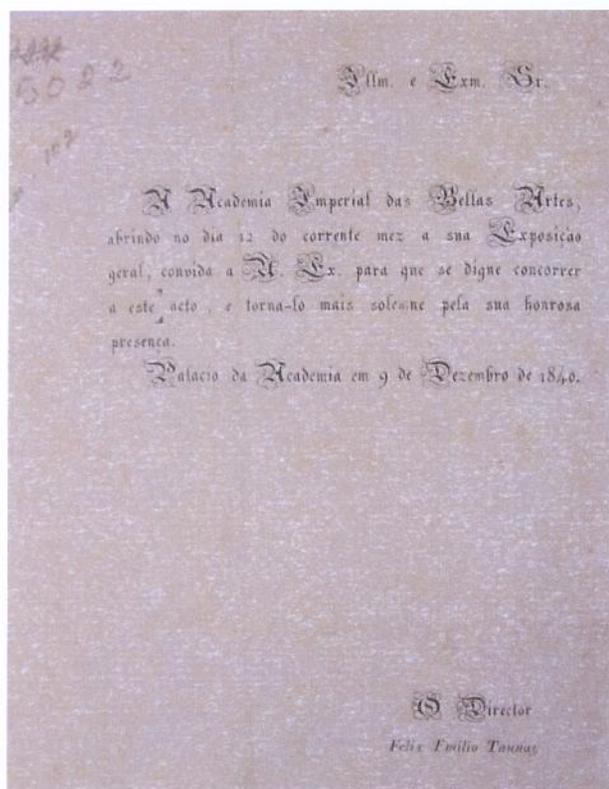


FIG.48 - Convite do Imperador D. Pedro II para a Exposição Pública Geral de 1840. Arquivo do Museu Imperial, Petrópolis.

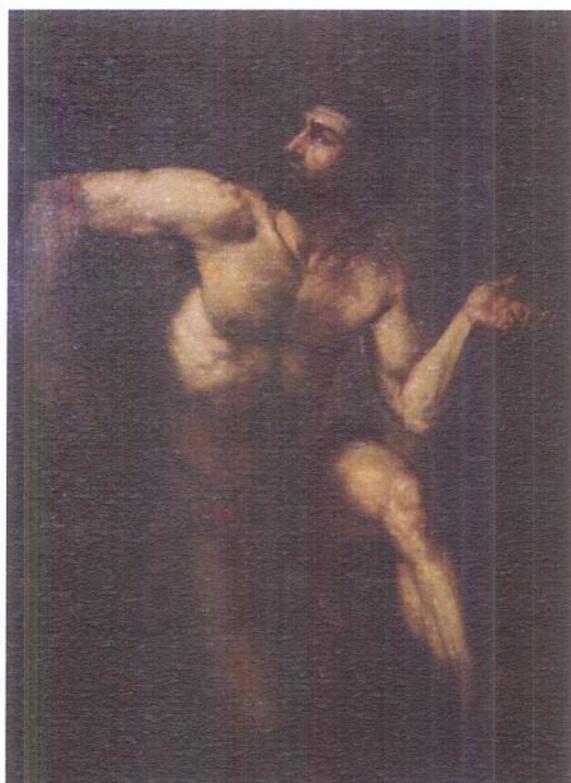


FIG.49 - August MÜLLER. *Jugurtha*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

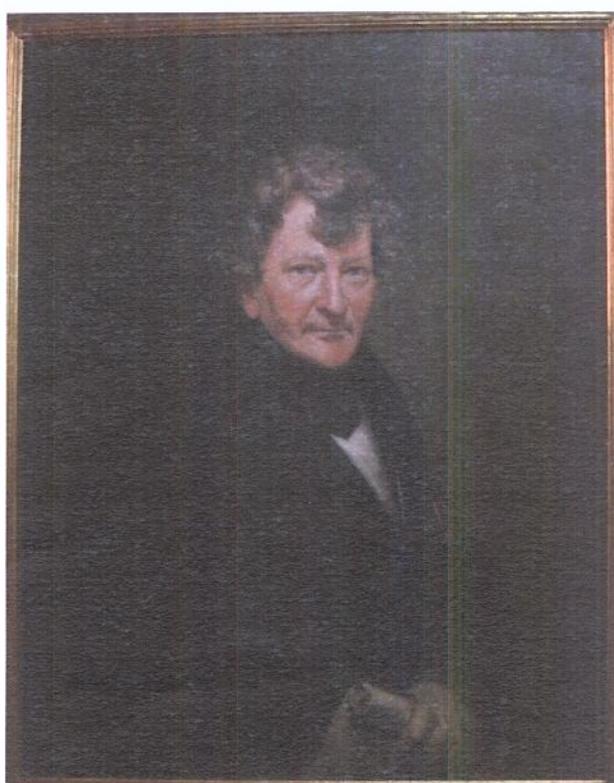


FIG.50 - August MÜLLER. *Retrato de Grandjean de Montigny*. s/d. Óleo s/ tela. 81,5 x 65 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.



FIG.51 - QUINSAC DE MONVOISIN. Retrato de D. Pedro II. Coleção Particular

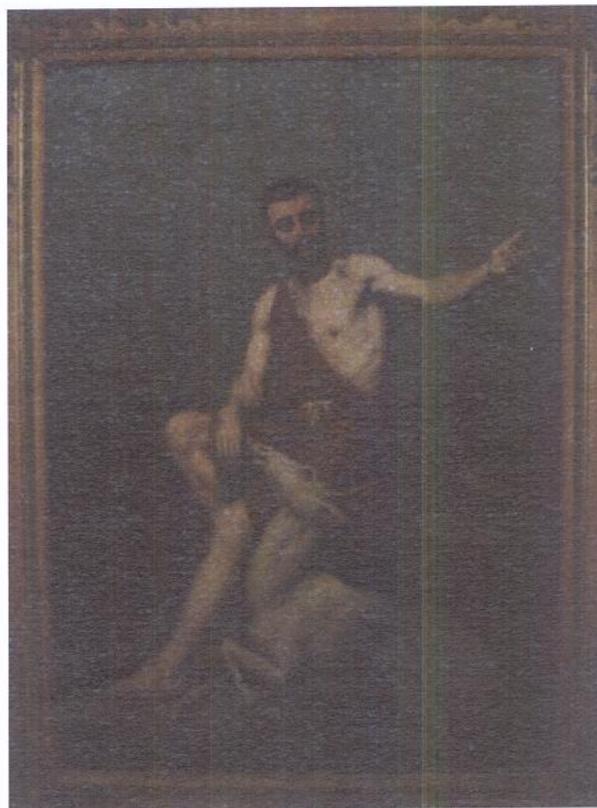


FIG.52 - Leon PALLIÈRE Grandjean de Ferreira. *Sertório com sua Corça*. 1849. Óleo s/ tela. 116 x 89 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.

CAPÍTULO IV

A ARQUITETURA

O conjunto de atas, ofícios e discursos proferidos por Taunay durante os 17 anos em que exerceu o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes esclarecem de modo detalhado seus objetivos dentro da instituição. Primeiramente, a implantação de um sistema didático fortemente centrado no ensino de desenho, como procuramos ressaltar nos capítulos anteriores, a aplicação de medidas que estimulassem a emulação entre os alunos, como as Exposições Gerais e o Prêmio de Viagem e, como consequência desse desenvolvimento, a busca pela consolidação da Academia enquanto órgão público nacional.

Com a implantação de todo este sistema, Taunay esperava como resultados a inserção do artista recém-formado nos órgãos públicos brasileiros, e o trabalho conjunto da Academia com as demais repartições, auxiliando seus projetos urbanos e enviando seus artistas às funções que lhes coubessem. Reside aqui o ponto central da atuação de Taunay durante sua longa trajetória como diretor acadêmico. O desenvolvimento da Academia a partir de todas estas medidas levaria à boa formação dos artistas. Bem formados, encontrariam lugares para exercer o ofício artístico em seus respectivos ramos de

aplicação. A Academia estaria, portanto, consolidada. A chave para esta conquista estaria, segundo Taunay, no âmbito da Arquitetura.

De 1834 a 1851, seus discursos anunciam os esforços empregados em tais objetivos, seja exaltando a Arquitetura como a primeira das artes, responsável pelo desenvolvimento das demais, seja sugerindo o emprego de seus alunos ou o envio de projetos à congregação e a Grandjean de Montigny. Os primeiros discursos proferidos nas sessões públicas anuais anunciam este caminho:

devendo notar-se que a architectura he hum dos objectos que mais interessão o brio nacional: della dependem os destinos da fama das sociedades humanas: por seus trabalhos duradouros, quando já quaiquer outros vestígios desapparecerão, far-se huma a apreciação do passado.³⁵²

quem a ella se dedicar [à arquitetura], por este simples facto, torna-se benemérito do Brasil, cujas cidades carecem tão evidentemente de constructores hábeis capazes de applicarem os princípios eternos do bom gosto consagrados nas arte Grega às circumstancias peculiares do clima brasileiros.³⁵³

Para Taunay, o discurso clássico se entrelaça ao papel da Arquitetura na construção de um país cuja ausência de monumentos públicos é patente, assim como os belos edifícios e os projetos urbanos. O edifício da Academia de Belas Artes, projetado por Grandjean ainda em 1816 era o único exemplo, segundo Taunay, do bom emprego da Arquitetura. Ao mesmo tempo, atribuía também aos escultores a sua importância no trabalho conjunto aos arquitetos para formação dos monumentos e a ereção de estátuas, uma vez que não faltavam aqui homens públicos de grande estima a serem homenageados. À pintura, Taunay confere sua importância à produção de retratos, objeto tão necessário para a divulgação da imagem do Imperador nas demais províncias brasileiras, e para o início da formação do gosto na sociedade. À Academia cabia também o papel da produção da retratística oficial, o qual pode ser identificado por meio do grande número de

³⁵² SPA - 1834. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁵³ Ata de 16/3/1835. AMDJ – EBA- UFRJ.

encomendas feitas à instituição durante os anos em que Taunay permaneceu no cargo. Não obstante, a Arquitetura era considerada a primeira das artes, do qual todas as outras dependiam para o seu emprego e desenvolvimento.

Doravante, pensemos na lógica seguida por Taunay em seu longo processo de convencimento ao governo imperial acerca da importância da Arquitetura e, conseqüentemente, do papel que cabia à Academia neste processo.

IV.1. A Arquitetura como a Primeira das Artes

Como grande admirador dos gregos, Taunay certamente acreditava no poder de convencimento através da palavra. A história mostra-nos, no entanto, que uma parte de seu escopo não passou de letra morta, com a grandiosa exceção das medidas implantadas para o desenvolvimento da didática de ensino na Academia das Belas Artes. Se às palavras não foram atribuídas a devida importância que seu conteúdo procurava enunciar, os discursos pronunciados nas sessões de abertura do ano escolar e nas sessões públicas anuais constituem valiosas provas de uma vontade artística e não menos política no campo da história da arte no Brasil, qual seja o desenvolvimento da instituição acadêmica na sociedade brasileira. Constituem ainda uma fonte preciosa de referências utilizadas por Taunay no discurso acerca da tradição clássica no Brasil.

Taunay utiliza exemplos históricos e considerações estéticas para promover e exaltar a Arquitetura. Seus modelos são clássicos. Baseia-se na perfeita imitação da natureza dos gregos, a exemplo de toda a didática empregada na instituição. A Escultura grega forneceu as bases perfeitas para o desenvolvimento da Arquitetura, igualmente perfeita em sua concepção. Encontrando sua fonte de perfeição na Escultura, a Arquitetura estaria necessariamente ligada ao sistema de proporções, base para a concepção da beleza ideal, como já ressaltamos em capítulo anterior:

A Architectura apoderou-se das observações dos esculptores e applicou ao balanço do todo de hum edificio e de cada huma de suas partes as regras do equilibrio que

existe entre as partes de um corpo natural limitado com referência às necessidades e destino sua organização: qual hé hum animal qualquer, mas especialmente o homem, como o mais importante no desígnio da criação. Em quanto existirem monumentos da estatuária grega, não se poderá negar que foi esse povo supremo conhecedor e imitador da belleza natural; e, por huma analogia necessária, confessar-se-há independentemente da impressão agradável produzida pelo aspecto das suas construções, que a sua Architectura, entre as das outras terras, hé incontestavelmente a primeira.³⁵⁴

Talvez seja necessário, para haver uma solução do problema, principiarmos por generalizar a definição de architectura. Diremos que ella é arte pela qual se poem em proporção as diversas partes de um edificio.

Segundo esta definição, a arte se achará onde existe a sciencia das proporções, o que equivale a dizer que ella se acha na escola grega, a qual estudou as proporções em geral sobre o exemplar de proporções mais perfeito que se nos offerece, o corpo humano, e applicou à architectura os resultados de observação, os princípios ali colhidos.³⁵⁵

Filho de neoclassicismo, a concepção utilizada por Taunay é inteiramente advinda de Vitruvius. Em seu tratado intitulado *De Architectura*, escrito no século I d.C e redescoberto pelos humanistas em 1453, Vitruvius estabelece o sistema de proporções do corpo humano aplicado à Arquitetura, cuja característica principal, em linhas gerais, era a posição do umbigo no centro do corpo e a inscrição de seus membros dentro de um círculo e um quadrado, estabelecendo, a partir daí, as relações entre os vários tipos humanos e as ordens canônicas da Arquitetura.

A idéia de Vitruvius seria retomada por Leonardo da Vinci, quando da concepção de seu célebre desenho do “Homem de Vitruvius”³⁵⁶, o qual se inseria igualmente dentro de

³⁵⁴ Ata de 20/3/1837. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁵⁵ Ata de 19/12/1843. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁵⁶ “Les Proportions de la figure humaine, d’après Vitruve, dessin à la plume, vers 1492, Venise, galerie de l’Académie ». In BARBILLON, Claire, op. Cit., p. 216.

um círculo e um quadrado, a partir da referência do umbigo como o centro do corpo³⁵⁷. Constitui também influência fundamental ao pensamento renascentista, principalmente a Leon Battista Alberti na elaboração de sua teoria artística acerca do Antigo e da natureza contidas em seu *De Pictura*, publicado em 1416 e, mais ainda, em seu tratado sobre a Arquitetura intitulado *De re aedificatoria*, publicado em 1450. A partir de então, Vitruvius é a base para inúmeras teorias arquitetônicas elaboradas durante o período de Renascimento Italiano³⁵⁸. Passa por Vasari em 1550, quando este escreve sua *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori* e por outros tratados de Arquitetura formulados a partir deste período. Nos séculos XVIII e XIX, herdeiros de Vitruvius como Winckelmann e Quatremère de Quincy também reelaboraram as idéias em torno das proporções advindas de sua teoria. Quatremère pregava em sua doutrina que *“les peuples capables de soumettre le corps humain à une règle de proportions furent seuls aptes à en donner une à l'architecture”*³⁵⁹. As fontes que compõem o conhecimento de Taunay caminham nesta direção, pois prega igualmente a idéia *“das formas arquiteturais como organismos poderosos”*. Em sua obra, Vitruvius desenvolve a seguinte idéia acerca das proporções e das ordens:

Lorsqu'il fut question d'élever les colonnes de ce temple [le premier temps dorique], comme on ne savait pas bien quelles proportions il fallait leur Donner, on chercha les moyens de les rendre assez solides pour qu'elles puissent supporter le fardeau de l'édifice, sans rien perdre de la beauté du coup d'oeil. Pour cela on eut recours à la longueur du pied de l'homme qui fut comparée à la hauteur de son corps. C'est sur cette proportion que fut formée la colonne ; la mesure du diamètre qu'on donna au bas du fût, on la répéta six fois pour en faire la hauteur, y compris

³⁵⁷ Também Jean Cousin retomou a idéia apresentada por Vitruvius em suas obras *“Livre de la Perspective”* (1560) e *“Vraie Science de la pourtraicture”* (1571), tornando-se igualmente referência utilizada pelos teóricos do século XIX, como Fau (1845), Cuyer (1886), Bellay (1890). BARBILLON, Claire, op. Cit..

³⁵⁸ A esse respeito ver SCHLOSSER, Julios Von. *La Littérature Artistique*. Paris: Flammarion, 1984, sobretudo o capítulo III intitulado « La Poursuite des études vitruviennes », pp. 273-280.

³⁵⁹ BARBILLON, Claire. Op. Cit., P. 101

le chapiteau. Ainsi commença à paraître, dans les édifices, la colonne dorique offrant la proportion, la force et la beauté du corps de l'homme.³⁶⁰

Este princípio absoluto de perfeição da Arquitetura grega baseado nas proporções humanas levava ao exercício da arquitetura a seguinte idéia:

Le cānon des proportions du corps humain devaient permettre aux architectes de calculer de la manière la plus juste harmonieuse les mesures des plans des édifices auxquels ils travaillaient. Les théoriciens de l'architecture qui développèrent cette analogie 'secondaire' entre le corps et certains éléments d'architecture pouvaient, en outre, se référer à un texte de Vitruve, qui justifiait les proportions des colonnes en se référant à celles de l'homme et de la femme.³⁶¹

Os tratados utilizados na Academia brasileira como parte da didática arquitetônica eram todos advindos da teoria vitruviana, como aqueles de Sebastiano Serlio, *Traité d'Architecture* (1537), Jacopo Vignola e seu *Règle des cinq ordres architecturaux* (1562), e ainda o tratado de Andrea Palladio, *Antiquité de Rome* (1554) e *Les Quatres Livres de l'architecture* (1570), cuja Arquitetura é exaltada por Taunay em seus discursos como modelo ideal de representação. Além de mostrar aos alunos a direção que devem tomar enquanto arquitetos e, mais ainda, enquanto alunos de Grandjean, Taunay elabora precisamente um discurso clássico que constituirá a base da Arquitetura brasileira e da efetiva contribuição da Academia para este fim. Constatamos nos outros capítulos e veremos mais tarde, como o mesmo assunto é fácil e claramente retomado na discussão dos temas relacionadas à imitação da natureza desenvolvidos nas Sessões Públicas Anuais e nas aberturas de ano escolar. A questão das proporções advinda da natureza dos gregos é efetivamente importante para a constituição de uma base metodológica, desde a concepção do desenho até o desenvolvimento de cada uma das classes, cabendo à Arquitetura o papel principal na "evolução" de todas as outras artes.

³⁶⁰ VITRUVÉ, *De Architectura*, livre IV (I, 5-8) apud BARBILLON, Claire, op. Cit., p. 226.

³⁶¹ BARBILLON, Claire, op. Cit., p. 226.

No mesmo discurso de 1843, Taunay contrapõe a escola grega baseada no sistema de proporções à exaltação à Arquitetura gótica que ocorre na França naquele momento, conseqüências do universo romântico do período. Discorre sobre as opiniões de François-René Chateaubriand, Victor Hugo e Alphonse de Lamartine para embasar seu discurso acerca da importância da Arquitetura grega como modelo para a criação artística. Chateaubriand é citado como defensor do gótico a partir de sua obra *“Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris”*³⁶², onde faz uma comparação entre os monumentos gregos, romanos e franceses, ressaltando certa imperfeição na harmonia dos primeiros, e exaltando a arquitetura gótica da França como aquela verdadeiramente francesa em suas origens. Segundo Taunay, também Victor Hugo seguiu a mesma linha de defesa ao gótico em sua obra literária, relatando a criação de uma sociedade francesa que surgia para explicar as alegorias góticas e ornamentos *“ridículos e obscenos de sua plástica”*³⁶³. Na defesa da escola grega aparece Alphonse de Lamartine³⁶⁴, tida como inigualável em sua

³⁶² Trata-se da obra de François-René Chateaubriand *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce, en revenant par l’Égypte, la Barbarie et l’Espagne* publicada em 1811, obra realizada a partir de suas viagens pelo Oriente entre 1806 e 1807. Chateaubriand abre as portas para o romantismo literário na França, promovendo uma exaltação ao cristianismo.

³⁶³ Opinião de Taunay acerca do gótico defendido por Victor Hugo.

³⁶⁴ Alphonse de Lamartine em sua obra: « Je passe des heures délicieuses couché à l’ombre des Propylées, les yeux attachés sur le fronton croulant du Parthénon; je sens l’antiquité tout entière dans ce qu’elle a produit de plus divin; — le reste ne vaut pas la parole qui le décrit! L’aspect du Parthénon fait apparaître, plus que l’histoire, la grandeur colossale d’un peuple. Périclès ne doit pas mourir! Quelle civilisation surhumaine que celle qui a trouvé un grand homme pour ordonner, un architecte pour concevoir, un sculpteur pour décorer, des statuaires pour exécuter, des ouvriers pour tailler, un peuple pour solder, et des yeux pour comprendre et admirer un pareil édifice? Où retrouvera-t-on et une époque et un peuple pareils? Rien ne l’annonce. à mesure que l’homme vieillit, il perd la sève, la verve, le désintéressement nécessaire pour les arts! Les Propylées, — le temple d’Érechthée ou celui des Cariatides, sont à côté du Parthénon. — Chefs-d’œuvre eux-mêmes, mais noyés dans ce chef-d’œuvre; l’âme, frappée d’un coup trop fort à l’aspect du premier de ces édifices, n’a plus de force pour admirer les autres; il faut voir et s’en aller, — en pleurant moins sur la dévastation de cette œuvre surhumaine de l’homme, que sur l’impossibilité de l’homme d’en égarer jamais la sublimité et l’harmonie. Ce sont de ces révélations que le ciel ne donne pas deux fois à la terre: — c’est comme le poème de Job, ou le Cantique des cantiques; comme le poème d’Homère, ou la musique de Mozart! Cela se fait, se voit, s’entend; puis cela ne se fait plus, ne se voit plus, ne s’entend plus, jusqu’à la consommation des âges. — Heureux les hommes par lesquels passent ces souffles divins! Ils meurent, mais ils ont prouvé à l’homme ce que peut être l’homme; et Dieu les rappelle à lui pour le célébrer ailleurs et dans une langue plus puissante encore! — J’erre tout le jour, muet, dans ces ruines, et je rentre l’œil ébloui de formes et de couleurs, le cœur plein de

sublimidade e harmonia, faltando ao gótico a sua luz e ordem, “*princípios da criação eterna*”. Taunay tece suas considerações a respeito das arquiteturas gótica e grega:

A era gothica de certo apresenta monumentos harmoniosos no seu todo; mais ella os tem produzido mais ou menos ao acaso, por rotina e com enorme despesa de trabalho. Ainda que tenha deixado uma herança de productos homogeneos, com tudo ella não constituiu uma arte, e sim uma excepção à arte; e tanto é assim, que os architectos formados na escola grega, dedicando-se à produção ou regularização do gothico, tem excedido, não talvez as vistas dos fanáticos, mas sim as dos verdadeiros amantes do bello, os mais bellos exemplos desse systema. Fallo dos architectos que trabalharão para os rei de França da raça dos Valois, ‘desses grandes artistas da renascença. Em todo o caso, ve-se que para o estudo da architectura não há senão uma escola, a Grega; por que é a escola mestre das proporções, a irmã gêmea da estatuária.³⁶⁵

Identifica em poucas linhas o debate contemporâneo que se desenrolava na França em relação à Arquitetura e à exaltação ao gótico, não deixando de se posicionar a favor da escola grega. Em seguida, o discurso pronunciado em 1844 expõe novamente a aplicação da escola grega pela Arquitetura italiana. Desta vez, Taunay baseia-se em Buschetto³⁶⁶ para exemplificar a perfeição arquitetônica da Catedral de Pisa na aplicação destes modelos. Enfatiza o próprio exemplo de Buschetto para as outras cidades italianas, que “sabiamente” seguiram seu estilo na construção de seus belos edifícios. Com isso, construíam também a base necessária para a compra de outros objetos artísticos e, portanto, porta de entrada para o desenvolvimento de outros ramos de aplicação da arte. O surgimento do colecionismo seria uma consequência natural deste processo:

mémoire et d'admiration! Le gothique est beau; mais l'ordre et la lumière y manquent; — ordre et lumière, ces deux principes de toute création éternelle! — Adieu pour jamais au gothique.» LAMARTINE, Alphonse de. *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*, Paris, Hachette, 1874-1880.

³⁶⁵ SPA - 19/12/1843. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁶⁶ Buschetto ou Boschetto (1064-1110), arquiteto pisano, foi o responsável pela construção da Catedral de Pisa.

O seu gênio natural, não menos que o estylo dos elementos de que lhe cabia servir-se, fez lhe volver os olhos para a architectura grega, e sahio-se também da impureza, que a sua obra excitou logo a emulação das cidades e estados vizinhos, os quaes entrarão a contender na grandeza, riquezas e caráter dos seus monumentos. Os architectos, a porfia admittirão nas suas composições as reliquias preciosas da antiguidade de que abundava o solo italiano, e em seguida, por uma consequência necessária, reservavão lugares para as obras de esculptura e pintura dos artistas seos contemporaneos, como aconteceu no campo santo da mesma cidade de Pisa.

Nem todos os cantos de um jardim são bons para uma planta qualquer (cada uma requer a sua exposição própria), nem todas as salas de um palácio, de uma casa, são favoráveis a collocação das obras de esculptura e pintura. A arte irmã, a architectura, é a sábia distribuidora a quem ellas devem o brilhantismo da sua apparição.³⁶⁷

O discurso se applica diretamente à cidade do Rio de Janeiro. Era preciso que fossem construídas ali belas edificações para que em suas salas fossem colocados estátuas e quadros. É interessante notar que na abertura do ano escolar de 1844, Taunay discursa aos alunos e sugere para a pintura a produção de quadros de cavalete, tanto históricos quanto de paisagem, mas sempre em pequenas proporções e, na escultura, a produção de pequenas estátuas ou grupos. Uma vez que não existiam casas preparadas para quadros grandes ou estátuas de maiores proporções, era necessário produzir objetos suscetíveis de venda nas exposições de fim de ano.³⁶⁸ Procurava-se desenvolver o gosto a partir das construções ali existentes, ao mesmo tempo em que se tentavam realizar novas edificações a partir dos projetos realizados na Academia. A arquitetura seria, desta maneira, “*a grande introdutora dos outros ramos das Belas Artes*”, e para que estes ramos se desenvolvessem, dependia-se necessariamente dos trabalhos dos arquitetos ali formados.

³⁶⁷ Ata de 18/3/1844, AMDJ – EBA- UFRJ grifos meus.

³⁶⁸ Ata de 18/3/1844. AMDJ – EBA- UFRJ.

Aparece novamente a questão da Arquitetura como a primeira das artes. A discussão levantada por Taunay remonta ao debate presente nas teorias renascentistas, principalmente aqueles contidos na publicação de Alberti e nos escritos vasarianos presentes, sobretudo, na primeira edição das *Vite*³⁶⁹, publicada em 1550. Para Alberti, à Arquitetura era destinado um papel preponderante na sociedade, não só por caber a ela a realização das construções, mas também pela questão dos monumentos, os quais eram os veículos de exaltação e ascensão dos homens políticos de sua época. Seria ainda a responsável pelo sucesso do artista na sociedade não só por esse papel considerado fundamental, mas também porque, entre todas as artes, era aquela que se encontrava mais próxima da ciência, em razão da aplicação da matemática e da geometria.³⁷⁰ Vasari também atribui esta posição para o campo da Arquitetura, aproximando-se também de Vitruvius nas questões referentes às ordens arquitetônicas. Para a elaboração de sua obra, atribuiu à Arquitetura a importância direta ao desenvolvimento das outras artes, remontando ainda à teoria e à classificação anteriormente proposta por Benedetto Varchi em *Due Lezioni*, publicada em Florença em 1549. Na primeira edição das *Vite*, especificamente no *Proemio di tutta l'Opera*, Vasari coloca a Arquitetura como a “*più universale e più necessaria e utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due.*”³⁷¹ Trata-se da utilidade e da preponderância da Arquitetura no ambiente social e na vida pública e, conseqüentemente, da projeção do próprio arquiteto, subordinando as outras artes ao seu primado.

³⁶⁹ Vasari, Giorgio. *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*. Torino : G. B. Einaudi, 2001. A primeira edição data de 1550.

³⁷⁰ A esse respeito, ver também BYINGTON, Elisa. *Arquitetura e as Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante da Urbino: problemas de historiografia crítica*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2004.

³⁷¹ Elisa Byinton discute em sua dissertação de mestrado, entre outros, a importância da mudança de posição na arte da arquitetura nas duas edições das Vidas de Vasari. Se na primeira edição de 1550, a arquitetura tem um papel principal, aparecendo no título em primeiro lugar em relação as outras artes, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, na edição de 1568, Vasari desloca o papel da arquitetura, atribuindo-a um papel diverso daquele presente na primeira edição. Para tanto, muda até mesmo o título da obra: “*Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*”. Byinton discute as questões artísticas e literárias na mudança de importância da arquitetura entre as duas edições, assim como o valor ao arquiteto e a arquitetura no ambiente cultural e artístico de Florença na segunda metade do século XVI.

Para Taunay, se, por um lado, a questão da Arquitetura como a primeira das artes se dava por meio da tradição clássica, isto é, apoiada na autoridade proposta pelo Antigo, da escola grega amplamente pregada em seus discursos, por outro – e principalmente –, ela se dirigia a um viés utilitarista. Fica clara a sua preocupação no que se refere ao desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, condição primeira ao surgimento e aplicação das outras artes. Taunay tem uma visão pragmática da sociedade carioca e das questões políticas que permeiam seu universo quando coloca em questão os objetivos da Academia. Pensa em longo prazo, estabelecendo as metas a partir das condições que lhe são apresentadas. Nesse sentido, é fundamental a presença de Grandjean, quem se viu, de certo modo, anulado por uma tradição luso-brasileira voltada à engenharia militar, o qual impunha limites não só ao seu papel como arquiteto como também ao futuro de seus alunos. O conjunto de fatores que compõe o pensamento de Taunay é bem definido: a tradição clássica e a imitação da natureza, a Arquitetura como arte útil e necessária para a aplicação e desenvolvimento das demais, o apoio de Grandjean na elaboração e realização desses projetos.

Neste mesmo discurso, Taunay traça um breve perfil das construções existentes na cidade. Em 1838, já havia ressaltado a quase inexistência de edifícios grandiosos ou de palácios construídos pelo governo, enfatizando a existência de igrejas, conventos e aquedutos como construções de épocas anteriores. Além disso, ressalta a indisposição que existe na *Repartição de Obras Públicas* para a produção de novos projetos arquitetônicos e urbanos. Para Taunay, não só a Arquitetura padece nesse estado, como também a Escultura sofre da carência de encomendas, sobretudo no que diz respeito aos monumentos fúnebres existentes nas igrejas.³⁷² O único interesse do governo, segundo Taunay, concentra-se na pintura de retratos em vista da necessidade da produção da imagem imperial para sua divulgação nas províncias³⁷³. Outrossim, este seria o gênero mais apreciado perante o público, uma vez que querem eternizar a lembrança familiar por meio dos retratos de seus entes mortos. Entretanto, são estas mesmas famílias interessadas

³⁷² Ata de 15/3/1838. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁷³ Foram realizados 35 retratos do Imperador.

nos retratos de seus familiares que não têm qualquer interesse em erigir belas construções. Para Taunay, isto se deve, em princípio, a uma questão econômica, a qual se liga, necessariamente, à questão do gosto. Ao mesmo tempo, a necessidade imposta pela economia de gastos acaba fazendo com que o proprietário realize más contratações, resultando num gasto muito maior do que o necessário, consequência natural da falta de conhecimento e de gosto, e ainda da economia de mão de obra na realização de projetos adequados. Daí a necessidade dos arquitetos e da utilização de materiais baratos e coerentes às construções. É neste ponto que reside a importância da Academia, tanto na realização de novos projetos públicos quanto no ambiente social privado.³⁷⁴ Para tanto, Taunay dispõe-se a realizar pesquisas acerca do mármore existente no Brasil, seus locais apropriados para a exploração e também de outros materiais que poderiam ser aproveitados para as construções. A idéia fora anteriormente pronunciada na sessão pública de 1838, aparecendo novamente no discurso de 1844:

Quero fallar da preparação dos granitos e marmores brasileiros, os quaes sendo polidos dispensarião vantajosamente o luxo pueril da pintura exterior, fingindo mármore. Os granitos custarião mais, é verdade, polidos que picados. Mas que differença quanto à belleza e mesmo quanto a duração! Pois um corpo cuja superfície é liza offerece muito melhor número das suas moléculas ao contacto dos agentes naturaes de destruição ao ar, á agoa, à poeira. Tenho notado nas pilastras exteriores da igreja da Glória que já se vai o seu granito em lascas: o que não aconteceria, apenas resolvidos séculos e meio, se a matéria tivesse sido reduzida a um plano exacto.

Os mármorees existem, já conhecidos, em diversas partes do Brasil: n'um valle o qual atravessa o rio das sete quedas, affluente do Iguape, há um marmore branco igual ao de Carrara, outro escuro no Ypiranga, affluente também do Iguape. Uma

³⁷⁴ Ata de 18/3/1844 - AMDJ - EBA- UFRJ: "Não seria temeridade afiançar em contradicção à prevenção estabelecida, que por muitos lucraria a cidade do Rio de Janeiro com a intervenção de bons architectos (há um excelente que esta Academia se uffana de contar entre os seus professores, e este mesmo inteiramente desocuppado, n'esta cidade, uma das do mundo em que melhores e mais duradores são os materiaes, e que mais dispende para construcções!) estou persuadido que a

cascata do rio Lambari é produzida por um banco de magnífico xisto, cuja camada se estende por imensas léguas. A mesma pessoa que trouxe mostras daquellas qualidades, o Sr. Faivre, reconheceu igualmente calcareos de valor na província de Minas, nos districtos próximos de Paracatu. Dir-se-há que a extração de semelhantes riquezas, a tal distância no interior, é por ora impossível: mas há mármores brancos estatuários em campos e ubatuba: há granitos suscetíveis de receber o mais bello polido nos outeiros que circundão a cidade, em S. Christovao, no Campo de S. Anna, na Glória, no Cosme Velho; e será sem dúvida um ponto de vivo interesse para o público a collecção de várias pedras polidas (brasileiras) que esta Congregação se desvelará para offerecer, com as necessárias explicações na exposição próxima futura.³⁷⁵

Apesar da intenção de Taunay em relação à exploração do mármore e de outras pedras brasileiras, a empreita não tem sucesso em razão dos altos custos para seu emprego. Não deixa, no entanto, de continuar destacando a utilidade da Arquitetura ao uso público no Rio de Janeiro, cabendo a ela *“harmonizar os edificios com seus fins sociais” e “transmitir as lembranças do presente”*.³⁷⁶ A influência da Academia é assaz primordial nesta aplicação. Ressalta-se novamente a importância dos monumentos públicos, objeto constante de sua crítica presente em seus discursos.

O valor dos monumentos arquitetônicos é cousa que não carece de ser engrandecida, visto servirem eles, por assim dizer, de medida comum na apreciação que se faz dos diferentes paises. Dizer S. Pedro, o Vacatino, etc, não é dizer Roma? O Campo Santo, a Torre inclinada, Piza? O Louvre não é Paris? Versailles, a França? S. Pedro, Londres? Os monumentos são sinônimos da gloria dos paises, são em certo sentido, para os viajantes sobre tudo, o pais mesmo, o que fica do pais na sua lembrança. [...]

diferença dos gastos que ella faz hoje quasi ao acaso e sem resultado com os que ella faria então bastaria para sustentar uma população artistica no regular embelezamento della”.

³⁷⁵ Ata de 18/3/1844. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁷⁶ Ata de 26/3/1845. AMDJ – EBA- UFRJ.

Srs, uma nação cuidadosa do futuro tratará de ter artistas: tudo quanto ela fizer para te-los grandes, ilustrados capazes de patriotismo, deverá pensar que o faz para si; e não se enganará. Entre as sombras luminosas dos séculos findos, achamos nomes que realçam sobre os outros por um certo resplendor de gloria mais expansiva, por uma espécie de parentesco moral transcendente e como que solidariamente de grandeza humana: a mesma que autoriza a nobre expressão do Imperador Carlos V, quando nas cartas patentes concedidas a Tiziano, chama a Octaviano Augusto e Alexandre Magno seus predecessores em magnificência regia³⁷⁷

Na abertura do ano escolar do ano seguinte, Taunay repete em seu discurso a importância dos monumentos, ao mesmo tempo em que procura exaltar o trabalho realizado por Grandjean, engrandecendo-o enquanto arquiteto e comparando aos grandes arquitetos da história:

[...] os monumentos [...] podem ser considerados como os retratos simbólicos das nações individualizadas nos arquitetos que os edificaram.

Na sua biografia dos arquitetos modernos³⁷⁸, o sábio estético Quatremere de Quincy, em vez de retrato no começo da vida de cada um dos mestres que formam serie não interrompida desde os primeiros tempos da renascença até aos nossos dias, colocou a modo de specimen característico, a principal obra e primeiro titulo de gloria de cada um deles, servem esses frontispícios como sinais infalíveis da organização e gênio do individuo. A ingenuidade, e quase temerária elegância de Giotto, a inspiração enérgica, mas reflectida de Bruneleschi, a composição larga e pitoresca de Bramante, a harmoniosa e casta composição arquitetural de Raphael, a pureza e severidade de Vignola, a serena simpática e apropriadissima expressão do irrepreensível Palladio, fazem legíveis nessas engenhosas ilustrações, como no texto que acompanham, as qualidades e especial valor dos autores coligidos; e ali nota-se que com quanto cada um imprimisse em suas obras o selo da sua

³⁷⁷ Ata de 17/3/1847, grifos meus. AMDJ – EBA- UFRJ.

originalidade todos juntos italianizarão a arquitetura. Nisto a Europa, que dizem ser velha, é ainda moça. Nenhuma outra nação alli se apropriou a arte como fizeram os Italianos dos décimo quinto e décimo sexto séculos, isto é, nação nenhuma aplicou exatamente as circunstancias do seu clima e costumes os princípios da decoração exterior. [...] A base é a arte imortal, imutável, uma como a pintura e a escultura, e com o auxilio desta ultima principalmente, desenvolvida e fixada na Grécia pela observação das proporções naturais, segundo mostrei em outro discurso.

O que se quer realmente da arquitetura externa é a harmonia. Se o gótico, o bisantino, o sarraceno pudessem produzir a harmonia a sua vontade, pois bem, os elementos materiais da sua decoração e ornamentação não seriam obstáculo ao seu emprego, bem que em si imperfeitissimos e inconstantes. Mas não se faz duas vezes a catedral de Milão, isto é um todo gótico que logo se apresente ao espectador com caráter de unidade. Por tanto todas estas desviações da arte finalizaram o seu tempo. A sua doutrina, se é que a tiveram real, faltou imensas vezes ao talento. O inverso acontece com a doutrina grega: é o talento, sim, que falhou e pode falhar na aplicação desta.

O nome de Paládio que pronunciei, despertou na minha mente, por um paralelismo invencível, a do nosso insigne professor de arquitetura, o sr. Grandjean de Montigny, mas, antes que me leve a outra parte a comparação que se me oferece tão natural entre eles, quero completar o meu pensamento relativamente ao poder que tem os monumentos de personificarem as nações, de as representarem perante a posteridade, de lhes prestarem enfim o maior serviço que possa receber o sentimento pátrio, o sentimento da gloria. Como a pintura, a escultura, a gravura representam os indivíduos, assim a arquitetura retrata as nações, e sendo boa, faz a prol destas, no tempo atual, o mesmo efeito que a prol daqueles uma fisionomia feliz. O Egito, a Grécia, Roma antiga, a Itália moderna não deixam duvidosas semelhantes asserções, não permitem que uma nação briosa, tendo de, por força, construir edifícios para os misteres da sua administração interior, seja indiferente a seleção de certas formas que lhe grangeem simpatia presente, e as quais a

³⁷⁸ Trata-se do *Dictionnaire historique d'architecture* de Antoine Quatremère de Quincy publicado em 1832 em Paris.

posteridade não duvide dar uma interpretação favorável, procurando estudar nelas uma das manifestações da nacionalidade interessada.

[...] A verdadeira arte monumental existe. Tome-a o Brasil no ponto a que a levaram os italianos modernos: o clima aqui a adopta, o gênio há de naturaliza-lo..

A fortuna trazendo a capital do império e nela conservando para o presente ensejo o nosso grande arquiteto, o nosso venerado colega (pronunciei ainda agora o seu nome, equiparando-o com o Palladio, cujo estilo e sobretudo cuja inspiração plácida e nobre ele a produz), a fortuna, digo, não terá inutilmente oferecido à população fluminense as mais favoráveis proporções para a transformação do aspecto da capital, muitos elementos diversos devem combinar para produzir o grande resultado a que aludo, mas confio que o esclarecido patriotismo tudo vencerá.

[...] Então a arquitetura, como é o seu destino, preparará as vias às outras musas, suas irmãs.³⁷⁹

Novamente a exaltação da escola grega em detrimento do gótico ou do bizantino. Repete a ênfase à superioridade da Arquitetura perante as outras artes. Anualmente, Taunay volta seus olhos à questão da Arquitetura, como se obedecesse a um programa de convencimento dirigido às autoridades da corte, que assistiam às sessões públicas e podiam igualmente ler seus discursos publicados no Jornal do Comércio. Ao lado da possível influência que exercia sobre o Imperador, uma vez que era seu professor de desenho e língua francesa, Taunay era contemplado de tempos em tempos com a visita do Soberano à Academia em razão da Exposição Geral de fim de ano, dirigindo-se à autoridade maior na busca de seus propósitos. Estabelecidas as bases principais de seus objetivos, Taunay parte para a prática, qual seja a tentativa de incluir os arquitetos da Academia no projeto de urbanização do Rio de Janeiro, alterando uma realidade institucional fortemente criticada em seus discursos. À Arquitetura e aos Arquitetos, portanto.

³⁷⁹ Ata de 20/3/1848, AMDJ – EBA- UFRJ, grifos meus.

IV.2. A Arquitetura: consolidação da Academia como instituição pública?

A escola grega como modelo ideal e as arquiteturas dos principais países europeus citados nos discursos conduziam sua linha de pensamento ao objetivo maior proposto em sua gestão como diretor da Academia: o desenvolvimento da Arquitetura na cidade do Rio de Janeiro e a afirmação da Academia enquanto instituição pública capaz de corresponder às necessidades do governo. Vale frisar novamente que os discursos escritos e proferidos por Taunay não eram apenas assistidos nas sessões públicas da Academia, mas também publicados no *Jornal do Comércio*, estendendo seu domínio de expressão a todas as camadas que a ele tivessem acesso. Com isso, exemplos concretos da boa aplicação arquitetônica eram apresentados ao público, atestando sua eficácia na construção daquelas nações. Se o Louvre era Paris e a Torre era Pisa, por que não poderia o Rio de Janeiro criar também a sua “marca” arquitetônica? Desta maneira, procurava inserir o Brasil no mesmo patamar de suas referências, estimulando e incentivando o governo a trilhar os caminhos europeus e, conseqüentemente, utilizar-se dos serviços da Academia para colocar em prática estes projetos. Assim, Taunay não só resolveria a questão da importância da Academia enquanto instituição pública útil à sociedade, como também colocaria seus artistas, principalmente os arquitetos, nas repartições de obras públicas da capital. Seria, portanto, o primeiro passo para o desenvolvimento urbano e para o estímulo à constituição do gosto na sociedade carioca.

Em primeiro lugar, estariam os projetos públicos. Taunay procurava atrair os engenheiros das repartições públicas para os serviços da Academia, unindo a engenharia às artes. Sabemos, no entanto, que a questão em torno das instituições compostas de engenheiros militares e arquitetos portugueses há muito constituía um empecilho para a atuação dos franceses no Brasil. Foram os próprios artistas da Missão Artística Francesa, incluindo e, principalmente, Grandjean de Montigny, os primeiros a sofrerem as conseqüências desta divergência institucional. Desde 1816, os artistas portugueses e engenheiros militares viam-se ameaçados em suas funções com a chegada dos franceses, principalmente no que diz respeito à Arquitetura. Debret e Grandjean, ambos envolvidos

com o projeto de estruturação da Academia, buscavam igualmente um espaço maior na corte. Grandjean nunca conseguiu estabelecer-se como arquiteto da corte de D. João VI nem de D. Pedro I. A escassez de projetos a ele destinados, com exceção de alguns edifícios do Rio de Janeiro, entre os quais a Casa do Comércio fundada em 1820 (FIG.53), hoje Casa França-Brasil, provam o desinteresse pelo seu trabalho. Conseqüentemente, terminaram por anular uma carreira que se desenvolvia com certo respeito na França.

De certo modo, atrair a *Repartição de Obras Públicas* para o âmbito da Academia ou mesmo a tentativa de inserção dos arquitetos acadêmicos naquele órgão público, não constituía um interesse para aquela instituição, o qual já estava consolidada em suas funções perante o governo desde a chegada da corte portuguesa no Brasil. No entanto, a influência de Taunay na corte de D. Pedro II e a proteção de alguns ministros do Império garantiam-lhe algum sucesso e começavam a modificar esse panorama, intensificando as disputas institucionais. Este é o foco de Taunay durante os 17 anos em que seguiu como diretor da Academia. Nesse sentido, a influência de Grandjean é fundamental, pela confiança entre ambos e por acompanhar Taunay em toda a sua carreira, desde 1816 com a chegada dos franceses, e ainda por simbolizar a luta pela Arquitetura baseada nos princípios da tradição clássica.

O sentido que Taunay procurava dar à instituição brasileira aproximava-o, novamente, da academia francesa. Ainda no século XVII, momento em que as *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* e também a *Académie Royale d'Architecture* são criadas, existe uma importante ligação entre estas instituições e o governo. No caso específico da *Académie d'Architecture*³⁸⁰, seu papel está inteiramente ligado ao interesse público. Era antes denominada *Académie des architectes du roi*, denotando sua relação e atuação direta ao poder real.³⁸¹ Funciona como órgão de ensino, mas é uma extensão da *Surintendance des Bâtimens Royaux*, não só em Paris, mas também ligada às outras províncias francesas.

³⁸⁰ A *Académie Royale d'Architecture* só adquire estatutos específicos à sua área em 1717, mais de quarenta anos depois de sua fundação em 1671, revelando que seu caráter acadêmico era bem menos estruturado se comparado àquela de Pintura e Escultura, muito em razão de sua atuação direta ao governo. Cf. LAURENT, Jeanne. Op. Cit..

³⁸¹ Cf. LAURENT, Jeanne. Op. Cit..

Seus membros não são eleitos pelo conjunto de acadêmicos mas nomeados diretamente pelo rei, sendo ao mesmo tempo artistas e *fonctionnaires*, justamente pela ligação ao poder real na construção dos edifícios³⁸². De certo modo, dadas todas as distinções da Academia brasileira - que não apresentava uma separação entre as Belas artes e a Arquitetura, como na França, além da ausência de uma ligação tão forte com o poder real -, Taunay procurar associar o caso brasileiro com aquele francês, ao querer aproximar efetivamente a Academia das instituições públicas, conferindo a ela o mesmo interesse e essa mesma ligação com o governo.

Os primeiros passos de Taunay nesta direção eram verificados dentro da própria Academia. O desenvolvimento urbano do entorno do edifício acadêmico era parte fundamental de seus planos. Como já foi destacado anteriormente, a abertura da rua perpendicular ao edifício e a construção da Praça semi-circular em frente à Academia, não só contribuiriam para o destaque da beleza de sua Arquitetura, fazendo com que esta se destacasse na paisagem, como também promoveria a maior circulação de pessoas pela região. Desta maneira, a remodelação urbana atrairia o público para as exposições gerais, levando ao seu conhecimento a produção dos artistas da Academia, a sua valorização e o eventual interesse por suas obras.

A praça semi-circular, por tanto tempo desejada, diante o frontispício da Academia, em fim permitirá aos amadores contemplar as elegantes proporções architecturales deste edifício; e, interessando-se a illustre camara municipal em effectuar a abertura de huma rua larga perpendicular, primeiro até a rua de S. Francisco de Paula, e, logo até o centro do Largo da Constituição, ao mesmo tempo que o palácio ganhará huma entrada adequada, o bairro todo ficará mais arejado e a corte se enriquecerá com hum ponto de vista dos mais pitorescos, n'huma situação onde recebe e dá o maior grao de realce.³⁸³

³⁸² No século XVIII, algumas modificações ocorrerão, como a escolha de três nomes pelos acadêmicos e a posterior decisão do rei acerca destes três nomes apresentados. Cf. LAURENT, Jeanne.

Datam deste mesmo ano as encomendas do governo realizadas através da *Repartição das Obras Públicas*, quais sejam o projeto de uma igreja para Maceió, o Monumento da Independência do Ipiranga e o risco do Chafariz da Carioca. Dava-se um passo primordial ao reconhecimento da Academia como órgão público. Taunay não deixa de destacar a atuação do chefe de engenharia na encomenda de tais serviços e neste reconhecimento:

Semelhante interferencia do corpo academico, provocada pela repartição das obras públicas, não está para limitar-se ao caso presente, e, de toda a sorte, fez esta lembrança muita honra ao Coronel de engenheiros, chefe actual desta repartição, o qual, pela linguagem nobre e franca do seu officio aquelle respeito, mostra entender bem, e generosamente manifesta, que o calculo das forças e a imitação das belas formas são estudo de todo differentes; este, objeto dos artistas, aquelle, dos engenheiros, devendo huns e outros ingenuamente concorrer para a edificação dos monumentos nacionaes. Dá esta occasião feliz iniciativa as necessárias relações da Academia das Bellas Artes com a administração das obras publicas. [...] Senhores, o governo com vistas esclarecidas, propaga a influencia da Academia, no momento talvez em que ella pode ser mais útil e necessária, sobretudo a respeito de architectura, o ramo das artes que se faz aqui de maior circumstancia.³⁸⁴

A planta referente à igreja de Maceió foi remetida ao governo conforme officio de 23 de abril de 1838. Seu autor, Grandjean, envia ao governo de Alagoas uma nota explicativa para guiar a execução do projeto. Taunay pede que seja enviado um arquiteto da Academia para dirigir os trabalhos, pedido que foi negado em razão dos gastos que se fariam com o mesmo. O projeto foi realizado e a Catedral de Nossa Senhora dos Prazeres foi inaugurada em 1859 com a presença do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina, a partir dos planos de Grandjean.

³⁸³ SPA - 18/12/1838. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁸⁴ SPA - 18/12/1838. AMDJ – EBA- UFRJ.

Quanto ao Monumento do Ipiranga, acredita-se que o projeto fora arquivado. O governo apresentara à Academia três plantas referentes ao monumento, solicitando da instituição um parecer técnico sobre as mesmas. Taunay se pronuncia a respeito:

[...] nenhuma [das três plantas] corresponde, nem de longe, com a grandeza do seu objeto. Trata-se de simbolizar um fato imenso, a determinação que deu ser político a um dos maiores Estados do mundo; portanto deve o monumento ser magestoso e duradouro. O lugar em que edificar-se-á é solitário: portanto deve-se evitar que o monumento desafie o espírito da delapidação. A estes dados necessários de grandeza, duração e simplicidade não satisfazem de certo, os projetos oferecidos, e enquanto do seu caráter artístico, a mesma negligência de execução das plantas excusa uma crítica circunstanciada, sendo a coluna que acompanha os documentos no 4, projeto que à primeira vista oferece maior vulto, e o que, porém, menos pode sustentar o exame, visto o defeito total de harmonia entre as diversas partes do seu todo, os dois outros projetos pertencem ao gosto degenerado de Arquitetura mista do último século; e aliás, sendo a matéria principal de todos os três o ferro, substância de que se conhece a pouca resistência aos agentes químicos, devem ser rejeitados in limine. [...] Deve o monumento ser grandioso e duradouro: seja a sua matéria a pedra a mais inalterável (reunindo a condição de ser a mais vizinha possível do lugar), seja a sua forma a mais elementar, a mais simples; a pirâmide (planta no 1), ou bem o obelisco (planta no 2). Queira V. Excia observar que a Academia, nesta proposição, não faz alarde de superioridade artística; reduz a sua intervenção a suprimir os ornatos de mau gosto, condena até qualquer ornato, por ser acessório de menor duração, e objeto de despesa, em fim de conta, inútil.³⁸⁵

A ocasião é perfeita para que Taunay enfatize a importância da Academia. Analisa os projetos enviados, ressaltando suas imperfeições, ao mesmo tempo em que sugere soluções para o monumento. A crítica de Taunay em relação às propostas apresentadas é contundente, não só pelas questões técnicas como também pelo gosto, principalmente no que se refere à questão dos ornatos presentes nos projetos. No entanto, é explícito o

contentamento de Taunay em agradecimento ao secretário do Império pela “lembrança honrosa ao fim da sua instituição de exigir-lhe informações sobre projetos de construções nacionais”³⁸⁶. O último ofício sobre o assunto data de 29 de julho de 1838. Ali, consta que Taunay envia a planta e a nota do orçamento da “pirâmide do Ipiranga”. O projeto, no entanto, não fora colocado em prática. Sabe-se que o mesmo fora encomendado pelo presidente da província de São Paulo, mas não se sabe se foi a *Repartição de Obras Públicas* a autora dos três projetos enviados. É provável ainda que os projetos tenham sido elaborados em São Paulo, o que efetivamente explica o repasse da Secretária para o crivo da Academia. Os documentos não esclarecem o fato.

Com o Chafariz da Carioca acontece algo semelhante. O primeiro plano fora, entretanto, apresentado à Academia pela *Repartição de Obras Públicas*, que solicita à instituição um novo desenho. A classe de Arquitetura elabora um novo projeto próximo ao primeiro, “*porém regular conforme os princípios da arte*”. Não deixa de agradecer novamente ao Inspetor das Obras Públicas pela intervenção proposta à Academia na elaboração de projetos para a construção de monumentos nacionais, e sua efetiva importância nesse trabalho conjunto.³⁸⁷

Taunay apresenta um novo risco para o Chafariz um mês depois da encomenda, o qual compreendia algumas modificações, conservando, porém, as características gerais da composição original³⁸⁸. Um ano depois, a mesma repartição pede à Academia a realização dos riscos para os ornatos em bronze a serem inseridos no Chafariz³⁸⁹. Desta vez, as sugestões foram colocadas em prática pela *Repartição das Obras Públicas*.

Após os primeiros pedidos de análises e produções de projetos arquitetônicos, Taunay inicia sua campanha para a colocação efetiva dos arquitetos nestas instituições. Ao lado disso, uma questão mais grave permeava as investidas de Taunay perante o governo imperial, já mencionada nos capítulos anteriores. Era a falta de empregos para os artistas

³⁸⁵ Ofício de 15 de junho de 1838. AN-RJ, SE-IE.

³⁸⁶ Idem.

³⁸⁷ Ofício de 11/12/1838. AN-RJ, SE-IE.

³⁸⁸ Ofício de 18/01/1839. AN-RJ, SE-IE.

³⁸⁹ Ata de 15/2/1840. AMDJ – EBA- UFRJ.

recém-formados. A falta de perspectiva para os alunos da Academia terminava por fazer com que os mesmos abandonassem a profissão. Na tentativa de amenizar o problema, Taunay segue dois caminhos: o primeiro deles é a implantação do Prêmio de Viagem, como já ressaltamos anteriormente, e o segundo é a criação de cargos destinados aos artistas acadêmicos. A situação da Academia mostrava que somente aos pintores de retratos era destinada alguma encomenda, gênero que mais se destacava na sociedade. Ao lado disso, no final da década de 1830 e nos anos de 1840, o governo imperial passou a valorizar sobremaneira a realização de retratos oficiais para a corte. Somente nestes anos, foram produzidos cerca de 35 retratos do Imperador para inúmeras províncias brasileiras, fazendo com que os pintores de história da Academia, incluindo alunos e professores, participassem das reproduções. Taunay sabia se aproveitar do momento político propício, isto é, o Segundo Império e a Coroação de D. Pedro II, para a atuação de seus alunos e professores, valorizando igualmente este gênero na busca pelo prestígio da Academia perante o governo imperial. Conseqüentemente, estas encomendas fortaleceriam a instituição.

Ao mesmo tempo em que se apoiava na produção de retratos, sugeria igualmente a valorização dos gravadores formados na Academia, solicitando que fossem ali encomendadas as medalhas comemorativas do governo. Em 1843, obtém a Academia a encomenda para a gravação de medalhas comemorativas ao casamento de D. Pedro II com a Imperatriz Tereza Cristina. Taunay propõe três modelos de representação:

A composição do no. 1 é a simples representação da cerimônia religiosa do casamento: a legenda diz: *oeternum est floreat Brasiliae Imperium*, e o exergo de baixo do tipo: *Nuptiae Imperatoriae in urbe Fluminense, 1843*.

A composição do no. 2 é emblemática: duas figuras, dando-se as mãos acima de um altar, personificam o Brasil e Nápoles ou Parthenopse. Esta é uma virgem com coroa de flores e traje antigo, aquele é um jovem igualmente coroado com flores e traje nacional. No fundo aparecem de um lado, o Pão d'Assucar, e do outro o Vesúvio. A legenda diz: *Immortalitates hereditas particeps*.

O no. 3 oferece a única figura alegórica do Himeneu, com a legenda: Nunquam coelo terroequae acceptior. O exergo é o mesmo nos três modelos. Acrescentarei que o diâmetro aqui apresentado exige seis onças de metal.³⁹⁰

Para a composição das medalhas, Taunay sugere modelos iconográficos, baseando-se não somente na cerimônia e a alegoria do Himeneu, temática do casamento, mas também em atributos naturais, celebrando o país de origem da Imperatriz e sua nova terra, o Brasil. O modelo aprovado e gravado na Casa da Moeda da Corte é o terceiro, também gravado na Academia de Belas Artes com aprovação do Imperador, totalizando dez medalhas de ouro e quarenta de prata (FIG.54). A confecção das medalhas comemorativas abria também espaço à valorização da numismática, e Taunay não poupa esforços na tentativa de enfatizar esta questão ao governo, apoiando-se na sociedade entre a Academia e a Casa da Moeda para a realização dos trabalhos, a exemplo da medalha comemorativa do casamento de D. Pedro II. Ressalta sua importância material pela durabilidade e facilidade do transporte, a artística pela efígie e a literária pela mensagem bem elaborada na legenda. Aproveita a ocasião para sugerir algumas propostas. Entre elas, sugere não só a inserção de alunos da Academia em postos da Casa da Moeda através de concursos, como também a aproximação dos abridores daquela instituição ao ambiente artístico acadêmico, freqüentando aulas de anatomia e modelo-vivo, e a apresentação de trabalhos na Exposição Geral de cada ano. Na proposta da realização de medalhas ao governo, a Academia aprontaria sempre três modelos para a escolha, abriria um concurso para a confecção do modelo escolhido, e convocaria os alunos da Academia e também dos abridores da Casa da Moeda para participação, oferecendo uma gratificação ao artista ou abridor vencedor do concurso. Ao IHGB seria encomendada a legenda condizente à homenagem. Com isso, Taunay procura inserir a Academia de Belas Artes na prática da numismática, aproximando a instituição da Casa da Moeda, do IHGB e ganhando um espaço também nesta prática artística. Propõe, portanto, uma espécie de sociedade entre as instituições.

³⁹⁰ Ofício de 10/4/1843. AN-RJ, SE-IE.

A partir de 1842, concentra seus esforços na criação de lugares de sub-inspetores da *Repartição de Obras Públicas*. Convém lembrar que foi neste mesmo período que Grandjean realizou o projeto de uma Biblioteca Pública para a cidade do Rio de Janeiro, sem qualquer encomenda por parte do governo imperial, apresentada na exposição Geral de 1841 e também nos anos seguintes. O relatório enviado ao governo acerca dos trabalhos apresentados e premiados ganha uma especial atenção de Félix-Émile Taunay, numa tentativa fracassada de que o projeto fosse levado adiante pela Repartição das Obras Públicas:

Ilmo e exmo sr.

[...] uma producção se offerece com primazia visível entre todas; e a observação attenta confirma esta primeira impressão: he o projecto de Biblioteca Imperial formado pelo professor Grandjean de Montigny. Simplicidade e propriedade de character, solidez de forma e elegância de decoração, disposição grandiosa e aspecto sumamente monumental, taes são as qualidades que elevão esta obra à categoria dos mais notáveis no seu gênero: tal é o fundamento do voto que esta Academia se anima a expressar, que, na falta existente de um edificio isolado, adequado às necessidades de uma Biblioteca para a Capital, se lance mão de um risco tão grandioso e original. A Academia se lisongea de sentir a convicção que, com uma indicação semelhante, ella attende menos à consideração da pessoa que no interesse público: entretanto a realização physica de uma concepção sublime é a verdadeira recompensa do seu autor.³⁹¹

É, entretanto, mais um grande projeto de Grandjean que é engavetado pela Secretaria e conservado pela Academia. Para Taunay e Grandjean, a questão não era desconhecida. Novas tentativas se seguem, mesmo que o sucesso não lhe seja garantido. Ainda assim, Taunay permanece convicto de que a situação pode ao menos mudar em relação aos seus alunos, encontrando um fio de esperança a cada projeto encomendado à Academia. O próximo seria o julgamento de um projeto feito pelo italiano Carlos Zucchi,

³⁹¹ Offício de 29/01/1842. AN-RJ, SE-IE.

arquiteto da Região do Prata, radicado na Argentina. A congregação fornece o parecer do projeto a partir de quatro quesitos, quais sejam a “solidez”, as “despesas de construção”, a “disposição geral do plano e distribuição”, e a decoração externa e interna. Sobre os dois primeiros tópicos, a Academia não se acha apta a julgar, pois reconhece não ter dados suficientes para tanto. Quanto ao terceiro, reconhece pontos favoráveis ao projeto, como a “amplidão dos vestíbulos e corredores”, “qualidades ópticas e acústicas”, ainda que estivesse um pouco comprometido pela perda de som no fundo aberto do edifício e pela ausência de abóbadas. No que se refere à decoração, a Academia destaca a não observância das ordens, sugerindo a aplicação da Arquitetura grega neste tipo de construção, tanto pela proporção e uridade das linhas, quanto pelo “balanço das partes cheias e vazias”.³⁹²

Trata-se do *Teatro Nuevo, el Solis* (FIG.55), inaugurado em Montevideu em 1856, cujo projeto inicial data de 1837³⁹³. Apesar das disposições contrárias, o projeto de Zucchi é aprovado. É interessante notar o interesse de outros países pela Academia brasileira. A referência pode ter partido da *Repartição de Obras Públicas* ou mesmo através de um contato pessoal entre o italiano Zucchi e Grandjean. Taunay conseguia, pouco a pouco, alcançar seus objetivos. Após longos anos de não interferência da Academia aos projetos públicos, algo efetivamente começava a mudar, conforme comprovam os ofícios e atas. Na Sessão Pública de 1842, enfatiza novamente a importância dos monumentos públicos e a construção de belos edifícios nas cidades, lembrando igualmente o descrédito que a

³⁹² Ata de 21/3/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁹³ “ El Teatro Solís, edificio emblemático y digno ejemplo del neoclasicismo republicano, fué el resultado de un complejo proceso de proyectación en el que varios fueron los protagonistas. La concepción original pertenece a Carlos Zucchi y fué Francisco Garmendía el encargado de adaptar el proyecto a las posibilidades financieras del comitente; por otra parte, Clemente César y Víctor Rabú son los responsables del diseño de la fachada y las alas laterales respectivamente. El edificio se presenta hoy en una situación urbana muy distinta a la original; las cualidades morfológicas del entorno inmediato propiciaban a esta obra un soporte escenográfico de notable calidad que ya no existe; a su vez, el espacio contemplativo y la necesaria distancia de apreciación para un edificio de la escala del Solís resultan hoy insuficientes. Una estricta simetría protagoniza tanto planta como alzados. A partir del eje , estructura la composición una importante sala en forma de herradura, de cuidado ornamento, con capacidad para 1600 personas; a su alrededor se disponen dependencias de servicio y locales de apoyo.(...) . Se trata indudablemente, de un destacado edificio neoclásico, situado estratégicamente en el borde del trazado, a modo de articulador con la Plaza Independencia

Academia ainda provoca em alguns setores da sociedade e a “*falta de carreira para os alunos do estabelecimento*”.

Houve tempos em que a repartição das obras públicas e a casa da moeda prometerão algum emprego aos laureados, ao menos de duas classes: hoje, por efeitos de tristes circunstâncias, estas duas saídas se achão completamente fechadas; e os filhos da academia, depois dos seus annos de tiorocinio, vao, com diploma de prêmios inutilizados procurar outra profissão que os faça viver, quando a nação, que lhes proporcionou os meios de estudo, poderia, em diversas estações públicas, aproveita-los formados e capazes.³⁹⁴

Novas tentativas são feitas em 1843. Desta vez, Taunay pede ao governo a criação de quatro ou seis lugares para sub-inspectores da *Repartição de Obras Públicas*, obtidos através de concursos³⁹⁵. Alguns meses depois, o governo finalmente aprova a criação de dois lugares para a referida instituição, sendo escolhidos Antonio Baptista da Rocha e Miguel Francisco de Souza para o preenchimento das vagas depois de um concurso realizado na própria Academia³⁹⁶. No mesmo officio em que o governo aprovava a criação

y la Ciudad Nueva, digno hito espacial e histórico de acceso a la Ciudad Vieja. *Guias Elarga de Arquitectura Ciudad Vieja*. Montevideo: Ed. Dos Puntos, 1994, p. 28.

³⁹⁴ SPA - 18/12/1842. AMDJ – EBA- UFRJ.

³⁹⁵ Ata de 23/12/1843 AMDJ – EBA- UFRJ e officio de 28/12/1843- AN-RJ, SE-IE: “Ilmo Exmo Sr. Um dos maiores obstáculos ao rápido desenvolvimento das Bellas Artes é a falta de emprego e o desamparo em que se acham os alumnos da Academia, quando concluídos os seus estudos. Os objectos que elles apresentam não tem extracção certa nem sufficiente e portanto eles definhão desocupados ou recorrem a outro gênero de vida depois de formados a custa da Nação. Tempo virá em que o publico servirá de patrono aos mais notáveis d’entre elles: até então eles não tem esperança senão no governo. Em vista d’esta necessidade de posição é que a congregação dos professores d’esta Academia, dirige a seguinte proposta ao governo de sua magestade imperial: que na repartição das obras publicas sejam reservados quatro ou seis lugares de sub-inspectores para n’elles serem providos por meio de concurso, os alumnos da Academia que tiverem concluído o seu curso. Os assumptos destes concursos serão naturalmente architecturaes, e a vantagem pertencera visivelmente aos alumnos da aula de architectura, como é conveniente; tendo entre tanto os alumnos das outra aulas toda a facultade de n’elles entrar. A nação ganhará duplicadamente com semelhante providência, tanto pelo lado da Academia a cujos discipulos se oferece mais uma perspectiva, como pelo lado da Repartição das obras públicas que carece de empregados nutridos no sentimento do Bello artístico. Deus...P. A. 28 de dezembro de 1843. F. T.”

³⁹⁶ Os nomes dos dois arquitetos são aprovados pelo governo imperial em 20/07/1844.

dos dois lugares, encomendava-se também à Academia um projeto para um monumento na Praça Municipal. Taunay aproveitava a encomenda como tema para um concurso a ser realizado entre todos os escultores da corte. Ao lado de Grandjean e dos outros membros da congregação, decidia-se que o Monumento homenagearia o Desembarque da Imperatriz Tereza Cristina no Brasil. Foi sugerida uma estátua da Beneficência, cujo modelo em gesso deveria ser apresentado pelos concorrentes para o julgamento do próprio Imperador, que decidiria o mais adequado para a posterior realização em mármore. O monumento, no entanto, seria realizado no mesmo espaço de um chafariz já existente na Praça Municipal. Para o projeto, Taunay sugere a permanência do Chafariz e sua reutilização no próprio monumento, assim caracterizado:

A estátua representa a Beneficência com alguns atributos seus. Tem asas significativas do espaço atravessado. No pedestal há duas ordens de bicas d'água. A ordem superior acha fora do alcance da multidão que pode se ajuntar em derredor do chafariz. (...) 1º) A estátua da Beneficência à qual o chafariz serve de base, será posta a concurso entre escultores da Côrte. Dar-se-á aos concorrentes para o seu estudo todo o espaço de tempo que decorre até à Exposição geral de dezembro dêste ano, apresentando então êles um modelo de gêsso do mesmo tamanho da estátua (9 palmos de alto) para S. Magestade O Imperador escolher o que sobresair dos outros. O preferido dentre os concorrentes terá a seu dispor um pedaço de mármore polido para a execução do seu modelo. (...) 4º) No friso contíguo à cimalha da mesma parte superior do pedestal, ler-se-á, em letras de bronze, anteriormente a divisa: *Coelestis terrarum hospes*, e por detrás o seu complemento: *quo sistit affluunt bona*: ambos os membros da frase formando um sentido independente do outro, de maneira que o espectador para ler a divisa não seja obrigado a dar a volta toda do monumento: ambos aplicáveis tanto à augusta Pessoa de S. M. a Imperatriz como ao tipo da Beneficência, oferecendo de mais a mais na expressão *affluunt* uma feliz alusão à abundância d'água do pedestal. Debaxo do friso, na parte anterior do pedestal, colocar-se-á a inscrição que principia por *In memoriam* e, por detrás, a outra que principia por *Votarunt*; o vácuo nas partes laterais, encher-se-á com algum ornato apropriado. É escusado

dizer que a estátua terá a frente voltada para a cidade. In memoriam faustissimi adventus Almoe Imperatricis Therezae Mariae Christinae, die Quarta septembris Votarunt Sebastianopolitani Oediles, anno sui numeris secundo: Possuere is dem quarto.³⁹⁷

Para a construção do monumento e realização do concurso, houve um contratempo com o mármore a ser utilizado. Este seria retirado de uma pedreira em Campos, mas a idéia fora abandonada após a visita do professor José da Silva Santos àquela região (São Fidélis), para a análise de sua retirada. Decidiu-se então que o mármore seria comprado na Itália. Entretanto, o concurso público realizado na Exposição Geral de 1845 não revelou projetos talentosos segundo o cuidadoso juízo da Academia para a posterior escolha do Imperador. Segue a própria congregação, especialmente Grandjean e Marc Ferrez, com a seqüência dos projetos, apresentados à *Repartição das Obras Públicas* conforme ofício de 5 de agosto de 1845.

Embora Taunay avance em seus projetos para a Academia, dada a efetiva análise da Academia para vários projetos e a inserção de dois arquitetos na Repartição, ele continua a solicitar a inclusão dos artistas nos trabalhos realizados pelas instituições públicas da corte. Solicita em 1844 o aumento das vagas para os subinspetores, novamente a inclusão de gravadores na Casa da Moeda, de desenhistas no Arquivo Militar e na Tipografia Nacional, a fim de evitar "*que os discípulos aqui ensinados à custa da nação, cedendo a dura necessidade, procurem no negocio e nos officios mecânicos o sustento diário que lhes recusa o culto das Bellas artes*".³⁹⁸ O governo, no entanto, não se dispõe a abrir um campo tão tradicional formado, sobretudo, por engenheiros militares e arquitetos formados na Academia Militar. Taunay não consegue avançar na colocação efetiva dos artistas da Academia, e continua incessantemente solicitando a "proteção" do governo à instituição artística. Curioso, no entanto, é que os projetos continuam a ser dirigidos à Academia, como tanto queria Taunay desde o início de sua gestão como diretor, embora a maioria

³⁹⁷ Ofício de 13/05/1844. AN-RJ, SE-IE.

³⁹⁸ SPA - 19/12/1844. AMDJ - EBA- UFRJ.

deles não seja colocado em prática. Para dificultar a situação, os arquitetos adicionados à *Repartição de Obras Públicas* não exerciam a profissão, trazendo novamente à tona as divergências entre o corpo de engenheiros e os arquitetos de Taunay e Grandjean.

A minuta realizada por Taunay em 1845 acerca do relatório e do orçamento da Academia evidenciava a dificuldade que o estabelecimento enfrentava. Ressalta as diferenças entre as outras profissões liberais e privadas, as quais dependem de encomendas individuais para seu sustento, e a Academia como uma instituição pública, diretamente vinculada aos projetos do governo, embora receba algumas poucas encomendas de retratos da sociedade carioca. Cita novamente as construções dispendiosas e de “*mau gosto*” que existem no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que se são destinadas verbas a uma Academia de Belas Artes, cujos artistas não conseguem empregos depois de formados. Nem mesmo os arquitetos empregados na *Repartição*, segundo Taunay, têm a possibilidade de colocar em prática os seus serviços, estando os edifícios em construção sob a supervisão de engenheiros. Evoca os projetos encomendados e inutilizados, como o Chafariz da Praça Municipal, destacando a construção de outros que não passaram pelas mãos da congregação acadêmica, além da organização de festejos públicos sem a participação dos artistas da Academia. Por outro lado, Taunay reclama os baixos salários de seus membros, ressaltando a melhor remuneração dos empregados de outras instituições. Segundo Taunay, a Academia está isolada e esquecida.³⁹⁹

O relatório apresentado por Taunay em 1845 apresentava questões que já eram conhecidas do público há alguns anos. Na exposição Geral de 1842, o crítico do *Jornal do Comércio* ressaltava os problemas em torno da falta de emprego dos alunos, dos baixos salários e da diferença de tratamento em comparação com outras instituições do governo, fatores contrastantes ao resultado apresentado nas Exposições:

Os alunos depois de sacrificar sua mocidade a estudos severos e dificultosíssimos, não acham carreira alguma que compense estes sacrifícios nem mesmo a do professorado na mesma Academia, pela exigüidade e insuficiência dos ordenados

³⁹⁹ Relatório de 29 de abril de 1845. AN-RJ, SE-IE.

orçados com mão parca, à época da circulação monetária e conservados à mesma cota em papel moeda, ou realmente reduzidos a menos da metade. Um professor com 800\$000 réis anuais ou metade do salário de uma profissão de alguma delicadeza! Um suplente com 300\$000 réis, apenas o salário de um servente de obras! Eis uma anomalia bem lastimável no procedimento dos legisladores com as outras comparações de ensino, as quais foram retribuídas com eqüitativa liberalidade: porem, tarde ou cedo o poder legislativo sarará uma injustiça de que cada visita às exposições nos engrandece o vulto por nos demonstrar os méritos e zelo incansável da congregação tão mesquinhamente aquinhoadas.⁴⁰⁰

Face ao relatório apresentado por Taunay, exatamente dez anos depois de sua nomeação como diretor da Academia, enfrentamos a questão colocada como título deste tópico: estaria Taunay alcançando o seu objetivo na consolidação da Academia enquanto instituição pública? Uma vez que à Arquitetura é destinada esta responsabilidade, por todas as questões estéticas e práticas expostas neste capítulo associadas ao desenvolvimento urbano sem planejamento do Rio de Janeiro, Taunay tenta de todas as formas colocá-la em evidência. Durante estes dez anos, podemos dizer que o objetivo de Taunay, após as implantações de todas as medidas necessárias ao desenvolvimento do ensino artístico na Academia, é inserir o artista na sociedade. Artista quer dizer, em primeiro lugar, Arquiteto. A ele cabia abrir as portas para os outros ramos de aplicação das Belas Artes. Embora a aplicação efetiva dos projetos esteja muito aquém das pretensões do nosso diretor, podemos assegurar o quanto a Academia brasileira avançou após a atuação de Taunay. A segunda metade do século XIX prova a importância de Taunay no caminho para essa consolidação. Seguindo esta receita, outros projetos são destinados à Academia. Em 1845, há a encomenda de um projeto de mercado para a Praça Municipal, plano elaborado também por Grandjean e enviado ao governo. No ano seguinte, novas encomendas de chafarizes, desta vez para a Benfica e São Clemente⁴⁰¹, e

⁴⁰⁰ Jornal do Commercio, 18/12/1842. BN-RJ

⁴⁰¹ Offício de 22/10/1846 - AN-RJ, SE-IE. Diz ainda o ofício de 18.2.1847: "Ilmo exmo sr, Tenho a honra de participar a V. Excia que a congregação dos professores desta Academia, tendo em vista o

ainda um projeto de construção do Colégio de Santa Tereza, em Porto Alegre⁴⁰². Todos estes projetos foram realizados por Grandjean, sendo que o último deles referente ao colégio foi inspecionado *in loco* pelo aluno da Academia, o arquiteto Carlos de Miranda. O Colégio Santa Tereza, destinado às meninas órfãs de Porto Alegre, foi inaugurado em 1861. Entretanto, ao mesmo tempo em que alguns projetos são enviados à Academia, avança o desinteresse do governo em relação aos lugares destinados aos artistas, principalmente aos arquitetos dentro das instituições públicas.

A esse respeito, Taunay redige outro ofício ao governo, novamente ressaltando a falta de emprego dos alunos, a dependência das instituições públicas, o dinheiro empregado anualmente para a formação de artistas, o qual não apresenta resultados favoráveis e a lembrança de que monumentos públicos não são erigidos no Brasil. Apresenta um plano para solucionar estas questões:

Ilmo e Exmo Sr,

[...] A Academia das Bellas Artes soffre, experimentando toda a languidez de uma instituição isolada, sem relação com a sociedade, sem utilidade positiva, por conseguinte sem porvir, com professores que o facto da inatividade desacredita as vistas dos estudantes. Estes dous interesses entretanto, seria fácil concilia-los e satisfaze-los por sua coordenação.

1º. Que nada se pode decidir com perfeito conhecimento de causa, em qualquer ramos do serviço publico, senão com informação da categoria constituída respectiva; e que, no caso vertente, nada se pode regularmente empreender a respeito de monumentos etc sem informação de única corporação artística existente na Capital, da Academia das Bellas Artes;

ofício da inspeção geral das obras públicas de 22 de dezembro do anno p. p, transmitido por aviso de 8 do corrente, informa: sobre a 1ª dúvida: a respeito da porta de entrada para o interior do chafariz que, no caso de estar encostado este a um paredão, como se supunha, abrir se podia a porta por detrás do mesmo paredão, e que, na situação agora conhecida, praticar se há a porta na quarta face, olhando para o mar – uma abertura entre as pilastras angulares – a isto nada obstando a symetria artística indispensável somente nos planos de elevação que simultaneamente se oferecem a vista: tanto que das quatro faces da base da columna trajana uma só apresenta uma porta, e o mesmo se dá na columna do Napoleão no meio da praça Vendôme em Paris; [...]"

⁴⁰² Ofício de 31/08/1846.

2º que o dinheiro nacional empregado n'uma instituição ou lyce qualquer, deve ser quanto possível aproveitado para a melhor execução de certas partes correspondentes do serviço geral; e que, no caso vertente, os artistas formados a custa da Nação devem ser chamados ao serviço artístico para seu melhor desempenho.

Apoiada nas duas proposições precedentes, e invocando somente o que nellas ha de rigorosamente lógico, a congregação lembra o seguinte:

1º. Que todo e qualquer projecto de architectura civil seja enviado para informar à Academia das Bellas Artes, servindo como mesa consultoria de trabalhos e obras publicas.

2º. Que havendo de levantar um monumento importante ou erigir uma estátua, se mande abrir um concurso publico na Academia para ser proferido o melhor esboço, dando-se ao autor deste o trabalho de execução.

3º. Que havendo que formar-se uma medalha comemorativa de qualquer evento nacional, o governo de sua Majestade o imperador exija da Academia três projectos da dita medalha, e depois, tendo escolhido o que parecer mais acertado, mande abrir na mesma Academia um concurso publico para confiar-se na execução da dita medalha a quem apresentar o melhor baixo-relevo em cera. O autor preferido receberá da Casa da Moeda os cunhos e lamínas, e terá os balanciers à sua disposição . As inscrições e legendas serão formadas pelo Instituto Histórico.

Desta forma, as três manifestações que apresenta uma medalha (literária, artística e industrial) serão sempre as melhores possíveis à vista dos recursos em qualquer ocasião.

4º. Que (para o futuro e sem transtorno dos empregados actuaes) toda a renovação e acrescentamento de pessoal artístico nas Repartições abaixo declaradas, tenha lugar somente (sem prejudicar os acessos merecidos) em resultado de concurso publico abertos na Academia das Bellas Artes, a saber:

Na repartição de obras públicas, os lugares de ajudante do Inspector e os de addidos;

Nas obras municipaes: os lugares de ajudante do Director e os de addidos;

Na casa da Moeda: os lugares de abridor e de ajudantes;

Na lithographia militar: os lugares de desenhadores.

Nas escolas militar, de Marinha, Arsenal de Guerra e de Marinha, Colégio D. Pedro II, e colégios públicos que se crearem: Os lugares de professores de desenho e substitutos.

Talvez, exmo Sr, fosse licito a congregação dos professores desta Academia pedir que o seu ensino se contemplasse como degrau indispensável para se alcançar a ocupação dos lugares de exercício artístico, acima indicadas. Entretanto, ella, pela adopção de um princípio mais largo e fecundo, prescinde voluntariamente do privilegio de admissão exclusiva dos seus alumnos, pois considera que a pratica dos concursos públicos deixa ao direito dos mesmos, na livre competição das capacidades, toda a garantia compatível com o primeiro dos interesses, o do serviço da Nação.⁴⁰³

O officio de Taunay causa algum efeito. Outras encomendas ocorrem, mas os lugares para os artistas continuam os mesmos. Em 1847, surgem as encomendas de projetos para a construção do Paço e do Palácio do Senado. Muitas são as dúvidas de Grandjean e de Taunay acerca destas duas construções. Em primeiro lugar, a própria localização dos dois palácios é duvidosa. Para o Paço, sugerem primeiramente o Convento d’Ajuda, mudando logo em seguida de idéia em razão de ser ali o depósito dos restos mortais da Imperatriz Leopoldina, além da péssima localização estratégica do lugar na eventualidade de alguma invasão estrangeira pelo mar⁴⁰⁴. Para o Senado, sugerem a Praça do Rocio. Job Justino d’Alcantara e Grandjean realizam os primeiros projetos e recebem os devidos pagamentos pelo trabalho. No entanto, vale novamente dizer que nenhum dos dois projetos foi colocado em prática, dando continuidade às reclamações de Taunay acerca da real utilidade da Academia na realização de projetos sem a sua efetiva construção. Não obstante, cabia a Taunay agradecer ao governo a finalização das obras referentes à abertura da rua perpendicular à Academia, batizada de *D. Leopoldina*, parte do projeto de desenvolvimento urbano do entorno da edificação já iniciada com a construção

⁴⁰³ Offício de 4/7/1846. AN-RJ, SE-IE.

⁴⁰⁴ Ata de 13/11/1847, AMDJ – EBA- UFRJ.

da praça semi-circular⁴⁰⁵. Igualmente, agradecia também o financiamento para a formação de duas estátuas para os pedestais na fachada do edifício e os capitéis de bronze das colunas, embora enfatizasse, mais uma vez, a importância de Grandjean na realização dos projetos urbanos e a consciência de que a Academia não havia ainda apresentado a sua efetiva importância na realização das encomendas do governo imperial. O Brasil, segundo Taunay, era um dos mais belos do mundo e “*carecia somente da intervenção das belas artes para oferecer-se incomparável às vistas do viajante*”. O seu clima favorecia plenamente seu desenvolvimento, lembrando sempre o exemplo dos gregos como comparação ao clima brasileiro, retomando Winckelmann. Rememora a chegada dos franceses em 1816 e a atuação do Conde a Barca nos primeiros obstáculos enfrentados, quando se encarava o sistema de belas artes como luxo em prol da indústria, lutando “*contra mil antipatias e preconceitos para os que diziam, os que faziam oposição cega à fundação da Academia*”, assim como a importância do Visconde de São Leopoldo na defesa dos projetos acadêmicos, principalmente no que se refere à abertura da Rua Leopoldina.⁴⁰⁶

Nova encomenda de um chafariz acontece em 1848. Novo plano é traçado por Grandjean. O pedido feito pelo Inspetor Geral das Obras Públicas para a construção do Chafariz da Praça Onze data de 11 de abril de 1848, anteriormente denominado Chafariz do Rocio Pequeno da Cidade Nova, projetado por Grandjean em mármore e granito. Conforme consta nas atas e ofícios, o projeto elaborado não foi bem executado pela *Repartição de Obras Públicas*, ocasionando diversos defeitos na construção e levando a vários reparos na obra, sempre indicados pela Academia para o acerto da composição.

⁴⁰⁵ As reformas da Academia e seu entorno são sempre lembradas por Taunay em suas falas, assim como a implantação de outras medidas na Academia, fundamentais à formação dos alunos: “Mas a emulação nasce da publicidade. O que se podia esperar da Academia enterrada num beco? Era preciso dar-lhe luz e espaço. Por isso abriu-se a praça semi-circular fronteira ao edifício, abriu-se em seguida a rua Leopoldina e deve ser concluída. Por isso fizeram-se as exposições públicas que chamam tanta afluência de visitantes e formam alguns amadores, por isso enfim instauraram-se as viagens à Roma, cuja duração de três anos para cada pensionista é certamente curta (sendo de cinco anos para os estudantes das outras nacionalidades) mas cuja iniciação, tal qual se efetuou, não deixou de ser um passo imenso na carreira do progresso por que, estabelecendo-se inevitável rivalidade entre os alumnos das nações estrangeiras e os do Brasil, tudo se pode esperar da natural facilidade destes.” SPA - 18.2.1848, AMDJ – EBA- UFRJ.

⁴⁰⁶ SPA - 20/12/1847. AMDJ – EBA- UFRJ.

Taunay procura deixar claro em seus ofícios que o erro na execução partiu daquela instituição, cujos funcionários não teriam seguido as indicações e alertas para que erros na construção fossem evitados. A questão decorrente da má execução do projeto de Grandjean por parte dos empregados da Repartição remonta ao pedido de inclusão de arquitetos formados na Academia de Belas Artes no corpo de funcionários das Obras Públicas, a fim de que fossem evitadas estas incorreções urbanísticas e introduzissem o caráter artístico nos projetos da instituição.⁴⁰⁷ Na Sessão Pública de 1848, Taunay destinava novamente boa parte de sua fala à questão dos empregos, da construção de edifícios e monumentos. Pede uma chance aos artistas da Academia, que eles possam ser colocados à prova pela própria Nação, uma vez que é somente ela que lhes destina os recursos necessários para sua formação.

Os últimos anos de Taunay como diretor da instituição, já cansado de buscar incessantemente os préstimos do governo para seus artistas e para a importância de Grandjean, revelam os ressentimentos de uma luta que já durava mais de dez anos. Ainda que a Academia recebesse alguns projetos, tornava-se clara e sólida a eterna divergência entre arquitetos e os engenheiros militares. O discurso proferido na abertura do ano escolar de 1849 toca esta questão da maneira mais contundente em toda a sua trajetória na instituição. O caráter didático de suas palavras acerca das diferenças entre as duas profissões e suas respectivas aplicações demonstra o ápice do empenho de Taunay numa série de explicações que se desenrolava há muito sobre a importância da arquitetura. Mais ainda, demonstra a importância das duas profissões – a Arquitetura e a Engenharia -, cada uma em suas funções, cada qual em sua especialidade. A mensagem passada à *Repartição de Obras Públicas* não poderia ser mais clara: sua dependência das belas artes no que se refere à beleza. E quando não recorrem a elas, o que se vê é a “ausência de monumentos” ou a “má aplicação das regras destinadas às artes”, como ocorrera, por exemplo, com o projeto alterado do Chafariz da Praça Onze.

⁴⁰⁷ Ofício de 26.4.1849. AN-RJ, SE-IE.

O atual fenômeno do exercício da arquitetura sem arquitetos é de duração impossível, e pugnamos nisto em nossa luta contra semelhante coisa por um princípio geral, o do emprego da especialidade em todo o gênero de serviços. No admirável parecer pelo qual Thiers⁴⁰⁸ fez resolver a construção das fortificações de Paris, ele diz que o homem de estado, a expressão a mais elevada do bom senso, está apto para decidir em qualquer questão, ouvidos os homens especiais. Um dos corolários desta proposição incontestável e incontestada é que uma vez resolvida a adoção de um plano em qualquer categoria, confiar-se deve a execução do mesmo aos mesmo homens especiais. Seriam bons estes para o conselho, e não o seriam para o desempenho? Servem para uma coisa e outra: a rigorosa lógica assim o quer. Faltar a este ditame seria desconhecer o dever do administrador. Administrar é tender para certos fins pelos meios adequados, é aplicar em todo o gênero as capacidades. Certamente a engenharia na sua capacidade própria tem muito em que se ocupar. Esta nobre profissão oferece ampla carreira para o desenvolvimento de toda a atividade e inteligência dos espíritos que a ela se dedicam, e mesmo, por nimiamente vasta em seus objetos subdivide-se em três ramos distintos: militar, civil e marítima. A primeira, a engenharia militar, é produtora de utilidade na luta do homem contra o homem; a segunda, na luta do homem contra certas forças da natureza, a terceira, a engenharia marítima, nessa dupla luta em relação a outra força da natureza, o mar – A engenharia militar pode de um momento para outro influir sobre os destinos das nações. Basta um invento seu novo para modificar a forma aos resultados das guerras. A engenharia civil muda a face interior dos estados, vivifica-os por estradas, por canais, torna sadios os lugares pantanosos, obsta aos estragos das torrentes. Abrevio esta enumeração inútil por sabida de todos. A engenharia marítima mede-se com um elemento indomável, e um serviço recente, que ela fez as sociedades mostra quais são os seus recursos, qual o poder da aplicação constante da reflexão humana a um objeto determinado. Falo do quebra-mar flutuante [...]

⁴⁰⁸ Louis Adolphe Thiers foi político, historiador, crítico de arte e colecionador na França. Escrevia no *Le Constitutionnel* (críticas sobre os Salões de 1822 e 1824) e fundou o *National*. Presidiu a Terceira República entre 1871 e 1873. Escreveu "*Histoire de la Révolution française depuis 1789 jusqu'au 18 brumaire*" em colaboração com Félix Bodin e "*Histoire du Consulat et de l'Empire*".

Em tudo quanto eu disse acima resumidamente, em tudo quanto se sabe a respeito da especialidade que nos ocupa, vê-se que o meio próprio por ela empregado é o calculo das forças, que seu fim é a produção de certas utilidades. Mas resultará disto que a construção dos monumentos lhe deva ser confiante? [...] Acabo de indicar um principio, o da beleza inteiramente diverso do da força. Do reino intelectual passamos para o sentimental: a força submete-se ao calculo, o belo, não. Lá tudo era combinação de idéias, aqui tudo é comparação de impressões. Entre o poder de manifestação de cada um destes elementos há um abismo que a organização do mesmo homem não pode atravessar. Grande sábio e grande artistas são condições que se excluem mutuamente, pois para produzir cada um deles é preciso que predomine um sistema na organização intelectual ou bem o sentimental. Entretanto, o artista, como já observamos, pode adquirir as partes fáceis da ciência que lhe fazem falta; e ninguém pode aprender por partes a arte, que é uma e indivisível. Onde poderá o sábio aprender a arte toda? Far-se-á acaso discípulo de uma academia de belas artes? É justamente em um liceu destes entre a cultura e na atmosfera, como se diz, das artes liberais todas que se opera completamente a iniciação na arte liberal da arquitetura; sendo esta a de todas em que se faz necessário ser mais profundamente compenetrado do poder das proporções e do sentimento abstrato da beleza. Esta arte não tem modelo na natureza: o seu principio derivou-se da harmonia de linhas que a estatuária antiga estudou na figura humana. O corpo do homem resumindo em si todos os graus da criação inferior reveste-se como tipo e remate da organização animada, da maior perfeição exterior das formas. Ele mostra a um exame atento que a simetria não constitui unicamente o belo, que é base dele, mas que, para o produzir, cumpre introduzir nela a variedade. A simetria satisfaz a nossa apetência da ordem; a variedade corresponde-se ao nosso anhelos infinito de conhecer: ambas combinadas formam um objeto digno da aplicação de nossa faculdade de apreciar o belo. A produção porem deste complexo constitui um difficilimo arcano. Devem os dois principios por tal forma balançar-se que da preponderância de um não resulte a monotonia queda do outro, do excesso de variedade não resulte a confusão. Só o gosto exercitado pode evitar ambos os escolhos apoiado sobre a teoria grega da arquitetura. As regras estabelecidas pelos Gregos, derivadas todas da natureza,

tendo fixado a arte em relação ao seu princípio e seus componentes, esta ficou feita uma e imutável, como o é evidentemente a escultura, como o é a pintura, cujos modelos naturais não são suscetíveis de alteração essencial. Para que sonhar uma transformação perpetua do sistema da arquitetura? [...] Cumpre pois hoje tomar a arquitetura no ponto ao qual o levaram os italianos modernos. A natureza do nosso clima, a índole poética dos seus habitantes, a riqueza do Império, prometem a esta arte um desenvolvimento notável, e talvez um período nosso, um período brasileiro da sua existência – As circunstancias tornam importantíssima a consideração desta eventualidade. O acaso n'uma viagem serviria melhor do que o conhecimento da estrada certa? Possa a construção de tantos palacetes e até de palácios ser entregue a mãos de artistas da boa e verdadeira escola! Só com tais arquitetos as outras artes liberais poderão medrar achando localidades preparadas para os seus produtos: a arquitetura paga as suas irmãs com usura o estro e a animação que delas recebe – Um movimento se prepara a favor das Belas Artes no Brasil, não desconheçais, srs, quanto convém que lhe não façais falta. Encetai os vossos trabalhos do ano fortalecidos por este pensamento presente, e estimulados pelo sentimento da glória nacional, de que podeis ser valentes obreiros ou poderosos auxiliares.⁴⁰⁹

A Sessão Pública deste ano repetiria o mesmo discurso: a construção dos edifícios nacionais como incumbência essencialmente artística, a qual continua a ser negada às belas artes e entregue “à nulidade de outras mãos”. Novamente era exposta a noção de especialidade de cada uma das profissões. Taunay procurava diferenciar as profissões ao governo e, por conseguinte, reforçava as divergências entre as instituições. Ao mesmo tempo, a Academia sofria os ataques da crítica na imprensa carioca, a qual seria impiedosa neste ano de 1849 e 1850, com a publicação dos artigos de Porto-Alegre contra a instituição, particularmente contra Taunay no caso Pallière, como abordamos anteriormente. No ano seguinte, surgiria mais um fator que fazia Taunay esmorecer dentro da instituição. Era a caracterização da Academia como instituição estrangeira e Taunay como figura central nesta polêmica. Seus ressentimentos constituem a pauta do

⁴⁰⁹ Ata de 2/4/1849. AMDJ – EBA- UFRJ.

dia tanto em relação à função da Academia e de seus artistas, quanto pela defesa de seu mais ilustre professor, o arquiteto Grandjean:

Procurarei passar aqui que a academia cumpre quanto pode com o intento da sua formação; que a arquitetura é a sua base natural de ação, e que as imerecidas críticas com que se vexa a ela, vão procurar principalmente a aparência fantasmagórica das suas alegações nas conseqüências fatais de um fato, o da desocupação, da falta de exercício das forças da nossa classe de arquitetura, classe dirigida no vácuo de toda a pratica pelas vias clássicas, mas aéreas, da teoria pura, classe eminentemente necessitada de ação continuada, e sem cuja intervenção efetiva as outras Belas artes, desprovidas de asilo, descem a rua para mendigar, oferecendo nas encruzilhadas o que teria sido preciosidade; e o nosso professor de arquitetura é uma notabilidade reconhecida na sua profissão! É dizer pouco: a minha consciência me levar mais longe, se o pudor não me obrigasse a poupar a modéstia de um amigo e colega! Pois bem! Existindo aqui semelhante homem, sendo ele professor de uma aula nacional que se desenvolveria debaixo da sua disciplina na pratica, decorreu um quarto de século sem que fosse chamado! E, ao mesmo tempo, gastavam-se milheiros de contos de reis! Desta infelicissima desconexão entre os meios disponíveis e os meios empregados, resultou nada se fazer digno das vistas da posteridade.⁴¹⁰

Taunay reconhece o talento de Grandjean e relembra o seu “esquecimento” por parte dos órgãos públicos desde 1816. Repete as dificuldades de implantação de uma Academia que, após vinte anos de sua fundação, não oferece serviços à sociedade pela sua falta de crédito perante o governo e pela perseguição que sofre diariamente através dos jornais. Em seguida, destaca os méritos da instituição na formação de seus alunos, como o Prêmio de Viagem à Europa, e o retorno ao Brasil do arquiteto Antonio Baptista da Rocha, pronto a realizar serviços em sua área, a Arquitetura, se houvesse um espaço para tanto. Como Rocha, também Francisco Elidio Pamphiro retornava ao Brasil, depois de ser

⁴¹⁰ SPA – 1849. AMDJ – EBA- UFRJ.

homenageado com uma medalha na Academia de San Luca, podendo igualmente oferecer seus trabalhos na construção de monumentos.

Taunay ressalta o funcionamento da instituição, citando o sistema de emulação baseado nos concursos anuais e trimestrais, além do Prêmio de Viagem já citado e as Exposições Gerais de fim de ano, cuja participação de todos os artistas da capital constitui fator essencial à emulação, à participação da sociedade no sistema artístico e à formação do gosto, estimulando a compra de quadros em lugar dos “papéis pintados” que adornam as paredes⁴¹¹. A Exposição Geral, segundo Taunay, levava o Brasil a um patamar elevado no âmbito da arte internacional, ressaltando a inexistência desse sistema em muitas cidades da Europa, e que “*Lisboa, não o faz há seis anos*”. Com isso, Taunay procura novamente transmitir ao governo as suas funções, a competência dos alunos ali formados através de um sistema planejado de emulação, e a sua importância na produção de serviços à sociedade. ⁴¹²

Ao citar a evolução da Academia em todos estes anos e suas principais medidas de emulação, o discurso de Taunay resume toda a sua trajetória na instituição. Tenta responder às críticas identificando os seus atos. Tenta convencer o governo rememorando o desenvolvimento do ensino na instituição, os méritos dos alunos e a aproximação da Academia à sociedade. E se a Academia não pode avançar ainda mais em seus objetivos, isto diz respeito ao bloqueio exercido pelas instituições públicas à atuação de seus artistas e menos à sua competência. O discurso inicia-se com a questão da Arquitetura e termina igualmente com ela.

Os acontecimentos do ano seguinte seriam cruciais para o desfecho desta situação. A morte de Grandjean em março de 1850 simboliza não só um certo fracasso da instituição no emprego deste arquiteto neoclássico, mas igualmente de seus discípulos. Era a derrota

⁴¹¹ “Os papéis pintados, são deliciosos, são admiráveis, até os há maravilhosos, mas não se engane a população do Rio de Janeiro, este adorno superficial é barato apesar da sua pouca duração, convém somente para as fortunas medíocres, não pode ele sustentar a comparação de riqueza, mesmo com as estuques na sua maior simplicidade, quanto menos com esses estupendos interiores dos castelos e palacetes da França e da Itália, nos quais concorrem a arquitetura, a pintura e a escultura para deslumbrarem os sentidos.” SPA - 19/12/1849. AMDJ – EBA- UFRJ. .

⁴¹² SPA - 19/12/1849. AMDJ – EBA- UFRJ.

de Taunay perante o obstáculo institucional. Em seu discurso de homenagem a Grandjean, após uma breve introdução acerca da Arquitetura baseada nos princípios da proporção, Taunay rememora sua carreira na França, citando suas lições com os arquitetos Percier e Fontaine e o Grande Prêmio de Roma recebido em 1799, assim como sua participação nas obras da Academia Francesa na Villa Médicis e a publicação da obra sobre a Arquitetura Toscana realizada com Famin.⁴¹³ Taunay cita seus trabalhos em Westphalia, entre os quais a Sala dos Estados, chafarizes públicos, restaurações do Palácio Real e a construção de um teatro, todas estas como construções reconhecidas pelos estudiosos do período, inclusive com elogios do arquiteto alemão J. C. Krafft⁴¹⁴:

Do sr. Grandjean, discípulo da academia de Paris, outrora arquiteto do rei de Westphalia, hoje do rei de Portugal, ha em Cassel um teatro que se pode considerar como um modelo de perfeição em todas as suas partes. Sentimos não nos ter sido possível obtermos as plantas e riscos do mesmo, mas julgamos fazer um serviço aos artistas do norte inspirando-lhes o desejo de irem no próprio pais estudar esta obra prima.⁴¹⁵

De volta a Paris em 1814, Taunay cita o convite para ir a Rússia, momento em que o arquiteto prefere viajar ao Brasil para participar dos projetos de ensino artístico. Da construção do edifício da Academia (FIG.56 e FIG.57) à Casa do Comércio inaugurada em 1820, o qual lhe rendeu a condecoração com o *Hábito de Cristo* pelo rei D. João VI, Grandjean realizou também um conjunto de decorações efêmeras para as festas políticas, com especial destaque ao templo de Himeneu montado para o casamento de D. Pedro I com a Imperatriz D. Amélia. Taunay relembra seus projetos realizados por encomenda da

⁴¹³ GRANDJEAN DE MONTIGNY, Auguste Henri Victor e FAMIN, Auguste Pierre Sainte-Marie. *Architecture Toscane, ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*. Paris : Impr. De P. Didot l'aîné, 1815.

⁴¹⁴ Trata-se do arquiteto alemão Jean Charles Krafft, naturalizado francês. Escreveu, entre outras obras, "*Productions de plusieurs artistes français et étrangères relatives aux jardins pittoresques* » (1810) e "*Traité sur l'art de la charpente théorique et pratique* » (1819). Este último trabalho é aquele citado por Taunay.

⁴¹⁵ O trecho da obra do arquiteto Krafft é citado por Taunay em seu discurso.

Repartição das Obras Públicas, aqueles apresentados nas Exposições Públicas Gerais e a compra de uma série de aquarelas que adornam o Paço de São Cristóvão pelo Imperador D. Pedro II, pelos quais foi condecorado em 1847 com as insígnias da *Rosa*. Em seguida, Taunay cita a importância de Grandjean em sua nomeação como diretor:

Extremoso em todas as suas afeições, sem excesso incomodo ou afetação, excelente marido e pai, amigo dedicado! Pode alguém o saber melhor que eu ? Eu, que lhe devo a honra de ser diretor desta academia; pois, na vaga do lugar em 1834, quando se tratou da eleição pelo sufrágio dos professores, segundo os estatutos, cedeu-me os votos a seu favor, dizendo-me que o titulo de diretor o teria lisonjeado, mas que varias razoes havia das quais julgava ele que a minha nomeação convinha ao bem do serviço como ao seu próprio interesse, livrando-o de muitas obrigações onerosas com o uso insufficiente que tinha do idioma nacional e na distancia em que morava. A sua generosidade o faz engenhoso em mostrar a oportunidade do seu sacrificio.

[...] Ele foi na adversidade um modelo de amável e mesmo alegre resignação, como tinha sido de liberalidade e de satisfação inofensiva enquanto a fortuna pareceu favorecê-lo. Contudo, senhores, atendei a outro segredo deste inalterável contentamento de espirito: acha-lo-eis na cultura das Belas artes. Quem se entrega todo a estas musas, quem lhes dedica sem reserva o seu tempo, não as encontra ingratas. Elas não afiançam a fortuna e a gloria (negaram a primeira ao nosso finado amigo), mas proporcionam prazeres contínuos num exercício o mais conveniente à nossa natureza complexa. O belo sensível é o alimento próprio da alma durante a sua união com este envoltório material.

Devo porém, antes de concluir este discurso, dirigir algumas palavras de consolo especial e uma recomendação simpática aos alunos da classe de arquitetura. Chorastes amargamente o nosso bom mestre, senhores. Satisfeito este dever, e com o coração aliviado do primeiro peso da saudade, formai agora o firme intento de vos consagardes à expansão da sua gloria, ao culto da sua tradição, da sua doutrina, e como ardor que em vos infundir tão justo desejo, contribui, pelo poder do exemplo, para elevar-se o grau de força dos estudos do estabelecimento. Assim

realçará o nome do nosso amigo, não só pelos benefícios que a sua presença fez a esta academia, mas pela duradoura influencia da sua lembrança.⁴¹⁶

A homenagem expressa por Taunay resume, outrossim, uma grande parcela das dificuldades vividas pela Academia em todos estes anos. Grandjean simbolizava a classe de Arquitetura e o conjunto de objetivos propostos por Taunay como diretor da Academia. Embora tenha realizado alguns poucos projetos para a corte, Grandjean fora colocado de lado pelo governo. Sua morte em 1850 anuncia de modo natural a saída de Taunay da Academia, esvaziando seu desejo de promover a Arquitetura como a mais importante e útil de todas as artes. Morrera Grandjean, enfraquecera seu mais caro projeto. O tom do discurso pronunciado em 1851 identifica a situação que se encontrava a Academia e a congregação de professores, mais particularmente o próprio Taunay:

Senhores, é vos preciso toda a coragem para acreditarde no fraco e vacilante raio da esperança que ainda pode alumiar diante de vos o horizonte das belas artes. A confiança retira-se deste estabelecimento, por misterioso contraste, na presença dos efeitos e circunstancias que o deviam justificar e conceituar. Funciona ele regularmente, abre em tempo os seus concursos, distribui os seus prêmios com imparcialidade, manda viajantes à Itália, recebe de fora sinais de simpatia e adesão. Professores europeus abalisados requerem diplomas de correspondentes⁴¹⁷, como que em demonstração de ser a nossa doutrina regular e ortodoxa. Entretanto, definha aqui sensivelmente o nosso credito as mãos do indiferentismo, por efeito das manobras abertas do ciúme e de interesses infelizmente existentes e necessariamente adversos.

Maior será o vosso merecimento senhores, se não desanimardes em tal situação. O trabalho é capaz de milagres. Muito podeis para afastar o mal, para evitar-lo talvez; mas é do meu dever pó-lo patente às vossas vistas. Reparai que entendo assim convidar-vos, como generosos, a esforços maiores, a uma luta quase contra o impossível. Assim se pode capitular a salvação de um estabelecimento cujos produtos não tem extração. Ao menos, por vossos títulos à estima, tornai cada vez

⁴¹⁶ Ata de 15/3/1850. AMDJ – EBA- UFRJ, grifos nossos.

mais evidente a injustiça da preterição que continuais a sofrer nos empregos que dizem respeito à edificação dos monumentos públicos.

É dolorosa, é entretanto explicável semelhante repulsa. Uma especialidade nova pode introduzir-se num país sem maior dificuldade, quando ali não há quem tenha invadido o seu departamento. Aqui, porem, os curiosos, debaixo de toda a denominação, se tinham tão completamente apoderado da arquitetura que um dos maiores arquitetos da Europa existiu no Rio de Janeiro durante mais de um terço de século, sem poder alcançar outra entrada na sua profissão além da que foi estritamente necessária para envolve-lo numa intriga da qual até a sua morte não houve poder que o desembaraçasse, e com a qual se vê hoje a braços a sua escola. É a academia contudo não tem existência útil, e portanto duradoura, sem o exercício da arquitetura pelos arquitetos. A arquitetura ativa é que cumpre pagar na atualidade a pintura e escultura, cujos produtos são valores nacionais a longos prazos. ⁴¹⁸

O discurso novamente se repete. A Arquitetura se reafirma como ponto fundamental ao desenvolvimento da Academia, promotora das demais artes. Taunay insiste nesse ponto e, mais ainda, vincula o destino da instituição a essa questão, ou seja, sua utilidade e importância ao lado dos outros órgãos públicos. Para ele, nada se tem feito no país no que se refere, por exemplo, a monumentos públicos, com exceção do Chafariz do Rocio da Cidade Nova realizado por Grandjean, embora a obra fosse comprometida pela má execução do projeto pelas mãos dos engenheiros responsáveis. O ataque de Taunay às repartições públicas é assaz vigoroso e, conseqüentemente, acaba resultando em questões mais delicadas no que diz respeito à sua permanência na Academia. Esta é certamente uma das causas, talvez a principal, de sua saída da instituição. Apesar de seu contentamento em relação a alguns projetos enviados à Academia e sua gratidão àqueles que colaboraram na *Repartição das Obras Públicas*, as críticas à posição do governo e aos órgãos responsáveis por funções que deveriam caber à Academia se renovam a cada

⁴¹⁷ Trata-se de Luigi Canina.

⁴¹⁸ Ata de 20/03/1851. AMDJ – EBA- UFRJ, grifos nossos.

abertura de sessão escolar ou anual. “*Entregar a arquitetura aos arquitetos*” significa também retirar as funções de outros órgãos já consolidados dentro do governo.

Neste caso [refere-se à construção de catacumbas e monumentos funerais], e em muitos outros, poderiam com proveito ser consultadas as belas artes, mas declara-se que são inúteis; é o mesmo que se com efeito o fosse. Diz-se: As belas artes não são senão de luxo. Demonstrei varias vezes, e ainda ultimamente em meu discurso de 19 de dezembro, que entre os povos modernos, e cada vez mais, elas são produtoras da riqueza. A esta argumentação não se atende nem se responde; e o que se diz é que em todo o caso a nossa academia nada vale. Demonstrei também, e com fatos, que semelhante acusação é completamente injusta. Pois bem: voarão as minhas palavras; e continua a dizer-se que as belas artes são de mero luxo, que a nossa academia para nada serve. Todavia direito de invocar vários serviços por nós prestados em varias ocasiões, na formação de medalhas, na impressão de moedas, mesmo recentemente. Serviriam os nossos alunos, indo à França aprenderem a gravura sobre aço do papel fiduciário, cujo processo é ali muito mais perfeito que na Inglaterra; o que, ao menos, livraria o Brasil de um tributo pesado à industria estrangeira⁴¹⁹.

Mas que voltar sempre à tão supérflua justificação? O nosso crime imperdoável é ofender por nossa pretensão exclusiva à arquitetura como sendo uma das belas artes, é acometermos interesses criados. A esta fonte de inimizade conchegam-se

⁴¹⁹ Taunay faz uma última tentativa ao governo no que diz respeito à questão arquitetônica e aos outros ramos das belas artes promovidos pela Academia: “O que deseja a Academia he que sejam postas à prova os seus architectos na edificação dos monumentos nacionaes. Somente neste ramo, que a evidencia atribui à architectura, far-se-hia hua economia pela qual não só ficariam pagas as despesas novas acima indicadas, mas appareceria considerável balanço a favor do tesouro publico: tal he a força de qualquer applicação do principio salutar da especialidade. A Academia deseja exercicio; apresentou-se sempre prompta para informar a respeito de qualquer projecto de monumentos, sendo a sua apreciação o único juízo official de que possa a administração se prevalecer em matéria de Bellas Artes; ofereceu sempre e prestou algumas vezes a sua intervenção directa ou indirecta para a formação de medalhas e moedas nacionaes. Poderia enfim fazer hum imenso serviço publico, se se mandasse como Ella já o requereu, dous dos seus alumnos de gravura de medalhas estudar em França o processo de fabricação das chapas de aço para a impressão do papel de crédito. Deus....11 de janeiro de 1851. F. T.” AN-RJ, SE-IE.

arteiramente animosidades gratuitas; e acresce contra nós o pouco conhecimento da matéria, mesmo entre pessoas ilustradas. [...]

Mas quem sabe? Talvez aqui haverá antes questão de pessoas que de cousas. Debaixo desta luz, se reconhecesse ser eu um obstáculo, não tardaria em seguir o conselho que de há muito me dá a deterioração da minha saúde: pediria a minha reforma, que, por um modo ou outro, não pode tardar. Entretanto, hoje como amanhã, como em qualquer tempo, terei a consolação de ter feito quanto em mim cabia para o bem da instituição. Digam-se todos os ministros a quem sucessivamente importunei. Algum teve a franqueza de assim me dizer, e eu achei facilmente a coragem de sofre-lo, pois não pedia para mim. Se não obtive mais, foi falta da minha suficiênciã, não da minha vontade.

Oxalá que todas as duvidas, todas as relutâncias se refiram com efeito à minha individualidade! Com que satisfação, restituído ao descanso de que necessito, eu veria florescer esta academia; e por meio dela, introduzir-se no Brasil um principio vivificador da sua industria, o principio do belo artístico, o qual pode largamente, a prol de uma região tropical, compensar a maior soma de trabalho dos países frios pela valia dos primores que ele forá produzir em todos os gêneros a organização dotadas de superior flexibilidade e delicadeza!⁴²⁰

Um ano após a morte de Grandjean, Taunay reitera todo o seu ressentimento quanto ao juízo feito pelo governo acerca da utilidade – ou da ‘*inutilidade*’ – da Academia. É violentamente explícita a insatisfação de Taunay neste discurso de 1851, anunciando os primeiros sinais de sua retirada, efetivamente ocorrida poucos meses depois e justificada através de problemas de saúde. De certo modo, relembra o destino dado a Lebreton na Sessão Pública Anual de 1815, no *Institut de France*, onde toma com paixão extrema as questões em torno das devoluções das obras de arte aos seus países de origem, agredindo verbalmente a Inglaterra através das figuras de Lord Elgin e do Duque de Wellington. A conseqüência do ato fora a sua exclusão da instituição. O caso brasileiro concentra-se em causas distintas, mas o ataque aos engenheiros e a falta de apoio da crítica aproximam-no

⁴²⁰ Ata de 20/3/1851, grifos meus. AMDJ – EBA- UFRJ, grifos nossos.

do caso francês, embora Taunay escolha sair da instituição mediante todos os fatores descritos por ele em seus discursos e após a morte de Grandjean.

Um último discurso sela a despedida de Félix-Émile Taunay – *“separação solene e dolorosa”* -, dezessete anos depois de sua nomeação como diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro:

Deixo este palácio, em que se passaram tantos anos de minha existência, quase o dobro do que um historiador antigo declara ser um período considerável da vida humana. Deixo este palácio, ao qual tive a satisfação de fazer algumas adições parciais e que sinto não ter podido completar com as duas galerias projetadas, este palácio desenhado e edificado pelo bom e grande professor que perdemos em princípios do anos transacto, e onde recebi tantas provas de afeição desse excelente amigo; devendo-lhe mesmo os votos que teriam dado e, por sua vontade me deram, a honra de ser vosso diretor. Debaixo deste mesmo teto, tive a fortuna de receber à frente da congregação, as augustas visitas de suas majestades imperiais a exposição anual artística. Neste mesmo recinto, vi-me constantemente cercado pelas simpatias dos sr. Professores do estabelecimento, de quem devo agora despedir-me e aos quais agradeço com toda a cordialidade a sua benévola cooperação. [...] Tudo em tempo ha de vir. Da ação de desenvolvimento que encetamos, um dos pontos importantes é a viagem dos pensionistas a Itália: mas ela deve, para surtir todo o seu efeito, durar cinco anos em vez de três somente, e necessita de um preparo já repetidamente requerido ao poder legislativo, um curso oral de historia geral das belas artes. Pode se julgar do que assim produziria, pelos bons frutos que já deu, apesar destas duas deficiências.

Entretanto, o verdadeiro penhor de solidez e fecundidade desta instituição, e a chave, por dizer, da introdução real da vida artística no pais consiste substancialmente no reconhecimento e admissão de uma especialidade, até hoje preterida, a da arquitetura.

Sem o exercício efetivo e exclusivo da arquitetura pelos arquitetos, digo, pelos adeptos da escola clássica, não ha Belas artes. Porem, na época atual, as belas artes são, em todo o pais, de exata indispensabilidade para a fertilização da industria, em vista da relação do comercio com o progresso incessante da civilização universal.

A arquitetura, a grande arquitetura produtiva do Belo, é o poderoso laço artístico entre as diversas épocas de uma nacionalidade gloriosa. Ela serve no presente para a

conveniente preparação das localidades destinadas ao exercício dos diferentes misteres da sociedade; serve ainda imediatamente no presente, animando, alimentando, amamentando, como diz Jules Janin⁴²¹, as belas artes irmãs, a Pintura, e a escultura: assim ao mesmo tempo opera dobradamente em vista da posteridade. Os monumentos, além do seu uso positivo entre as gerações contemporâneas tem para todo o sempre um valor simbólico que não merece menos consideração. Roma e a Grécia conservam desta forma um imortal crepúsculo d'existência, apos a sua aniquilação natural; o mesmo Egypto antigo se torna materialmente presente entre as nações modernas pela pompa e pelo mistério das suas construções imperecíveis.

Não me é dado acordar a consciências publicas destas verdades; mas tende alguma Constancia, senhores; e da espera dessas inteligências lúcidas que fazem ecoar com palavras eloqüentes a tribuna brasileira, suscitar-se ha infalivelmente alguma voz poderosa que advogue a causa das belas artes, interessante mesmo por nova, a par de nobre e prestimosa.

A este feliz e desejável patrocínio se encaminha a criação, que acabamos de obter, do titulo de membros honorários desta Academia, para ser oferecido a personagens influentes. A proteção soberana, qual o Sol na ordem natural, gera as entidades harmônicas que devem concorrer para a sua ação benfazeja.

[...] Rogo a todos os congregados do estabelecimento, em principio lugar aos senhores meus colegas, ao senhores alunos de todas as classes, e em particular, aos da classe que dirigi, que, por sua parte me conservem os mesmos sentimentos de benevolência e estima que eu sempre me prezarei de nutrir para com todos eles durante o resto da minha existência: tanto mais afoito em formas bons desejos a prol desta Academia, que ao seu desenvolvimento se liga, na minha opinião, e porvir artístico, e, por tanto, a certos respeitos, industrial e até financeiro do pais. Ao Brasil, como a Pátria da minha adopcao, dediquei, de há muito, todos os meus pensamentos activos; e, hoje, ele me retribui, generoso, alguns serviços cuja tensão conscienciosa ao menos me pertence,

⁴²¹ Jules Janin era escritor francês e colaborador do *Journal des Débats*. É autor da obra "*Histoire de la littérature dramatique*" (1853), e ainda "*Fontainebleau, Versailles, Paris*" (1837), "*La Normandie historique, pittoresque et monumentale*" (1844), entre outros. Em seu discurso, Taunay se refere à sua obra "*Voyage en Italie*" publicada em 1839, onde exalta os monumentos das cidades visitadas, como Genova, Turin, Luca e Pisa.

cujos limites, na execução, quanto em mim coube, foram unicamente os da minha força e inteligência.

Retirando-se então os alunos, o sr. Diretor levanta-se e convida ao mencionado de idade a ocupar a cadeira na qualidade de vice-diretor, o que tem lugar, e menciona-se um ofício dirigido à secretaria d'estado dos negócios do império.⁴²²

Do primeiro ao último discurso proferido em sua longa trajetória na Academia, Taunay procura deixar claro o seu papel como promotor do desenvolvimento artístico. Se algumas dificuldades eram colocadas no que diz respeito à organização didática proposta pelos franceses desde 1816 e a conseqüente implantação de seus modelos acadêmicos num país cuja formação política e artística estava apenas se iniciando, o panorama não se apresentava menos rigoroso em relação à Arquitetura. Grandjean sentiu o peso destas divergências desde sua chegada, e se não retornara à França a exemplo de seu companheiro Debret, por que teria o arquiteto permanecido no Brasil até sua morte? Não fica claro a disposição de Grandjean em permanecer no Rio de Janeiro, uma vez que, retornando a Paris, poderia continuar o exercício de sua profissão, assim como fizera Nicolas-Antoine Taunay em 1821. Era um arquiteto reconhecido e respeitado. É possível pensarmos que em 1834, ano da morte de Henrique José da Silva, Grandjean vislumbrou em Félix-Émile Taunay uma esperança para futuras transformações e, mais ainda, a possibilidade de conquista de um espaço maior como arquiteto da corte de D. Pedro II. Efetivamente, não foram poucas as mudanças que ocorreram desde esta época. No entanto, a Arquitetura, cuja importância é definitivamente central à atuação de Taunay, acabou por se tornar um grande desafio a ser enfrentado. Nesse sentido, a posição de Grandjean, ao lado de Taunay, é sumamente importante, não só por sua sólida formação e competência na profissão, mas também por ser personagem central na história do ensino acadêmico no Brasil, nestes anos de atuação de Félix-Émile. Entretanto, é possível pensarmos que Grandjean não esperava que a relação de animosidade entre a Academia e o corpo de engenheiros da capital não se modificasse, malgrado todo o empenho de Taunay e de alguns aliados da corte na tentativa de aproximação das duas instituições.

O conteúdo de seus discursos, em quase dezessete anos à frente da Academia, era voltado, em sua maioria, a uma questão que alternava entre pedidos, poucos agradecimentos e muitas reivindicações em relação à Arquitetura. O discurso realizado como homenagem a Grandjean é prova incontestável do cansaço e de um relativo fracasso de suas tentativas.

Embora a luta de Taunay e Grandjean tenha levado anos para a obtenção de algumas aprovações, é importante ressaltar os avanços decorrentes de suas propostas, mesmo após a saída de Félix-Émile da instituição. Destacamos a nomeação de Cypriano Carlos de Assis e Souza e principalmente de Francisco Bittencourt da Silva como adjuntos da Repartição das Obras Públicas em 16 de setembro de 1850. Este último colocou efetivamente em prática as aulas de Grandjean em algumas construções do Rio de Janeiro realizadas nos anos posteriores, entre os quais o Centro Cultural Banco do Brasil, o Educandário Santa Tereza, a Igreja Matriz de São João Batista e a continuidade das obras da Igreja da Candelária. Também outro aluno de Grandjean ganhou certo destaque no Rio de Janeiro: José Maria Jacintho Rebello. Foi projetista junto a Bithencourt da Silva do edifício da Procuradoria do Estado, com certo estilo paladiano, do Palácio do Itamaraty (construído entre os anos de 1851-1855), da ampliação da Casa de Misericórdia em 1865 e do Palácio Universitário (atual UFRJ) junto a Domingos José de Souza Monteiro, também aluno de Grandjean, e do Palacete do Conde de Itamaraty. João José Alves fora responsável pelo atual Centro de Arte Hélio Oiticica, antigo Conservatório de Música, entre os anos de 1863 e 1872. De algum modo, o plano de Taunay e Grandjean a seus arquitetos não fracassou por completo.

Apesar desse relativo resultado, Taunay coloca a Academia em uma posição complicada em relação aos órgãos públicos. *“O atual fenômeno da arquitetura sem arquitetos”* instala uma animosidade entre a congregação e a direção, e a Repartição de Obras Públicas, constituindo uma questão institucional séria. Associado ao cansaço que sentia no processo de convencimento ao governo pela importância da Academia, os ofícios e memoriais deixam clara a insatisfação “pública” acerca da permanência de estrangeiros na

⁴²² Discurso de retirada em 30 de junho de 1851, AMDJ – EBA- UFRJ , grifos nossos.

instituição. A nosso ver, mais um reflexo das divergências com os órgãos públicos do governo. O memorial redigido em 1852 acerca das exposições gerais de Belas Artes toca neste ponto:

Uma intriga systemática continua a fazer considerar como estrangeiro um estabelecimento composto unicamente de brasileiros, filhos da própria escola, bom, útil, indispensável mesmo para a construcção dos monumentos nacionaes e para impressão das moedas; e o qual pode se dizer que em todos os tempos se dirigio por vistas de interesse público.⁴²³

Alguns meses depois, o diretor interino Job Justino d'Alcantara em officio dirigido ao governo, oferece a solução obrigatória para que a Academia seja reconsiderada enquanto instituição pública:

O Estabelecimento está opprimido e paralyzado pela injustiça da opinião geral a seu respeito: não é tanto de reforma que elle precisa, como de auxílio, Passo a explicar como comprehendo que deve ser amparado.

A primeira condição deste favor é o exercicio da Directoria por um individuo nacional, que reúna as especialidades de artista e de litterato, e que tenha bastantes relações sociaes de ordem elevada, afim que a boa fé dos representantes da Nação possa ser esclarecida sobre a matéria pelas comunicações familiares de um órgão acreditado. ⁴²⁴

Não poderia ser mais clara a intenção de passar o cargo a Porto Alegre, o qual preenchia os quesitos de artista, brasileiro e literato, necessários ao bom funcionamento da Academia e suas relações com as outras instituições públicas. Dois anos depois, era eleito

⁴²³ Memorial sobre as Exposições Gerais Artísticas na Academia das Belas Artes, agosto 1852. AN-RJ, SAP, AP-FET.

⁴²⁴ Officio de Job Justino d'Alcantara ao governo acerca do estado da Academia e os meios ao seu melhoramento, 1852, grifos meus. AN-RJ, SAP, AP-FET, grifos nossos.

novo diretor da Academia Imperial das Belas Artes, implantando a denominada Reforma Pedreira.

Félix-Émile Taunay entra para a história do ensino artístico no Brasil como aquele que implantou medidas fundamentais à formação do artista, se empenhando na criação de cargos nos órgãos públicos e no desenvolvimento do gosto da sociedade, confirmando o lugar da Academia como instituição pública. A Arquitetura era, portanto, fundamental a esse processo, mesmo com todos os percalços encontrados durante sua carreira de diretor. Embora coloque como causa de sua demissão e aposentaria o estado frágil de sua saúde, Taunay segue sua trajetória por mais trinta anos como membro honorário da Academia⁴²⁵ e como pintor de paisagem, entrando também para a história da arte brasileira com um conjunto de obras que em muito contribuirá para a abordagem histórica e atualizada da paisagem brasileira. Natureza e Cidade continuam conduzindo sua trajetória.

⁴²⁵ Uma das últimas medidas implantadas por Taunay na Academia é a criação do título de Membro Honorário, idéia que remonta ao plano elaborado por Debret em 1824. Pensava ser este um meio possível à proteção dos artistas e mesmo à facilidade de aprovação de medidas na Assembléia Legislativa. Em sua gestão foram eleitos, entre outros, o Visconde de Olinda, Francisco de Paula Souza e Mello, Herculano Ferreira Penna e José Joaquim de Carvalho.

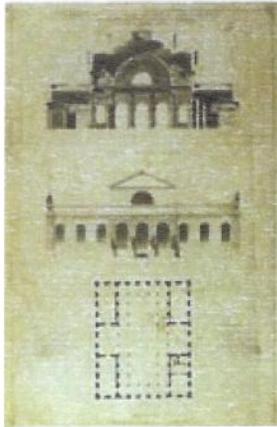


FIG.53 - GRANDJEAN DE MONTIGNY. *Projeto da Casa do Comércio, atual Casa França-Brasil.* Museu Dom João VI, RJ.

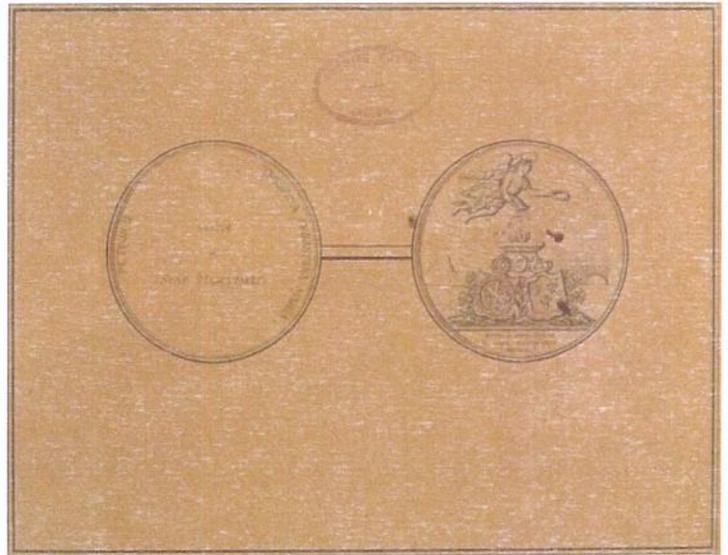


FIG.54 - Zepherin FERREZ. *Medalha comemorativa para o casamento de D. Pedro II.* Arquivo Nacional, RJ.

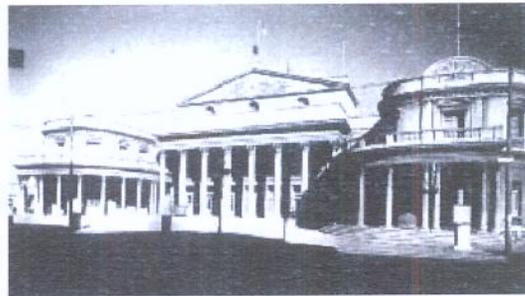


FIG.55 - Carlos ZUCCHI. *Teatro Nuevo, el Solis.* Montevideo, Uruguai.

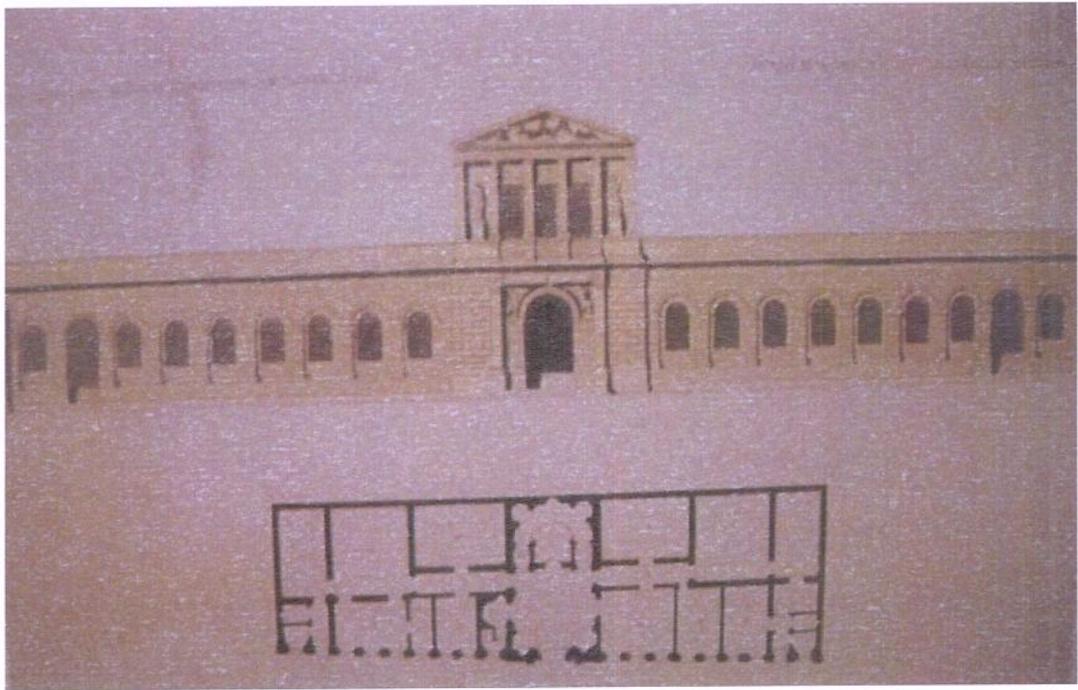


FIG.56 - GRANDJEAN DE MONTIGNY. *Plano para a Academia de Belas Artes*. Museu Dom João VI, UFRJ.

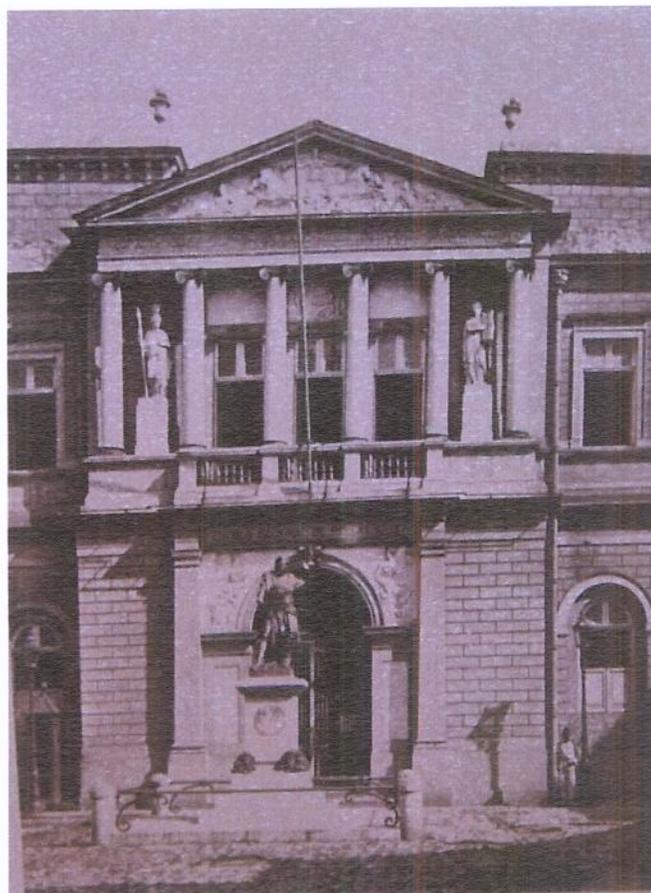


FIG.57 - Marc FERREZ. Foto da Academia de Belas Artes. 1885.

SEGUNDA PARTE

O PANORAMA DE 1824 E A
PINTURA DE PAISAGEM
DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY

CAPÍTULO I

O Panorama do Rio de Janeiro, 1824

I.1. Origens e Desenvolvimento

Vista do conjunto, visão total ou vista em 360 graus. A palavra *panorama* é composta da junção de duas palavras gregas: *παγ*, que significa *todo* e *οραμα*, que significa *vista*. Essa nova concepção da pintura da paisagem foi criada pelo pintor irlandês, retratista e miniaturista, Robert Barker, em 1787, em Edimburgo onde, dois anos depois, expôs oficialmente o Primeiro Panorama daquela cidade após patentear o invento.

Malgrado as discordâncias dos franceses e alemães em torno da reivindicação da descoberta, os quais a remetem, respectivamente, a Pierre Prévost e a Johann Adam Breysig⁴²⁶, a invenção é oficialmente conferida a Barker na Escócia e depois na Inglaterra. Prévost fora o principal articulador do Panorama em Paris, como veremos adiante. Breysig, também um estudioso da paisagem e das questões da luz na pintura, introduziu o novo espetáculo em Berlin depois de conhecer os avanços de Robert Barker na Inglaterra,

⁴²⁶ Cf. BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire des Panoramas et des Dioramas*. Extrait des Rapports du Jury International de l'Exposition Universelle de 1889 avec illustrations inédites de M. Édouard Detaille. Paris : Imprimerie Nationale, 1891. Cf. tb HITTORFF, J.-J. « Description de la Rotonde des Panoramas, élevée dans les Champs-Élysées. Procédé d'un Aperçu Historique sur l'Origine des Panoramas et sur les Principales Constructions Auxquelles ils ont donné lieu. » In *Revue Generale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, t. II, 1841, e ainda HARDER, Hans de. « Les Panoramas Peints ». In *Coré*, Paris, mars, 1997, p.9.

que visita a Alemanha com seu Panorama em 1799. Controvérsias e anedotas surgem no que diz respeito à origem de tal idéia. Como Barker teria chegado a tal invento? Germain Bapst em seu *Essai sur l'histoire des Panoramas et des Dioramas*, escrito para a Exposição Universal de 1889 em Paris e publicado em 1891, relata uma breve história acerca da concepção da idéia. Barker, encarcerado no subsolo de uma prisão de Edimburgo pelo não pagamento de algumas dívidas, teria ficado surpreso com o reflexo da pequena abertura de luz que saía do teto, em diagonal, sobre a carta que começava a ler. Espantado com a produção da imagem naquele foco de luz circular, pensou no efeito que poderia ser gerado com a utilização de imagens que representassem grandes paisagens (FIG.58). A partir daí, Barker teria concebido os primeiros traços do que seria o primeiro panorama exposto por ele anos mais tarde. O próprio Bapst termina por convencer-se da não veracidade da história, usando-a como uma espécie de argumento fictício para contar a origem da idéia de Barker e iniciar seu artigo. Um outro texto, no entanto, elucida um pouco mais a origem da idéia. Os relatos partiram do filho de Robert Barker, Henry Aston Barker, e publicados no periódico londrino *The Art Journal* em 1857. A idéia teria partido de uma conversa informal enquanto passeava com sua filha, revelando ali seus primeiros desejos de colocar em prática a construção de uma paisagem circular, a partir de um ponto alto da cidade, dentro de uma estrutura onde a vista total da paisagem pudesse ser visualizada. Convencido desta possibilidade, Barker inicia os primeiros desenhos para compor a paisagem a partir de um ponto alto da cidade de Edimburgo.

A idéia de composição da pintura de paisagem a partir de vários desenhos tomados de um único ponto não era, entretanto, inovadora. Silvia Bordini destaca esta prática já em Canaletto, quando utilizava vários desenhos interligados para a composição de suas vedutas, conforme ele próprio descreve em seu "*Quaderno*". Também os ilustradores científicos se apoiavam nesta prática para o estudo apurado da cartografia, geologia e topografia dos lugares, dispondo os desenhos em formas semi-circulares. Ainda em 1776, Horace Bénédict de Saussure em sua obra *Voyage dans les Alpes*, descreveu como fizera os desenhos das montanhas dispostos de maneira horizontal e, seguindo o exemplo das vedutas, inseriu-as posteriormente no formato circular a fim de dar ao leitor

a idéia mais realista possível da tomada da vista (FIG.59). Antes também de conhecer o invento de Barker, outros pintores realizaram vistas panorâmicas em seus países, como o próprio Breysig na Alemanha, Hans Konrad Escher von der Linth, em 1792, e Samuel Gottlieb Studer na Suíça, em 1788.

A inovação de Barker estaria centrada, sobretudo, na questão circular do desenho e na construção do grande aparato arquitetônico que possibilitava a construção da ilusão. Com a ajuda do filho, Henry Aston Barker, Robert Barker venceu as primeiras dificuldades para construir os desenhos tomados do topo do Observatório de Carlton Hill. Partiu então para Londres, onde se encontrou com o presidente da *Royal Academy of Fine Arts*, Sir Joshua Reynolds, a quem primeiramente mostrou seu invento, à luz de velas, em uma estrutura de formato semi-circular. Conta-nos H. A. Barker que os desenhos estavam tão confusos e a estrutura tão mal reproduzida, que Reynolds, não compreendendo a função de tal invento, desencorajou totalmente o pintor Barker no desenvolvimento da proposta, anunciando seu fracasso. Barker, certo de seu provável sucesso e da superação das dificuldades iniciais, não se deixou abater e patenteou o invento em 17 de junho de 1787 com o nome de *La Nature à coup d'oeil*.⁴²⁷

À tous ceux à qui parviendront les présentes lignes, qu'il soit su que mon invention, appelée *La Nature à coup d'oeil*, a comme intention, par dessin et peinture, et par une disposition appropriée du tout, de perfectionner une vue entière d'un pays ou d'une situation, tel que cela apparaîtra à un observateur lorsqu'il tourne sur lui-même.⁴²⁸

Ainda em 1788, Barker exhibe sua *Vista de Edimburgo* nesta mesma cidade e também em Glasgow. Um ano depois, volta novamente a Londres, onde é encorajado a expor a mesma tela numa vasta sala do Haymarket, no verão de 1789. Data deste período,

⁴²⁷ "The Panorama: With Memoirs of its invention, Robert Barker, and his son, the late Henry Aston Barker" in *The Art Journal*, vol. III, 1857, p.46. A patente de Barker e sua descrição foram publicadas no *Repertory of Arts and Manufactures*, em 17 de junho de 1787, t. IV, p.165.

⁴²⁸ Brevet da invenção de Robert Barker, traduzido por Bernard Comment e publicado em seu livro *Le XIXeme siècle des Panoramas*, Paris: Adam Biro, 1993, p. 108.

portanto, a exibição do primeiro panorama a que se tem notícia, inventado por Robert Barker em Edimburgo.

Na primavera de 1792, Barker expunha o *Panorama de Londres* no *Leicester Square* (FIG.60), o qual alcançou um grande sucesso de público e reconhecimento por parte do próprio Joshua Reynolds:

I find I was in error in supposing your invention could never succeed, for the present exhibition proves it is capable of producing effects, and representing nature in a manner far superior to the limited scale of pictures in general⁴²⁹

Uma grande estrutura circular ou rotunda foi construída no *Leicester Square* para a exibição do espetáculo dos panoramas, confirmando o sucesso da exposição de 1792 nos anos seguintes. Ressaltamos, no entanto, que foi somente neste período, ou mais precisamente em 1794, quando a rotunda do *Leicester Square* estava totalmente concluída, é que Barker batizou a nova invenção com a ajuda de seus amigos. Nascia o termo *Πανοράμα* para designar aquele tipo específico da pintura de paisagem. O reconhecimento à invenção e o sucesso do espetáculo se multiplicavam. A partir de então, iniciou suas viagens pelo mundo com seu filho H. A. Barker e com o amigo John Burford para a realização de novos panoramas, até sua morte em 1806. A empresa foi continuada pelo filho, que ainda junto ao pai exibiu o *Panorama de Constantinopla* em 1802 (FIG.61). O *Panorama de Malta* foi exibido em 1810 e 1812, o *Panorama de Waterloo* em 1816 e o de *Veneza* exibido em 1819, entre outros⁴³⁰.

⁴²⁹ *The Art Journal*, p.46. B-INHA-CJD

⁴³⁰ Panoramas exibidos por Barker: Edinburgh, exhibited at Edinburgh and Glasgow, 1788, in the Haymarket, London, 1789; London, at 28, Castle Street, Leicester Square (where all subsequent panoramas were exhibited), 1794; Lord Howe's Victory, 1794; Bath, 1795; Windsor, 1798; Bridport's Victory; Margate, 1798; Plymouth; Cornwallis's Retreat; Dover; Battle of the Nile, 1799; Ramsgate, 1800; Constantinople, 1801; Copenhagen, 1802; Paris, 1803; Gibraltar, 1804; Trafalgar, 1806; Edinburgh, 1806; Bay of Dublin, 1807; Weymouth, 1807; Grand Cairo; Flushing, 1810; Brighton; Malta, 1810; Messina, 1811; Lisbon, 1812; Harbour of Malta, 1812; Badajos, 1813; Vittoria 1814; Elba, 1815; Battle of Paris, 1815; Waterloo, 1816; St. Petersburg, 1817; Algiers, 1818; Spitzbergen, 1819; Lausanne, 1819; Naple, 1820; Berne, 1821; Corfu, 1822; Rome; Athens, 1822; Coronation of King George IV., 1822. Idem, p.46.

O princípio criado por Barker consistia na construção de uma pintura de paisagem exposta numa estrutura circular, o qual era visualizada pelo espectador posicionado no centro da edificação. Ali, era reproduzida uma grande pintura de paisagem em 360 graus que preenchia todo o ambiente, intensamente iluminada pela luz colocada no teto do edifício e escondida por estruturas de pára-sóis que impediam a perturbação da visão das pessoas logo abaixo. Antes, porém, o espectador era conduzido por escadas e corredores escuros, cuja função principal era causar uma espécie de esvaziamento de sua memória visual do mundo exterior, para depois ser inserido nesta plataforma central, já no ambiente iluminado pela grande paisagem circular. O corredor escuro, ao funcionar como um meio de desorientação, conduzia o espectador imediatamente à contemplação da obra circular.

Envolvido pela experiência 'realista' e absorvido pela ilusão provocada pela arte, o espectador tinha a sensação de estar verdadeiramente presente no local ali reproduzido pela pintura a partir do complexo arquitetônico que o envolvia. Para conseguir tal efeito, o artista concentrava-se na observação cuidadosa da perspectiva e nos jogos de claro-escuro, construindo uma ilusão óptica perfeita na composição da vista, o qual parecia efetivamente infinita e real. Ele devia capturar a cena do mesmo ponto de onde estaria o espectador, ou seja, a plataforma central, de modo a não comprometer os detalhes que estariam abaixo e a linha do horizonte percebida pelo público. Bapst destaca a possível utilização da câmera escura para traçar estas linhas que compunham cada parte do panorama, fechando a imagem em um círculo. O posicionamento do espectador na plataforma central a uma distância que não ferisse o ponto de ilusão criado pelo artista garantia a percepção realista da pintura, amplamente beneficiado pela posição das luzes no teto. O espetáculo montado. O espectador envolvia-se, assim, na contemplação de ambientes nunca vistos, participando do processo rápido do desenvolvimento e da percepção da paisagem de seu tempo.

Conduit mystérieusement sur le plateau centrale de la rotunde, le spectateur ne pouvait deviner la cause de la brillante clarté qui l'entourait. N'apercevant ni la limite inférieure ni le bord supérieure du tableau, cachés à sa vue, c'est-à-dire son commencement ni sa fin, il se perdait, pour ainsi dire, dans une immensité dont il ne pouvait se rendre compte. Sous l'influence des

moyens matériels le plus ingénieux, joints aux ressources artificielles les plus puissantes, pour donner à l'illusion l'aspect de la vérité, on conçoit comment, dans la représentation des panoramas, l'application de ces moyens et de ces ressources peut produire les effets les plus merveilleux de la nature.⁴³¹

Bernard Comment destaca a importância dessa percepção “realista” ao final do século XVIII. A Inglaterra, envolvida em sua aceleração industrial e, conseqüentemente, na mudança de sua paisagem urbana, oferecia, através dos panoramas de Barker, a percepção da totalidade de sua metrópole e de outras que surgiam, os ambientes exóticos que atiçavam a curiosidade de todos ou ainda o universo das grandes batalhas que se travavam pela Europa. Não é de se estranhar que Barker tenha sido chamado de *Citoyen Barker* por Napoleão Bonaparte em Paris, quando lá esteve em 1802. Novas funções, portanto, para a nova concepção da paisagem: a de propaganda política. O conhecimento do mundo distante, a percepção das transformações urbanas e o patriotismo advindo da guerra passavam a aguçar, portanto, a curiosidade e participação do espectador no grande espetáculo realista da paisagem. Outrossim, desencadeava no espectador sensações físicas diversas, participando da cena ali mostrada como se ela de fato existisse. Bernard Comment conta-nos que a Princesa Charlotte, ao visitar o *Panorama de Spithead* no *Leicester Square*, teve um súbito enjôo ao posicionar-se na plataforma central decorada como uma ponte em face da imensidão de uma paisagem marinha.⁴³² Há ainda a história do cachorro que se lançou até a pintura para tomar um pouco da água parada no porto ali representado, ou da histeria de uma mulher que visualizava a Batalha de Navarino, de Charles Langlois⁴³³. As histórias sobre a reação do público, sobretudo os ilustres, davam ainda mais popularidade à invenção. A participação do espectador legitima o espetáculo; a pintura de paisagem ganha, portanto, novas funções.

Por outro lado, os críticos de arte, estudiosos e literatos do período começavam a se pronunciar acerca da nova invenção, de sua concepção e desenvolvimento. Aubin-Louis

⁴³¹ HITTORFF, J-J. op. Cit., pp.500-501.

⁴³² COMMENT, Bernard. Op. Cit., p.14.

⁴³³ Idem, op. Cit., p. 68. Acerca da histeria provocada pelo Panorama de Charles Langlois, cf. também *Le Cabinet de Lecture* de 24 de junho de 1831.

Millin em seu *Dictionnaire des Beaux-Arts* publicado em Paris em 1806 destaca, no verbete escrito sobre o Panorama, além da história de sua invenção em Londres e sua entrada posterior no universo parisiense, os temas que deveriam ser pintados a fim de trazer ao público essa sensação de verossimilhança, qual seja a reprodução da natureza inanimada. A natureza majestosa e tranqüila, a vasta paisagem solitária é que deveriam ser reproduzidas e contempladas. A ilusão correria o risco de ser destruída com a inclusão de personagens supostamente animados, como a entrada ou saída de homens e mulheres de suas carruagens, a iminência do movimento de um cavalo, a quase queda de uma criança no chão ou o suposto manejar de canhões pelos soldados em guerra. Por isso critica, em certa medida, as cenas de batalhas produzidas por Barker: *“qu’il est absurde de vouloir représenter dans un panorama, qui par sa nature n’est propre qu’à des sujets tranquilles, la scène tumultueuse d’un combat par terre, soit par mer, ainsi que M. Barker s’en est avisé”*. Estas cenas condenadas por Millin como tema dos panoramas constituíam o elemento central da pintura de história do período e já mantinham seu lugar por excelência na representação artística. Ao mesmo tempo, o panorama, desconsiderado pela crítica como gênero artístico e de apelo fortemente popular, considerado como diversão e não como objeto artístico⁴³⁴, não poderia abarcar as cenas históricas que se enchiam de júbilo nos grandes salões franceses. Millin desconsidera completamente a apropriação destes temas para a composição da paisagem, pois o espectador não está presente num espetáculo fantástico, onde o mágico, com sua varinha, paralisa os supostos movimentos da cena à sua maneira. Ele deve ter o direito de contemplar a cena do modo como deseja, de trabalhar, ele próprio, a ilusão que o artista apresenta⁴³⁵. As preferências de Millin para a temática da cena gravitavam entre a sensação de solidão provocada pelo cemitério de San Martín, em Vevay, os campos da Savóia, as montanhas de Valais, as imensas massas de rochedo e gelo de Mont-Blanc, o lago de Zurique ou de Thun, ou seja, a tranqüilidade e a solidão provocadas pela imensidão da natureza grandiosa. Nesse sentido, o Panorama parece ser compreendido por Millin como uma paisagem relacionada à concepção do sublime, ao

⁴³⁴ Cf. ROBICHON, François. « Le panorama, spectacle de l’histoire », in *Le mouvement social*, n. 131, avril-juin 1985, Paris ; Editions Ouvrières.

considerar o aspecto grandioso e imóvel da paisagem para a contemplação do espectador. Edmund Burke, em sua *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* ressalta, entre os aspectos principais do conceito de sublime, os sentimentos humanos provocados por elementos como o infinito e a imensidão da paisagem representada de maneira circular. Cinquenta anos depois de formular sua teoria, seus conceitos encaixavam-se perfeitamente na nova maneira de representação da paisagem através das rotundas. Millin aproxima-se desta idéia em sua crítica. Não considera, no entanto, a presença humana na composição. O homem que normalmente está presente na tela para a contemplação da paisagem desloca-se para fora da obra. Espectador, espaço arquitetônico e obra de arte se confundem neste objetivo. Millin pensava mais na sensação do espectador dentro desta realidade imensa que estava sendo apresentada, do que propriamente nos aspectos realistas da paisagem, quais sejam a questão do detalhamento geográfico e do realismo que poderia ser promovido, por exemplo, por uma cena de batalhas. O estímulo à imaginação, o ilusionismo e o sentimento por eles provocados viriam unicamente por parte da natureza, e não pelo falso realismo que cenas em movimento poderiam provocar. Millin não contava, no entanto, que o panorama fosse ganhar amplo sucesso, anos mais tarde, justamente pela temática das batalhas tão apreciadas por um público cada vez mais massificado. Até 1806, ano da publicação de seu *Dictionnaire*, foram 9 panoramas de batalhas expostos em Paris e Londres, totalizando 47 até o final do século XIX⁴³⁶, sendo o objeto preferido do pintor e militar Charles Langlois e a grande moda dos anos de 1880 por toda a Europa.

O inventor da paisagem ilusionista, Robert Barker, morre em 1806, mesmo ano da publicação de Millin, deixando o legado para seu filho H. A. Barker, que aproveita o sucesso da empresa viajando e produzindo novas vistas pela Europa. Outros dois pintores continuam na Inglaterra a produção de panoramas. É John Burford, antigo companheiro

⁴³⁵ MILLIN, Aubin-Louis. *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Paris : Imprimerie de Crapelet, 1806, t.III.

⁴³⁶ Cf. BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma: Oficina Edizioni, 1984.

de Barker, e seu filho Robert Burford⁴³⁷ que, em 1828, expõe, entre outros, o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro* em Londres. Ao mesmo tempo, uma nova rotunda é construída por Thomas Horner em Londres, o *Colosseum*, aberta ao público em 1829 (FIG.62). O arquiteto J.-J. Hittorff, também um construtor de rotundas em Paris, destaca o caráter clássico e monumental da construção londrina, considerando ainda sua semelhança ao Panthéon e a algumas igrejas elevadas por Antonio Canova na Itália. O grande edifício de Horner garante um enorme sucesso de público até os anos de 1850, principal responsável da continuidade do sucesso de Barker na Inglaterra.

Após a decolagem de Londres no universo dos panoramas e sua circulação pela Europa, a invenção chega a Paris. Em razão da efêmera conservação que a pintura apresenta, considerando seu deslocamento, era necessária a construção de rotundas e paisagens em outros locais, uma vez que o sucesso do espetáculo estava garantido e reconhecido pelas sociedades européias. Foi primeiramente o artista e engenheiro americano Robert Fulton, antigo aluno de Benjamin West na Royal Academy em Londres⁴³⁸, que negocia a importação do Brevet de Robert Barker para Paris, contando depois com a participação de James Thayer, ainda em 1799, segundo comprador do mesmo Brevet (FIG.63). Comment destaca, no entanto, que o primeiro panorama feito em Paris foi produzido antes da construção empregada por Thayer. Pierre Prévost, Constant Bourgeois, Denis Fontaine e Jean Mouchet realizaram em 1799 a *Vue de Paris depuis les Tuilleries*, no *Jardin des Capucines*. O panorama recebeu os elogios de Hubert Robert em uma carta publicada no *Le Moniteur Universel* de setembro de 1799, então consagrado aos intentos de Fulton e Thayer:

Je ne connais pas de manière plus ingénieusement trouvée pour éclairer un tableau ni plus sûre pour donner à la peinture tout l'éclat du jour et l'illusion de la vérité.

Après quelques minutes d'examen, on se croit plutôt en plein air sur le pavillon des Tuileries que dans un salon circulaire.⁴³⁹

⁴³⁷ HYDE, Ralph. *Panoromania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London: Trefoil Publication, 1988, pp.20-21.

⁴³⁸ A informação vem de Germain Bapst.

⁴³⁹ Carta de Hubert Robert ao Citoyen Fulton, publicada no *Le Moniteur Universel* em 22 fructidor ano 7 (setembro 1799), e reproduzida por Bernard Comment.

Um ano depois, Prévost realiza *L'Évacuation de Toulon par les Anglais en 1793*. No ano seguinte, duas rotundas de 17 metros de diâmetro e 7 metros de altura são elevadas no Boulevard Montmartre (FIG.64). Considerando aquela do Jardin des Capucines, eram, portanto, três rotundas que se ocupavam do espetáculo dos panoramas em Paris, até a construção do edifício do *Boulevard des Capucines*, empregada por Thayer e pelo próprio Prévost (FIG.65). Neste mesmo período, precisamente em setembro de 1800, uma comissão especial⁴⁴⁰ da *Quarta Classe de Belas Artes do Institut de France*, dirigida por M. Dufourny, elabora um Relatório sobre o Panorama⁴⁴¹. O Instituto não podia deixar de considerar e pesquisar a invenção que, nascida em Londres, começava a atrair a multidão parisiense. Ao mesmo tempo, coloca o Panorama no mesmo patamar das invenções que eram temas constantes de seus relatórios, caracterizando-o como arte e ciência. Seu criador, os detalhes que o compõem, a questão ilusionista na montagem da tela, os efeitos da luz⁴⁴², a apresentação ao espectador, assim como o aspecto iluminista do conhecimento e a possibilidade do uso da técnica em outras localidades foram considerados:

Quand cette ingénieuse application de principes plus ingénieux encore n'offrirait qu'un aliment à la curiosité, quand il n'en résulterait d'autre avantage que celui de présenter la vue exacte et fidèle des villes et des sites les plus intéressans du globe, ce serait déjà pour elle un titre bien réel à l'intérêt général, et sous ce rapport seul elle mérite les plus grands encouragemens comme objet à la fois d'instruction et d'utilité[...]

Peut-être serait-il possible en le modifiant suivant les circonstances et les Localités, d'employer utilement le Procédé du Panorama pour éclairer les Musées et toutes les galeries destinées à renfermer les productions des arts.⁴⁴³

⁴⁴⁰ O relatório também contou com a participação de Vincent, Regnault, Brisson, Monge e Charles, membros da quarta classe do Instituto.

⁴⁴¹ DUFOURNY. « Rapport sur le Panorama » In *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Publiée pour la Société de l'Histoire de l'art français. Sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts par M. Marcel Bonnaire, avec une préface de M. Louis Hourticq, membre de l'Institut. Tome 1^{er}. La classe de Litterature et beaux-arts de l'Institut National. AN IV – An VIII. Paris, Librairie Armand Colin, 1937. Trataremos desta questão adiante.

⁴⁴² O relatório de Dufourny e suas considerações a respeito dos efeitos de ilusão provocados pela luz servirá, anos depois, como apoio a Daguerre e Bouton na invenção do diorama. In Bapst.

⁴⁴³ DUFOURNY. Op. Cit., pp. 260-261.

As críticas positivas em torno da produção de panoramas e a produção do espetáculo em Paris iam de encontro aos desejos de Thayer e Prévost. Como já destacamos, é criada neste período a rotunda do Boulevard des Capucines, de 32 metros de diâmetro e 16 metros de elevação, onde será posteriormente exibido o *Panorama do Rio de Janeiro*. O sucesso do novo espetáculo e desta especificidade da pintura de paisagem é tão grande, que a história da visita do pintor de história Jacques-Louis David e seus alunos ao Panorama de Prévost ganha proporções admiráveis: “*Vraiment, Messieurs, c’est ici qu’il faut venir pour étudier la nature*”⁴⁴⁴. A frase de David é impactante em um período onde as questões da imitação da natureza constituem tema central no meio artístico francês. Anedota ou não, a história garante o prestígio, o reconhecimento a Prévost e o sucesso proporcionado pelo realismo da nova pintura de paisagem.

Nesse sentido, as técnicas de construção daquela pintura obedeciam, como as pinturas de paisagem convencionais, a um grande número de regras que contribuíam para o realismo da composição, principalmente no que diz respeito à imitação da natureza. Vale ressaltar a formulação de inúmeras teorias acerca da composição da pintura de paisagem que surgiram na segunda metade do século XVIII e início do XIX na França e Inglaterra. Observações acerca dos efeitos de luz, cores e sombras no céu, nuvens, vegetações, de acordo com as horas do dia e estações do ano, compunham os principais “manuais” artísticos europeus que eram também utilizados pelos panoramistas. Alexander Cozens, John Constable e William Turner, na Inglaterra, Pierre-Henri Valenciennes e seus discípulos na França, ressaltavam os efeitos que podiam ser conseguidos a partir de tais e tais técnicas. Constable, no entanto, considerava o panorama como um fenômeno da moda. Em uma carta de 1803 ao amigo Dunthorne, ele conta ter visitado uma *Vista de Roma* do pintor inglês Ramsay Richard Reinagle, colaborador de Robert Barker em Londres. Segundo ele, este “*gênero de pintura convém à sua concepção artística, e seus defeitos não são aparentes*”: “*C’est à dire, dans cette manière de dépeindre la nature on ne cherche pas les grands principes ni on ne s’attend à les rencontrer*”.⁴⁴⁵ Em carta de 30 de

⁴⁴⁴ BAPST, Germain. Op. Cit., p.17.

⁴⁴⁵ LESLIE, C. R. *John Constable*. Paris, ENSBA, 1996, p.43.

setembro de 1823 dirigida a Fisher, Constable faz considerações sobre o Diorama, novamente composto por Reinagle:

C'est là un art dont je ne puis rien dire, où le coeur n'a aucune place, insipide, sans intérêt. J'ai été à l'exposition particulière du Diorama ; c'est en partie en transparent ; le spectateur est dans une chambre noire, et c'est très agréable et cela donne beaucoup d'illusion. C'est en dehors du domaine de l'art, parce que le but ici est de décevoir. L'art plaît parce qu'il *rappelle*, non parce qu'il *trompe*. L'endroit était rempli d'étrangers, et il me semblait être dans une cage de pies.⁴⁴⁶

Constable situa o panorama fora dos grandes princípios artísticos, criticando a ilusão provocada pela obra. Para ele, a arte não deve enganar e sim recordar. A imitação e a ilusão provocadas pela arte entravam em cheque. É nesse mesmo sentido que tanto Silvia Bordini quanto Bernard Comment destacam as idéias de J. A. Eberhardt contidas em seu *Handbuch des Aesthetik* publicado em 1807, acerca da mesma problemática. Também ele criticou esse aspecto ilusionista provocado pela pintura, a qual não pode, em nenhum instante, transpor para a realidade os movimentos de uma natureza considerada, a todo o momento, como verdadeira. A falta de movimento apresentada pelo panorama concentra-se na ausência de som e na imobilidade mesma dos personagens e da própria natureza. Eberhardt vai mais além dos comentários de Millin acerca do movimento na tela. Para ele, a sensação de realidade esvai-se quando o pintor quer passar para a tela a natureza animada, seja através do vento que sopra nas árvores, do balanço provocado pelas ondas do mar, do sol que se põe no horizonte, ou dos animais e personagens presentes na cena. Por isso ela engana, por se propor ilusionista e realista, quando, na realidade, “è immobile in ogni sua parte! È il cadavere della natura, non la cruda sostanza materiale resa viva e abbellita dall'arte”⁴⁴⁷. Além disso, incluía-se nesse debate o observador, a quem a “ilusão” era dirigida. Não era uma questão ligada única e exclusivamente à obra de arte ou ao talento do artista, e sim à relação travada entre o espectador e a pintura, ao objeto central de um espetáculo que era composto por diversos elementos dentro de um espaço arquitetônico

⁴⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 106.

⁴⁴⁷ BORDINI, Silvia. *Op. Cit.*, p.124.

montado para tanto. Veremos que, anos mais tarde, toda a polêmica em torno do movimento e realismo provocados pelo panorama desemboca nos movings-panoramas e posteriormente na própria criação do cinema, advindos da primeira idéia de realismo abordada pela pintura de paisagem realista e ilusionista. Bordini e Comment constatarem também as teorias compostas por Quatremère de Quincy⁴⁴⁸ alguns anos depois acerca da imitação da obra de arte. Sem mencionar o Panorama, Quatremère concentra-se nas vedutas e naquilo que considera como jogo da imitação, o qual consiste ser jogado de acordo com as regras ou ultrapassando seus limites, excedendo a imitação ilusionística e comprometendo a realidade. A imitação da natureza era uma noção cara ao neoclassicismo. Cabia ao artista criar uma representação mais idealizada possível da natureza, tornando-a perfeita de acordo com os princípios e limites da arte. Essa é a idéia empregada por Eberhardt em sua crítica ao Panorama. Por outro lado, quando trata do verbete *Panorama* em seu *Dicionário*⁴⁴⁹, Quatremère destaca o uso instrutivo e o caráter documentário daquela pintura, sem adentrar as questões propriamente artísticas que a permeiam.

O debate em torno da questão, apesar de marginal aos grandes eventos artísticos do período, ganha certo valor e divide um corpo interessante de críticos, pintores e literatos, como veremos adiante. Por outro lado, Valenciennes, em seu *Elémens de perspective pratique*⁴⁵⁰, ao descrever o princípio do panorama e destacar as apropriações da luz e seus efeitos, assim como a posição do pintor que se confunde ao espectador, considera justamente os elementos que garantirão o realismo, conseqüentemente, a ilusão e o sucesso da realização.

O pintor de panoramas deveria, portanto, realizar em grandes dimensões uma infinidade de elementos que traduzissem de modo perfeito a veracidade da natureza ali

⁴⁴⁸ QUINCY, Quatremère. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts* (1823)...

⁴⁴⁹ *Dictionnaire historique d'architecture* de Antoine Quatremère de Quincy publicado em 1832 em Paris.

⁴⁵⁰ VALENCIENNES, Pierre-Henri. *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris, 1799-1800.

representada, desde os fatores naturais, a representação das cenas, a construção perfeita da perspectiva, a posição adequada das figuras, todos os pequenos e infinitos detalhes da composição, preocupando-se ainda com a questão arquitetônica e o aparato mecânico – os quais eram parte essencial do espetáculo –, a divulgação e as questões financeiras que gravitavam em torno da apresentação⁴⁵¹. O panorama exigia uma complexidade de fatores que o tornava não só uma grande pintura de paisagem mas também um grande negócio. Nos casos de Barker e Prévost, o “pintor de paisagem” e o “negociante” se confundem numa mesma pessoa. Porém, convém ressaltar que, em muitos casos, o pintor não detinha a propriedade de sua pintura salvo se fosse também um proprietário do local da apresentação. Com isso, o pintor acabava testemunhando a venda dos pedaços de sua obra, quase sempre desmembrada após a exibição, sem poder impedir o proprietário de fazê-lo, uma vez que detinha este direito em contrato⁴⁵².

Por outro lado, o realismo provocado pelo panorama evoca outras apropriações. Como já destacamos, Napoleão também visita o espetáculo, visando certamente a possibilidade da representação e popularização de suas batalhas. O entusiasmo do Primeiro Cônsul resulta no projeto de oito rotundas a serem construídas no Champs-Élysées. O panorama como projeto político, o qual começava a ganhar proporções, esbarra, no entanto, nos novos eventos dos anos seguintes. As batalhas são deixadas temporariamente de lado, conseqüência de um longo período de guerras que espalhava horrores pela Europa até a queda final de Napoleão. Até a retomada da produção de panoramas de batalhas pelo militar e pintor de batalhas Charles Langlois, remanescente das batalhas de Wagram e Waterloo, aluno de Gros e Vernet, a temática das cidades mundiais volta novamente a atizar a curiosidade da sociedade.

Desde sua inauguração em 1799, Prévost leva adiante uma grande produção de panoramas de naturezas diversas: em 1801, *Vista de Lyon*; em 1804, *Amsterdã e Londres*;

⁴⁵¹ A esse respeito, ver tb. BORDINI, Silvia. Op. Cit..

⁴⁵² “Après 1880 le peintre Théophile Poilpot est actionnaire des sociétés de panoramas qui exploitent ses toiles. Il peut aussi intervenir dans les processus de décision et garder la propriété de son oeuvre alors qu’un artiste célèbre comme Detaille assistera au découpage et à la mise en vente de

em 1806, *Roma, Nápoles e Bolonha*; em 1808, o *Encontro de Tilsitt*; em 1810, a *Batalha de Wagram*; em 1811, *Vista de Anvers*; em 1812, *Vienna*; em 1814, *Paris*; em 1814 e 1815, *Luis XVIII em Calais*; em 1816, *Londres*; em 1819, *Jerusalém*; em 1821, *Atenas*. Em 1824 e 1825, Guillaume Ronmy produz o *Panorama do Rio de Janeiro e Constantinopla*, respectivamente⁴⁵³. As visitas de homens ilustres aos panoramas e sua crítica multiplicavam o sucesso da empresa. Miel, em seu *Essai sur les Beaux-Arts*, de 1817, introduz seu artigo com o reconhecimento artístico à criação do Primeiro Prêmio de Paisagem Histórica no *Institut de France*. Em seguida, concentra-se no espetáculo que toma conta de Paris pelas mãos de Prévost:

Je n'acheverai point l'article des paysagistes sans faire mention d'un très-beau paysage d'un genre particulier, et qu'on voit exposé depuis quelques temps boulevard des Capucines, no. 17. Je veux parler d'un Panorama, peinture qui, sans faire aucun tort au paysage proprement dit, ne lui cède en rien pour les qualités pittoresques qu'elle exige, et lui est bien supérieurs pour l'illusion qu'elle produit. [...] Le panorama de Londres est un des plus grands et des plus beaux que l'on ait exécutés jusqu'à ce jour. [...] Si je disais : Qui a vu le panorama de Londres est allé à Londres, je pourrais être taxé d'exagération ; mais je ne serais que vrai en disant : Qui a vu le panorama de Londres sera en état de s'orienter dans Londres.⁴⁵⁴

Ao final do artigo, Miel sugere a possibilidade, através da prática dos panoramas, de cidades como Atenas construírem e reproduzirem suas paisagens para o conhecimento de todos, assim como o apoio do governo francês no desenvolvimento desta prática a fim de evitar a destruição dos panoramas, conservando-os em outros locais. Sugere, então, a criação dos Panoramas Permanentes, ao mesmo tempo em que tece uma pequena ironia à mania dos parisienses e ao sistema de ensino:

ses panoramas ». In ROBICHON, François. « Le Panorama, spectacle de l'histoire » In *Le Mouvement Social*, avril-juin 1985, no. 131, p. 67

⁴⁵³ BORDINI, Silvia. Op. Cit., pp. 325-327.

⁴⁵⁴ MIEL, E. F. A. M. *Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de 1817*. Ou examen critique des principaux ouvrages d'art exposés dans le cours de cette année, avec trente-huit gravures au trait. Paris : de l'imprimerie de Didot le Jeune, 1817 et 1818, pp. 346-347.

Les panoramas permanens que le Gouvernement ferait exécuter préviendraient de telles pertes, épargneraient pour les Parisiens, qui généralement aiment à voyager sans sortir de chez eux ; pour la jeunesse, ils deviendraient classiques. En visitant ces véridiques rotondes, les jeunes gens complèteraient leurs instruction géographique, et rectifieraient sur les lieux, si je puis m'exprimer ainsi, beaucoup de fausses notions puisées dans les livres.⁴⁵⁵

A instrução geográfica acerca daquelas cidades é considerada primordial e por isso dá ao panorama um valor educativo. Vale lembrar que também John Ruskin, depois de ter visitado os Panoramas de Robert Burford no *Leicester Square*, lamenta o fechamento daquele espaço tão importante para o conhecimento do mundo. Num período tomado pelas questões iluministas, o panorama incorporava seu valor artístico ao valor instrutivo que a obra de arte podia oferecer:

I had been partly prepared for his view by the admirable presentment of it in London, a year or two before, in an exhibition, of which the vanishing has been in later life a greatly felt loss to me. – Burford's panorama in Leicester Square, which was an educational institution of the highest and purest value, and ought to have been supported by the government as one of the most beneficial scholl instruments in London.⁴⁵⁶

Apesar da ponta de ironia em relação aos franceses ao colocar o panorama como um substituto da viagem – que, de resto, era uma idéia presente em outros teóricos – e a crítica e sugestão ao conhecimento geográfico do mundo, Miel continua sua digressão acerca dos benefícios que os panoramas podem trazer aos franceses. É de especial interesse essa certa mobilização da crítica acerca da novidade, do interesse e do conhecimento que os panoramas poderiam trazer. Chega a traçar planos sobre os locais onde tais cidades poderiam ser expostas, como os panoramas de cidades comerciais mais importantes. Amsterdam e Londres seriam, por exemplo, colocados perto da *Bourse*, aqueles das grandes capitais diplomáticas, como Viena e Berlin, ao lado do *hôtel des affaires*

⁴⁵⁵ MIEL, E. F A. M. op. cit., p. 351.

⁴⁵⁶ RUSKIN, John. 'Praeterita', in *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, vol. 24. London: George Allen, 1908, p. 117.

étrangères, os campos de batalha como Wagram e Austerlitz, perto dos *Invalides*; os trópicos e o Oriente estariam perto do *Jardin du Roi* e, finalmente, aqueles que se aproximavam das artes, como Roma, Florença e Atenas, estariam, evidentemente, ao lado do *Louvre*. As obras seriam, portanto, expostas de acordo com o caráter funcional de cada cidade do globo a ser representada, os quais se encaixariam na distribuição geográfica, urbana e funcional de Paris. O caráter didático da pintura de paisagem ultrapassa, portanto, a obra de arte e seu aparato arquitetônico, ganhando o espaço exterior.

A crítica de Miel acerca dos Panoramas estava incluída em seu Ensaio sobre o Salão de 1817. Ainda que de forma esporádica ou reduzida; o panorama passa a fazer parte de um espaço dentro da produção crítica que, até então, era quase que inteiramente consagrado ao sistema de exposições oficiais. Com isso, os panoramas de Prévost atingem um sucesso extremo. A indicação de Miel acerca do panorama de Atenas é levada em consideração e apresentada pelo pintor em 1821. Outro homem ilustre, Chateaubriand, não deixa de escrever sobre a visita que fizera ao Boulevard des Capucines:

On a vu à Paris', dit-il, 'les panoramas de Jérusalem et d'Athènes ; l'illusion était complète ; je reconnus au premier coup d'oeil les monuments et les lieux que j'avais indiqués. Jamais voyageur ne fut soumis à si rude épreuve : je ne pouvais pas m'attendre qu'on transportât Jérusalem et Athènes à Paris, pour me convaincre de mensonge ou de vérité. La confrontation avec les témoins m'a été favorable : mon exactitude s'est trouvée telle, que des fragments de l'Itinéraire ont servi de programme et d'explication populaires aux tableaux des Panoramas.⁴⁵⁷

O panorama passa a adquirir diversas funções como um espetáculo dirigido às massas. Funções contemplativa, educativa e política. Alexander Von Humboldt também se pronunciou a respeito da invenção que atraía multidões a partir de pontos de vista distintos, os quais convergiam para o sucesso e continuidade da empresa. Destacava que o conhecimento das formas naturais de sua geografia estava estreitamente ligado à prática das viagens aos países mais distantes, condição esta que não era todavia fácil de se realizar. Sob um outro prisma, a questão da viagem reaparece. A produção de gravuras

⁴⁵⁷ CHATEAUBRIAND, François-René de. "Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris". In *Oeuvres Complètes de Chateaubriand*. Garnier, Paris, 1861. Document Électronique, Gallica, BNF. Ver tb. COMMENT, Bernard, op. Cit., e BAPST, Germain. Op. Cit..

que tinham a função de transmitir a experiência e o estudo dos viajantes, as quais ofereciam as características e a beleza diversa de vegetações de um imenso universo exótico que o mundo conhecia, era um dos poucos e insuficientes instrumentos de conhecimento dispostos à sociedade. Segundo Humboldt, os panoramas e dioramas contribuíam enormemente para a expansão do estudo da natureza e divulgação do conhecimento:

Les tableaux circulaires rendent plus de services que les décorations théâtrales, parce que le spectateur, frappé d'enchantement au milieu d'un cercle magique, et à l'abri des distractions importunes, se croit entouré de tout côté par une nature étrangère. Ils nous laissent de souvenirs qui, après quelques années, se confondent avec l'impression des scènes de la nature que nous avons pu voir réellement. [...] Tous ces moyens, dont nous ne pouvions manquer de faire l'énumération dans un livre tel que le *Cosmos*, sont très propres à propager l'étude de la nature ; et sans doute la grandeur sublime de la création serait mieux connue et mieux sentie, si dans les grandes villes, auprès des musées, on ouvrait librement à la population des panoramas où des tableaux circulaires représenteraient, en se succédant, des paysages empruntés à des degrés différents de longitude et de latitude. C'est en multipliant les moyens à l'aide desquels on reproduit, sous des images saisissantes, l'ensemble des phénomènes naturels, que l'on peut familiariser les hommes avec l'unité du monde et leur faire sentir plus vivement le concert harmonieux de la nature.⁴⁵⁸

Para Humboldt, o homem teria a seu favor o conhecimento científico de locais distantes a partir da observação, a classificação das belezas naturais, ao mesmo tempo em que contemplaria a grandiosidade da natureza. Novamente surge a relação entre o panorama e o conceito de sublime. Fidelidade documentária, desenho científico e pintura de paisagem eram elementos que se encaixavam perfeitamente bem, como já destacamos, ao século do empirismo enciclopédico⁴⁵⁹. Pouco tempo depois, essa idéia será difundida pelos românticos franceses, o qual já havia sido levada adiante pelo romantismo inglês

⁴⁵⁸ HUMBOLDT, A. *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*. Tome I. Paris, Éditions Utz, 2000, pp. 421-422.

⁴⁵⁹ Cf. Tb. BORDINI, Silvia. Op. Cit..

desde o final do século XVIII. Ao mesmo tempo, o conhecimento destes países desvinculado da viagem também está presente nos escritos de Valenciennes:

Ce nouveau genre de peindre une vue générale manquait à l'art, et il peut ajouter au progrès des connaissances. Il est certain qu'une succession de tableaux de cette espèce deviendrait très curieuse, et mettrait des milliers de personnes à même de connaître, sans être obligées de voyager, les cités les plus importantes, les ports de mer les plus considérables et les pays les plus intéressants non seulement de l'Europe, mais aussi des autres parties du monde⁴⁶⁰.

O conhecimento transmitido por esta nova concepção da paisagem ganhava, portanto, espaços diversos. Depois da apresentação do panorama de Barker pela Europa e do sucesso dos panoramas produzidos por Prévost, novas rotundas começam a ser construídas em várias cidades européias e americanas, como Berlin, Viena, Amsterdam, Frankfurt, Bruxelas, Hamburgo e Nova York (FIG.66). O panorama torna-se a grande moda da primeira metade do século XIX, atraindo multidões e o sucesso da crítica em geral. Em 1823, momento em que começava a pintura da cidade de Constantinopla, Prévost morre e deixa seu legado ao irmão Jean Prévost e a seu aluno Guillaume Romny. O sucesso, no entanto, não dura mais que alguns anos e, em 1831, as duas rotundas do *Boulevard Montmartre* e aquela do *Boulevard des Capucines* são demolidas. Charles Langlois segue a tradição exibindo suas produções de batalhas até 1865, entre as quais a *Batalha de Navarino* (1831), a *Tomada da Argélia* (1833), a *Batalha de Eylau* (1843) e a *Batalha de Solferino* (1865). A crítica em torno de sua produção é positiva, conquistando até mesmo Delacroix, que não deixa de mencionar a utilidade de seu espetáculo em 1858, atuando a seu favor em carta dirigida ao Conselho Municipal parisiense na construção de uma nova rotunda no Champs-Élysées :

⁴⁶⁰ COMMENT, Bernard. Op. Cit., P. 86.

Vous voyez, messieurs, que le beau peut être utile. Le spectacle de nos grandes actions représentés par la peinture dans les proportions et avec une illusion qu'aucun tableau ne peut atteindre, est une chose belle par le spectacle et par les sentiments qu'il peut inspirer.⁴⁶¹

A importância de seu papel, além da consagração da história militar francesa e da renovação do aspecto patriótico que a obra de arte pode oferecer, girou em torno da renovação do espetáculo do Panorama, dado que modificou seu cenário, ampliou as dimensões da tela circular e trabalhou ao lado do arquiteto Hittorff nas inovações arquitetônicas e construção de novas rotundas. Sua carreira militar e de pintor renomado entre a crítica de arte, uma vez que expunha nos Salões com certa frequência seus quadros de batalha e retratos, davam a ele um status privilegiado no campo artístico, além de ter o reconhecimento de Napoleão III na propaganda política de seu governo, retomando o antigo desejo de Napoleão Bonaparte ainda nos tempos de Prévost.

Essa tendência política levada adiante por Langlois foi central na composição dos Panoramas nesta segunda etapa de seu desenvolvimento, embora com menos enfoque, se comparado evidentemente ao seu momento de aparição ao final do século XVIII e na primeira metade do século XIX. Depois de Langlois, o espetáculo parisiense só volta a ganhar projeção nos anos de 1880 e 1890, adentrando uma pequena porção do século XX, já com o uso de outras técnicas, em destaque a fotografia, e com o aprimoramento dos aparatos mecânicos e arquitetônicos de exibição.

I.2. O Panorama Brasileiro.

O *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, exposto em 1824 na rotunda de Prévost, no Boulevard des Capucines, em Paris, juntava-se ao conjunto de panoramas que fizeram a

⁴⁶¹ DELACROIX, Eugène. *Journal 1822-1863*. Paris : Librairie Plon, 1996, p.716. Nota presente nesta passagem do Diário de Delacroix de 14 de abril de 1858: "Copie d'un rapport presente par Delacroix au Conseil municipal , em faveur du colonel Langlois (1789-1870), peintre de batailles renommé et organisateur de panoramas. Cet artiste les avait installés d'abord dans la rotonde des Champs-Élysées qui fut annexée par le palais de l'Industrie pour l'Exposition de 1855. Il demandait l'autorisation d'en construire une autre à proximité ».

moda parisiense do período. Fechava, no entanto, um ciclo que havia começado com Barker ainda na Inglaterra, ao final do século XVIII. Com a morte de Prévost em 1823, o espetáculo em Paris ganha proporções outras, conforme tentamos explicitar anteriormente.

A pintura do panorama brasileiro foi realizada por Guillaume Frédéric Ronmy a partir dos desenhos de Félix-Émile Taunay que, junto a Jean Prévost, procurava continuar o legado deixado por Pierre Prévost. Ronmy havia sido um dos únicos dois alunos de Nicolas-Antoine Taunay em Paris⁴⁶², o que estreita as relações com o filho Félix e também justifica, de certo modo, sua escolha para a realização da pintura. Além disso, foi também Prévost o autor conjunto de algumas obras de Nicolas-Antoine Taunay. Ressalta-se ainda que, ao chegar ao Brasil em 1816, Taunay pai cogitou a hipótese de realizar um panorama da cidade de Roma junto aos outros membros da Missão Artística. A informação está presente no *Journal des Débats* e no *Le Moniteur Universel*:

Il y a quatre jours que M. Lebreton, secrétaire de la 4^e classe de l'Institut, est parti de Paris avec un armateur américain, pour aller au Havre, où se sont déjà rendus toutes les personnes qui composent la caravane destinée pour le Brésil. [...] Ils se proposent, dès qu'ils seront arrivés à Rio de Janeiro, de construire un panorama représentant la ville de Rome: plusieurs sont accompagnés de leurs familles.⁴⁶³

Não era, portanto, estranha, a idéia de composição de um panorama no Brasil e a relação dos Taunay com os panoramistas de Paris. Lebrun Jouve destaca que foram encontrados no conjunto de obras deixados por Taunay, após sua morte, um grupo de desenhos de Roma destinados provavelmente à construção deste panorama, o qual não foi levado a cabo. Por outro lado, a idéia de um panorama brasileiro encaixava-se perfeitamente ao contexto artístico parisiense do período e aos objetivos dos Taunay no Brasil.

Na grande tela produzida por Ronmy era mostrada ao público a cidade carioca como um todo, em dois planos cortados que identificavam a natureza ao fundo, com o

⁴⁶² LEBRUN-JOUE, Claudine. *Nicolas-Antoine Taunay*. Paris :Arthena, 2003, p. 220.

⁴⁶³ Idem, *ibidem*, p. 399.

mar e as montanhas, e o primeiro plano composto pelas edificações, evidenciando a arquitetura da cidade com suas casas, conventos e igrejas. O conjunto de 8 aquarelas de tamanho 0,51 m x 0,39 m, compostas por Taunay, permite que identifiquemos cada detalhe da cidade, uma vez que não sobrou vestígios da grande tela do *Boulevard des Capucines*. Ao pé de cada uma destas aquarelas estão enumeradas e identificadas suas edificações, fortes, montanhas, ruas, vegetações e praias. A numeração inicia-se pela imagem onde se encontra um grupo de figuras centrais à história do Brasil daquele período, seguidos por uma pequena comitiva composta de homens da corte e de alguns escravos (FIG.67). O Imperador D Pedro I, que dois anos antes conquistara a Independência do Brasil perante Portugal, a Imperatriz Leopoldina e o Ministro José Bonifácio estão a cavalo, em destaque no desenho. Transmitem a mensagem política proposta pelo Panorama, da qual abordaremos adiante. Ao fundo, as montanhas, o mar, as embarcações. Entre as edificações, sendo a primeira delas a Igreja de São José, um grande número de bananeiras quase corta o plano em diagonal.

A segunda aquarela mostra o Pão de Açúcar como pano de fundo, estando logo abaixo a Igreja de São Sebastião, protetor da cidade do Rio de Janeiro, conforme indica também a nota presente no desenho; estão presentes os fortes de São João, Lage e Santa Cruz e, no primeiro plano, um pequeno grupo de mangueiras e mamoeiros (FIG.68). A terceira aquarela (FIG.69) mostra a Praia de Botafogo, a Igreja da Glória, as ruas e igrejas da Lapa, o bairro do Catete e uma casa construída por Grandjean de Montigny na rua do Catete⁴⁶⁴ (FIG.70). O plano de fundo da quarta aquarela apresenta a Montanha de Tijuca, o Corcovado, descendo para os aquedutos da Lapa e as edificações no primeiro plano. (FIG.71) Na quinta aquarela, o grupo arquitetônico toma conta dos planos principais. Ali estão presentes o Palácio de São Cristóvão, residência real, o Convento de Santo Antonio que se sobressai na paisagem, o Teatro São João e a antiga Praça da Constituição, o Largo e a fonte da Carioca no primeiro plano, a Igreja de Sant'Anna e as torres de São Francisco de Paula (FIG.72). Na sexta aquarela, os planos se dividem pela metade: natureza ao fundo e

arquitetura abaixo. O conjunto de casas é construído em detalhes minuciosos, a Igreja da Calendária ganha destaque na divisão entre os planos, as principais ruas de comércio são identificadas e cortam o panorama em direção ao mar (FIG.73). Na sétima aquarela, o plano é cortado em diagonal entre a arquitetura e a paisagem natural, com a Serra dos Órgãos ao fundo, a Ilha das Cobras logo abaixo com um belo conjunto de embarcações, e depois o plano arquitetônico com o Palácio Real, a Rua da Misericórdia e a Casa de Comércio construída por Grandjean de Montigny em 1820 e também identificada como sendo de sua autoria. Notemos que as duas construções realizadas por Grandjean no Rio de Janeiro estão ali enumeradas e suas autoria é definida nas notas presentes ao pé do desenho. Há uma preocupação evidente do autor do panorama em mostrar a existência de construções neoclássicas junto a um universo arquitetônico barroco que caracterizou as edificações no Rio de Janeiro. A autoria a Grandjean é colocada em destaque (FIG.74).

Na última aquarela, a natureza toma conta do plano, com as embarcações e a Praia de Don Manuel, ganhando a arquitetura uma estreita faixa no plano inferior. O conjunto de nuvens é também numerado na aquarela e tem a descrição: "*Nuages qui demeurent stationnaires pendant les jours de beaux temps, apparemment arrêtés par le vent de mer dit Viração lequel commence à souffler vers 10 heures du matin* »⁴⁶⁵. Nesta última aquarela, também se lê : « *Cette dernière feuille se relie avec la première* » (FIG.75).

A primeira frase acerca das nuvens e sua movimentação a partir de certos horários denota uma característica inerente à pintura de paisagem. Passa também a fazer parte do universo da produção dos panoramas, isto é, o tratamento das nuvens e seus efeitos a partir da luz, ao lado da informação precisa de seu deslocamento de acordo com as questões meteorológicas e as horas do dia, como bem destacaram os teóricos da paisagem como Valenciennes e seus discípulos. Além de Valenciennes, retoma também Joseph Vernet. Sabemos que Nicolas-Antoine Taunay manteve grande proximidade ao pintor e à

⁴⁶⁴ Marguerite David-Roy detém as duas pequenas folhas anotadas acerca dos planos. As anotações foram feitas provavelmente por Grandjean (ou pelo assistente Meunié) para a construção desta casa na rua do Catete. Trataremos da colecionadora mais adiante.

sua família⁴⁶⁶. Vernet fora fundamental no aprendizado de Taunay acerca da composição de nuvens e da apropriação da luz na paisagem. Através de Diderot em seu “*Essai sur la peinture*”, publicado primeiramente em 1795 e depois na coleção de sua obra em 1798, onde desenvolve as questões da cor, do desenho, do claro-escuro, da expressão e da arquitetura, ou nas inúmeras críticas realizadas para os Salões daquele período, aproximamo-nos as obras de Joseph Vernet. Diderot tece considerações sobre a natureza e a arte, e sua imitação pelo artista, destacando positivamente o pincel de Joseph Vernet no tratamento fiel à natureza, à apropriação da luz, à composição das nuvens e das águas, assim como das figuras inseridas na cena, produzindo uma paisagem histórica e realista, onde “arranja a cena” da maneira mais próxima ao “verdadeiro” e ao “natural”, principalmente em seus quadros referentes às marinhas e aos portos:

Quelle immense variété des scènes et de figures! Quelles eaux ! quels ciels ! quelle vérité ! quelle magie ! quel effet !

S’il met des hommes en action, vous les voyez agir.

S’il repand des nuages dans l’air, comme ils y sont suspendus légèrement ! comme ils marchent au gré des vents ! quel espace entre eux et le firmament !⁴⁶⁷

Ao aproximarmos as marinhas de Vernet a Félix-Émile Taunay através da crítica de Diderot, vemos não só que Taunay apreendeu estes valores através de seu pai – evidentes também em sua pintura de paisagem –, mas também que a pintura de panorama baseia-se nesses mesmos princípios artísticos. Malgrado a crítica negativa em torno de sua classificação no universo das artes, como destacamos no tópico precedente, o panorama poderia também estar presente no âmbito desta paisagem histórica, dados todos os elementos que os aproximam. Além disso, traz presente em sua composição uma

⁴⁶⁵ A informação pode ser lida com dificuldade nas fotografias da aquarela. Marguerite David-Roy reproduz as legendas em seu artigo “Le Rio de Janeiro de Louis-Symphorien Meunière” In *Archives d’architecture moderne*, Bruxelles, no. 40, 1990.

⁴⁶⁶ Nicolas-Antoine realiza com Joseph Vernet e Piat Sauvage a tela *Le Temps*, conforme destaca LEBRUN JOUVE em sua obra.

⁴⁶⁷ DIDEROT, Denis. *Oeuvres Complètes*. Salon de 1762. Vernet. Retomaremos a crítica a Vernet no próximo capítulo.

cena política, transmitindo uma mensagem histórica, espécie de propaganda política do Brasil ao mundo.

É importante também ressaltarmos o cuidado com que Taunay trabalha os elementos da paisagem e as figuras diminutas em seu Panorama, evocando o trabalho de um miniaturista pelo tratamento minucioso dos detalhes. É novamente sintomática aqui a influência de Nicolas-Antoine Taunay. As paisagens do pai, em sua maioria de tamanho reduzido, demonstravam a habilidade na elaboração das minúcias que ocupavam a composição, sempre favoravelmente criticada pelos Salões onde expunha suas obras⁴⁶⁸. Félix-Émile Taunay tomara com o pai as primeiras lições paisagísticas, o qual resultou no habilidoso tratamento dos detalhes que formaram o desenho para a execução do panorama exposto em Paris, principalmente no que diz respeito à paisagem e à composição das figuras que compõe a cena principal da pintura, onde a família Imperial está presente juntamente ao Ministro Bonifácio. Como pintor de paisagem, elabora com cuidado a cadeia de montanhas, as pequenas ilhas que compõem a tela, a vegetação tropical e os efeitos da luz na composição do céu e das nuvens, como ele próprio destaca na legenda da última aquarela.

Margareth Pereira da Silva já destacou a proximidade de duas paisagens elaboradas por Nicolas-Antoine Taunay à composição panorâmica⁴⁶⁹. Suas telas *Morro de Santo Antonio* (FIG.76) e *Largo da Carioca* (FIG.77), ambas de 1816, denotam o mesmo tratamento dado posteriormente ao panorama carioca. A composição da paisagem urbana, a natureza ao fundo com o Pão de Açúcar, a Baía de Guanabara e as embarcações e, finalmente, a contemplação de toda a vista pelos frades no primeiro plano compõem a pintura a partir do denominado *vol d'oiseau*. O tratamento dado por Félix-Émile Taunay alguns anos depois, aproxima-o das telas compostas pelo pai em 1816, com exceção da

⁴⁶⁸ Sua reputação, segundo M. Coutard, crítico de *Journal de l'Empire* em 1808, "desde muito se funda na disposição grandiosa dos pequenos quadros, na figura e espírito das pequenas cenas, no idealismo de um estilo elegante e pitoresca combinação das figuras diminutas" In TAUNAY, Affonso d'E. *A Missão Artística de 1816*. RJ: Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1957, p. 141.

⁴⁶⁹ PEREIRA DA SILVA, Margareth. "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro". In *Anais do Museu Paulista*, nova série, no. 2, 1994, pp. 169-195.

abertura da cena em uma visão mais larga da paisagem, obrigatória ao panorama. A aproximação a estas duas obras produzidas pelo pai em 1816 e a intenção anterior de realização de um Panorama no Brasil, ainda que a representação da paisagem fosse aquela de Roma, leva-nos, contudo, a aventar outras hipóteses para a realização do panorama brasileiro. A primeira delas, que é a mais remota em razão das questões de autoria à obra, é a provável participação de Nicolas-Antoine Taunay nos projetos do filho Félix-Émile, contribuindo conjuntamente na produção dos desenhos antes de voltar a Paris, em razão da proximidade das tomadas de vista com as obras acima citadas. Igualmente possível e mais plausível, é aquela citada anteriormente, a aproximação das telas de Taunay pai ao panorama do filho, denotando a continuidade do projeto de Nicolas-Antoine Taunay no Brasil pelas mãos do filho Félix-Émile, em associação a Grandjean e seus assistentes. Taunay pai, descontente com os rumos tomados pelos projetos dos franceses e prestes a voltar a Paris, poderia também pensar no Panorama brasileiro como uma continuidade de seus projetos em relação à corte portuguesa, centralizada agora nas mãos do filho Félix e de Grandjean, com vistas ao Império de Dom Pedro I, prestes a nascer. O panorama brasileiro seria uma espécie de instrumento a Félix-Émile Taunay como porta de entrada na corte de D. Pedro I ao exaltar aquele momento político, participando efetivamente de sua representação no exterior através do Panorama. Seguiu, de certo modo, os projetos anteriormente almejados pelo pai. A pintura de panorama ganharia, neste caso, a conotação de paisagem histórica, à maneira daqueles produzidos em Paris com vistas a um objetivo político, os quais eram voltados à abordagem das batalhas de guerra política pela Europa, como Langlois fizera. Voltaremos a estas questões políticas adiante.⁴⁷⁰

O panorama do Rio de Janeiro se associava a uma série de outros panoramas urbanos produzidos até aquela data, principalmente aqueles expostos em Londres e Paris por Barker e Prévost, respectivamente. Além da questão urbana, o exotismo – tema que se tornará caro aos futuros românticos – era um fator apreciado entre os panoramistas e seu público. O panorama do Rio de Janeiro procurava inserir-se nas grandes capitais do

⁴⁷⁰ As questões políticas em relação ao panorama de Félix-Émile Taunay e a aproximação ao pai Nicolas nasceram de inúmeras discussões com Luciano Migliaccio.

mundo, já que constituía não só a capital do antigo reino de Portugal, mas também a capital do novo Império brasileiro que acabava de ser criado. Por outro lado, a questão do exotismo das paisagens tropicais atraía o público para ver, justamente, o país tropical onde este novo império surgira. No entanto, o caráter urbano do panorama brasileiro constitui o fator central na composição de Taunay, tomado quase que inteiramente por suas edificações. Com isso, aproxima-se daquele de Constantinopla, realizado por H. A. Barker em 1802 em Londres (FIG.61). Seu primeiro plano refere-se à representação das edificações da cidade, tomando a vista do alto da Torre de Galatea, de modo que o rio e suas embarcações cortam o plano horizontal em sua totalidade. A composição realizada por Taunay aproxima-se também do panorama de Salisburgo, produzido por Johann Michael Sattler em 1828, o qual, apesar da forte presença da natureza, mostra a cidade no primeiro plano, cortada pelos rios e pelas ruas onde também as pessoas estão representadas em seu cotidiano (FIG.78). Outro panorama, aquele da cidade de Thun realizado por Marquart F. Wocher em 1814, avança nos limites da representação humana na paisagem (FIG.79). As pessoas estão presentes dentro ou fora de suas casas em seus atos cotidianos, colocando a mesa para o jantar, tocando um instrumento na janela, divertindo-se com a família ou o ato sutil da empregada que fecha o vestido de sua senhora. O pintor aqui se preocupa em identificar, através da grande tela, o caráter doméstico da cidade, a relação entre as pessoas dentro daquele espaço urbano. Taunay avança menos nesse sentido, ainda que coloque na tela as figuras políticas em um possível passeio pela cidade, os escravos e crianças nas ruas e em suas casas, elementos que certamente transmitem a realidade social de um Brasil que há pouco se tornara independente.

O conjunto de 8 aquarelas realizadas por Félix-Émile Taunay apresenta também uma questão de outra ordem. Constitui-se um objeto de dúvida para alguns historiadores brasileiros que trataram da temática da paisagem. Embora o livreto explicativo do Panorama, de autoria de Ferdinand Dénis e Hippolyte Taunay, o qual era parte intrínseca da exposição do Panorama por descrever todos os elementos da cena e fornecer informações precisas sobre a descrição geográfica e política do lugar, identifique a autoria

dos desenhos a Félix-Émile Taunay, estes são hoje atribuídos ao arquiteto francês Louis-Symphorien Meunié. Assistente de Grandjean de Montigny, Meunié chega ao Brasil em 1816 como integrante da Missão Artística Francesa. Teria sido ele um provável portador dos desenhos a Paris em 1822 e também um provável colaborador de sua produção no Brasil. A questão fora levantada por Pereira da Silva em 1994, em razão do artigo publicado pela descendente de Meunié e do arquiteto Pierre Fontaine, a também arquiteta francesa Marguerite David-Roy⁴⁷¹. Em seu artigo, publicado em 1990 na Bélgica⁴⁷², David-Roy faz uma descrição dos desenhos presentes na coleção de sua família e identifica a autoria a Meunié em razão de uma nota explicativa encontrada atrás dos desenhos, onde teria sido reconhecida a caligrafia do arquiteto. A informação de que as legendas foram redigidas por “L. S. Meunié” está presente em seu artigo, mas não há assinatura nas aquarelas, conforme ela própria explicita. A provável nota escrita por Meunié - “*J’ai pris ces vues du fort dit Castello en haut de la colline de la Misericórdia. C’est dans ce fort que sont les signaux. Il est deux ou trois heures du soir. La saison est l’été. Le vent souffle de la mer. La marée commence à descendre*” - confronta-se com o texto escrito por Taunay e Dénis no livreto explicativo do Panorama: « *Le Panorama de Rio-Janeiro, exécuté par M. Ronmy, d’après les dessins faits et envoyés par M. Félix Taunay, Correspondant du Muséum d’histoire naturelle de Paris, est un spectacle tou-à-fait nouveau et du plus haut intérêt.*”⁴⁷³

Os desenhos feitos por Taunay ou Meunié são, no entanto, de difícil acesso. Pertencentes a esta descendente de Pierre Fontaine e Meunié, os desenhos não podem ser consultados em razão da não permissão da colecionadora, que é prima de David-Roy. Marguerite David-Roy, em entrevista gentilmente concedida em dezembro de 2004 em Paris, ressalta as dificuldades de visualização da obra pelos outros membros da família. Foi autorizada a fotografia de cada uma das aquarelas no momento da produção de seu artigo publicado em 1990, realizada pelo fotógrafo francês Dominique Delaunay. De lá

⁴⁷¹ Ao voltar a Paris, Meunié passa a trabalhar com o arquiteto Pierre Fontaine, casando-se com sua filha pouco tempo depois. A arquiteta David-Roy é descendente desta união.

⁴⁷² DAVID-ROY, Marguerite. Op. Cit.

⁴⁷³ TAUNAY, Hippolyte; DÉNIS, Ferdinand. *Notice Historique et explicative du Panorama de RJ*. Paris, Nepveu Librairie, 1824.

para cá, assim como outras obras pertencentes àquela coleção, não foi mais possível consultar os desenhos *in loco*. David-Roy autorizou-nos a fotografar as fotografias do panorama. Ela destaca as dificuldades em torno da grande coleção deixada por Fontaine e dos problemas enfrentados para a realização do *Journal de Pierre Fontaine*⁴⁷⁴, publicados por ela em 1987. O grande número de obras dispersas entre os familiares também teria dificultado a realização desta publicação e levantado a polêmica do colecionismo privado familiar. A arquiteta, que conhece os trabalhos publicados no Brasil acerca desta temática e as questões em torno da autoria das aquarelas, principalmente aquele realizado por Pereira da Silva, reconhece a possibilidade de assessoria aos desenhos, não reconhecendo, no entanto, a hipótese de que Meunié teria sido somente o portador dos desenhos a Paris, para que fossem apresentados a Ronmy. A questão da autoria dos desenhos presentes na coleção francesa não foi, portanto, resolvida, mas foi de especial relevância a concessão da entrevista de David-Roy, autora do artigo que aborda a questão e que publica, pela primeira vez, os desenhos originais realizados para a exposição de 1824. Não só traz à tona novas discussões sobre o tema, aceitando a hipótese de autoria conjunta, mas explicita um problema de ordem altamente relevante, qual seja aquele do colecionado privado.

Voltemos, no entanto, às aquarelas e à hipótese de que os desenhos foram realizados conjuntamente por Taunay e por Meunié. Assim como Pereira da Silva, não descartamos o fato de que o trabalho do arquiteto na reprodução da paisagem arquitetônica pode ser também fundamental e Meunié pode ter sido mesmo um assistente em tal produção, assim como também Grandjean pode ter participado como um assistente de Taunay em sua produção. Existe nos *Archives Nationales*, em Paris, juntamente ao Diário de Meunié composto a bordo do Calphe, em viagem ao Brasil, um pequeno número de desenhos compostos rapidamente, ou estudos de alguns pontos da paisagem urbana carioca⁴⁷⁵. Entre eles, destacamos um pequeno esboço do Convento de São Bento (FIG.80),

⁴⁷⁴ *Journal de Pierre-François Léonard Fontaine (1799-1853)*. Paris : ENSBA, Société d'Histoire de l'Art, 1987, 2 vols.

⁴⁷⁵ Archives Nationales, 439 AP 4 d. 8. Papiers Fontaine. L'architecte Meunié 1816-1855. Pasta : Voyage de mon père L. S. Meunié, architecte, à Rio de Janeiro. Brésil. 1816-1822. (1865). Journal :

da Casa de Comércio construída por Grandjean (FIG.81), do Aqueduto da Carioca e de algumas edificações (FIG.82), que podem ter sido estudos para a posterior realização da paisagem arquitetônica presente no Panorama (FIG.83 e FIG.84). Não há, no entanto, qualquer indicação deste propósito nos desenhos compostos por Meunié e nem em seus escritos. Existe ainda um pequenino esboço de um panorama tirado a partir do ponto de vista do mar, onde o mar e as montanhas na cidade fazem parte da composição, com algumas arquiteturas presentes na paisagem, entre elas a Igreja da Glória, a Carioca, o bairro de Santa Tereza, o Convento de São Bento, até a praia de Copacabana (FIG.85 a FIG.88). Novamente, não existem indicações mais precisas, apenas esboços e desenhos realizados em pequenos pedaços de papel. No entanto, a descrição do panorama presente no livreto composto por Taunay e Dénis publicado na ocasião, assim como a menção de seu autor, leva-nos a remeter a autoria principal das aquarelas a Félix-Émile Taunay. Os desenhos de Meunié podem ser, no entanto, estudos para a realização daquela parte arquitetônica presente no panorama. A hipótese de assistência (mas não de autoria) não deve ser descartada, embora não haja qualquer indício nem citação da participação de Meunié presente no livreto composto para a ocasião. De qualquer maneira, o livreto é uma indicação clara de que Taunay fora o autor dos desenhos para a produção de Ronmy, colocando por terra a autoria de Meunié para a obra. Destaca-se ainda o fato de Meunié estar em Paris naquele período, e se tivesse sido o próprio o autor dos desenhos, não teria o mesmo reivindicado sua autoria em detrimento de Taunay? Não há indícios desta disputa nos arquivos de Meunié e nem nos jornais do período, o que faz com que essa hipótese seja descartada⁴⁷⁶.

Há ainda uma outra dúvida em torno do Panorama. Teria sido Meunié seu portador? Claudine Lebrun Jouve, em seu Catálogo sobre Nicolas-Antoine Taunay, recupera alguns documentos que trazem novas dúvidas à questão. A primeira delas diz respeito a uma carta datada de 30 de agosto de 1819, endereçada a Castellan no *Institut de*

Rio de Janeiro 22 janvier – 28 mars 1816 de Hâvre – Rio. Journal : Rio de Janeiro 20 sept – 27 nov 1822. Rio – Le Havre. Dessins – Rio de Janeiro. AN-FR.

⁴⁷⁶ A questão de autoria no que se refere à possibilidade de reivindicação por Meunié fora levantada por Luciano Migliaccio nas discussões acerca do tema.

France. Ali, Taunay transmite as notícias de sua estadia no Brasil e pede que sejam vendidas dez telas enviadas junto à carta. O portador é Hippolyte Taunay, seu filho, que além destas informações, leva também a notícia de um futuro e indeterminado Panorama:

[...] comme je vous soumet (?) la lecture de ma réponse au Secrétaire de l'Académie vous y verez le projet que j'ai de faire en offrande à la Classe un tableau plus grande et renfermant les productions 'indigènes' de l'Amérique ainsi que l'exécution des études d'un Panorama, l'un des [plus] beaux assurément qui soit sur notre globe, mon retour devant succéder immédiatement à ces derniers travaux, que j'ai aurai de plaisir à vous embrasser en me rappelant les agitations douloureuses qui ont signalés tous les instants qui se sont écoulés depuis que je vous ai quitté...⁴⁷⁷

Estamos ainda em 1819 e o projeto da realização de um Panorama está em curso. Seria aquele de Roma, o qual já fazia parte de seus projetos? Sabemos que foram realizados os desenhos para este Panorama de Roma, conforme nos descreve Lebrun Jouve acerca do espólio da Família Taunay. Ou seria aquele posteriormente realizado por Félix-Émile? Não há mais nenhum indício nesta carta enviada por Nicolas, além da menção à realização de um Panorama a ser oferecido ao Instituto. Na mesma carta, o pintor Ronmy também é mencionado:

Monsieur Romy qui veut bien me faire l'honneur d'un quartier du talent qu'il a acquis en se déclarant mon Elève est chargé par moi de vous offrir ses services pour vous soulager et vous seconder dans la vente des tableaux, que je vous envoie et dont le prix convertie en marchandise humaine me tirera des maudites contrées d'Égypte pour me ramener dans la terre de Canaan.⁴⁷⁸

A ligação a Ronmy, dada nesse período em razão da venda das telas, remete-o à questão da realização da pintura do Panorama no *Boulevard des Capucines* a partir das aquarelas posteriormente enviadas. Lebrun Jouve, citando a obra de L. Dussieux editada em 1852 e reeditada em 1876, relata que o Panorama do Rio fora enviado por Arago, em

⁴⁷⁷ LEBRUN JOUVE, Claudine. Op.cit., p.402

1821, juntamente a outras telas destinadas ao Instituto, estas últimas descritas pelo crítico Pérignon em 26 de fevereiro de 1821 no *Journal des Débats Politiques*. Ali, Pérignon relatava que Arago leva ao Instituto uma Paisagem que representa uma cascata. Lebrun Jouve adianta que Arago fora também o portador do Panorama, atribuindo-o a Félix-Émile Taunay. Foi consultada a obra de Dussieux editada em 1852, onde existem algumas informações sobre a presença de pintores do Brasil. Não foram encontradas informações sobre o panorama brasileiro nesta edição, embora Lebrun Jouve cite como fonte aquela de 1876, o qual não pôde ser consultada. A tese da participação de Arago como portador dos desenhos leva-nos a outra dúvida acerca de Meunié e a presença das aquarelas em sua coleção. No entanto, mesmo sendo levada por Arago, Meunié pode ter dado continuidade ao seu trabalho de assistente de Grandjean e de Taunay na empreita, realizando retoques na aquarela, a qual trará, na exposição de 1824, as figuras de D. Pedro I, Leopoldina e José Bonifácio em destaque. Mais uma dúvida. Teriam sido estas figuras inseridas já em Paris, após 1821? Ou Taunay teria vislumbrado a manobra política brasileira inserindo as figuras já em 1820? Esta hipótese parece-nos remota perto de tantos conflitos políticos ocorridos naquele tempo. Por outro lado, se foi mesmo Arago o portador das aquarelas, não há como afirmar que estas foram as mesmas utilizadas por Ronmy em 1824. Taunay pode ter enviado uma nova versão através de Meunié em 1822, embora esta hipótese nos pareça menos provável. A presença de Meunié em Paris e sua possível participação, primeiramente junto a Taunay e depois a Ronmy, levando-o a permanecer com as aquarelas, as quais vieram a fazer parte de sua coleção, é também vislumbrada como hipótese plausível. As informações verdadeiramente escassas acerca do tema não nos permitem concluir a respeito desta questão, embora a tese de que os mesmos foram levados por Meunié nos pareça mais precisa. Novas dúvidas são colocadas para que trabalhos posteriores possam dar continuidade à história deste panorama.

Retornemos, no entanto, aos fatores concretos que a ele dizem respeito: a notícia histórica de 1824. O modelo deste livreto de explicações que, em alguns casos, acompanhava o panorama, é um elemento importante no espetáculo dos panoramas. O

⁴⁷⁸ LEBRUN JOUVE, Claudine. Op. cit.

livro, destinado a oferecer ao público uma orientação sobre o local de abordagem na tela, procurava reunir, mesmo que de maneira sintética, dados geográficos, históricos e políticos relevantes àquela cidade. Associava-se fortemente à função educativa e pedagógica proposta pelo espetáculo do panorama. A idéia teria surgido também na Inglaterra com o próprio Barker, na ocasião da apresentação do Panorama de Constantinopla em Londres, e depois chegado a Paris em 1804, onde o público, sentado nos primeiros lugares, ganhava um livreto explicativo e uma gravura. Além de transmitir as informações históricas e topográficas a respeito de cada lugar, o livreto servia também para “modelar a visão do espectador, aproximando-o da pintura”⁴⁷⁹. Como comparação ao livreto composto para o panorama brasileiro, encontramos um outro livreto explicativo acerca da mesma cidade, desta vez de Robert Burford, um dos principais articuladores do panorama inglês depois de Barker, autor dos desenhos sobre o Rio de Janeiro intitulado *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the bay of Rio de Janeiro*⁴⁸⁰, em 1825. O modelo explicativo de Burford é o mesmo de Taunay e Dénis, isto é, inicia sua explicação sobre a geografia do lugar, os usos e costumes brasileiros, abordando em seguida sua história política desde a descoberta, para depois descrever o desenho de maneira detalhada. É interessante pensarmos no modo de construção das informações, pois elas fornecem ao leitor - que é antes um espectador que viu o Panorama - o conhecimento relativo ao local abordado no desenho. Vê-se aqui, através da escrita, o aspecto objetivo e educativo da exposição, ou seja, há o interesse em levar ao espectador a caracterização completa do lugar, através de dados que denotam a cientificidade do desenho, do Panorama executado, tão elogiado pelos críticos do período. Tanto o é, que estas pequenas obras raras são classificadas na área da “Geografia”, levando ao caráter artístico da obra uma nova classificação. Há, portanto, uma correlação entre arte e geografia, dando à obra sua conotação científico-artística e apontando para uma nova visão direcionada também ao desenvolvimento da cidade, portadora de inúmeras características ali desenhadas e

⁴⁷⁹ COMMENT, Bernard. Op. cit., p. 82.

⁴⁸⁰ BURFORD, Robert. *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the bay of Rio de Janeiro. Now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings taken in the year 1823.*

também descritas por meio da nota explicativa. No livreto do Panorama brasileiro há, no final da obra, uma descrição do lugar feita exatamente por Jean Prévost, responsável pela exposição do panorama em Paris:

Rio de Janeiro capitale du Brésil se trouve situe immédiatement sous le tropique du Capricorne; c'est la ville la plus riche et la plus considérable de l'Amérique méridionale.[...]

On peut évaluer la population de Rio à 130 mille habitans, parmi lesquels il faut compter 80 mille individus de couleur, presque tous esclaves. On remarque toutes les nuances que peut offrir le mélange des Européens avec les noirs et les Indiens. Quoiqu'en général une chaleur excessive s'opposer à la conservation du teint, quelques dames de la haute société se font distinguer par leur fraîcheur.

Les dessins du panorama de Rio ont été pris du fort que l'on désigne sous le nom de Castello. Il est situé au sommet de la montagne de la Miséricorde, d'où l'oeil plane sur toute la ville, ainsi que sur une grande partie de la baie.⁴⁸¹

A primeira informação é importante: a cidade mais rica e mais considerável da América Meridional. A afirmação se juntava, precisamente, ao grupo de figuras presentes na primeira aquarela. A propaganda do Novo Império americano estava, evidentemente, sendo elaborada e mostrada ao mundo. O Rio de Janeiro, que se associava ao conjunto das principais cidades do mundo exibidas nas rotundas do Boulevard Montmartre e do Boulevard des Capucines, como Roma, Londres, Paris e Atenas, procurava não só identificar-se como uma importante cidade da América, mas também a grande promessa de capital de um país independente e "rico". Por isso, é fundamental a presença dos principais articuladores políticos do processo de independência com vistas a um governo liberal. José Bonifácio, também presente na cena, é especialmente relevante. A descrição da cena diz: *"L'Empereur, l'Impératrice et le premier ministre José Bonifácio en uniforme de la garde nationale dont il est le commandant en chef"*. Quer confirmar, portanto, os novos princípios que regem o país.

E o público que visitou o Panorama em Paris, assim como os críticos que acompanharam a exposição, não deixaram de acompanhar este fato. Ao que constatamos

nos arquivos franceses, a notícia do *Panorama de Rio de Janeiro* apareceu pela primeira vez na imprensa, mais especificamente no jornal *Le Courrier Français*, em 24 de maio de 1824. Estava exposto no Boulevard des Capucines, aberto todos os dias, das dez às quatro da tarde, ao preço de 2fr,30ç. Jornais como *Le Constitutionnel*, *Le Diable Boiteux*, *Journal du Commerce*, *Panorama des Nouveautés parisiennes*, *L'Oriflamme*, *Le Corsaire* e *Le Moniteur Universel* também noticiaram o panorama brasileiro. Alguns deles, no entanto, dedicaram algumas linhas à crítica do espetáculo no Boulevard des Capucines, sobretudo pelas questões políticas vividas por Brasil e Portugal naquele período. Diariamente, a sessão de notícias estrangeiras informava e criticava os eventos ocorridos entre o príncipe Dom Miguel e o Rei D. João VI em Portugal, sob o pano de fundo de um Brasil Independente desde 1822. Dois anos depois da Independência, Portugal finalmente reconhecera a nova condição política brasileira e era este certamente um dos assuntos discutidos nas colunas internacionais. Questões políticas e comerciais estavam em jogo a partir da nova configuração política estabelecida no Brasil. O golpe que Dom Miguel e a Rainha Carlota Joaquina tentaram dar em Lisboa na tentativa de ocupação do trono não obtém sucesso, e Dom Miguel é obrigado a sair de Portugal. Os jornais franceses não poupam a crítica contra o levante absolutista dado pelas mãos do príncipe:

De tels événements seraient impossibles dans les pays gouvernés par les lois ; ils sont fort ordinaires sous le pouvoir absolu. Un prince qui érige sa volonté unique et sans frein en principe du gouvernement, doit s'attendre à se voir isolé dans le danger comme il veut l'être dans le commandement.

Voilà le commentaire le plus énergique de ces cris de *vive le roi absolu !* si inexplicables pour quiconque porte un cœur d'homme et conserve le sentiment des droits et de la dignité de son espèce.⁴⁸²

Ao mesmo tempo, os jornais noticiam também a promulgação da primeira constituição brasileira. Apresentavam dois universos políticos que se antagonizavam, qual

⁴⁸¹ TAUNAY, H. e DÉNIS, F. Op. Cit., pp. 110-111.

⁴⁸² *Journal du Commerce*, 3/06/1824. B-IF.

seja o liberal brasileiro e o absolutista português. O Imperador e José Bonifácio são os principais personagens de um país liberal que estava nascendo, ainda que os eventos políticos seguintes mostrassem os novos rumos tomados pelo Brasil e a animosidade entre D. Pedro e os Andradas, resultando na vinda destes últimos a Bordeaux em julho de 1824. A Constituição, embora liberal, nascera através de uma Assembléia dissolvida ainda em 1823, culminando na destituição de José Bonifácio de seu cargo e em sua deportação seguinte. A Constituição nascera, portanto, de uma Assembléia recomposta a partir dos poderes do Imperador, sendo caracterizada como antidemocrática. Taunay elaborara os desenhos ainda em 1822, momento em que estas questões não estavam na ordem do dia. Ali, D. Pedro e Bonifácio caminhavam juntos, ao contrário do que aconteciam com a política brasileira no momento de sua exposição.

A exposição do Panorama brasileiro carregava estes momentos vividos pelo Brasil. Por um lado, fora inaugurado em um momento de afirmação para a política brasileira. Porém, compunha também o cenário de um delicado momento no que se refere aos eventos ocorridos no Rio e aqueles concernentes a Portugal. Refugiado na França, onde esperava a morte de seu pai para voltar a Lisboa, o próprio Dom Miguel comparece ao espetáculo do Boulevard des Capucines:

Nous ne pouvons de différer de dire au moins un mot d'un établissement avec lequel notre recueil semble par son titre avoir une sorte de parenté : c'est le Panorama, boulevard des Capucines. Il suffirait, pour attester la vérité du tableau qu'il présente en ce moment au public, en lui montrant la ville de Rio Janeiro, de citer la vive impression éprouvée dernièrement à sa vue par l'infant D. Miguel, qui a long-temps habité cette capitale du Brésil. Nous ne rapportons ce fait que pour nos lecteurs des départemens et de l'étranger, car pour ceux de Paris, ils ont tous voulu ou voudront tous en juger par eux-mêmes⁴⁸³

L'infant don Miguel a visité hier mardi, le Panorama de Rio Janeiro. S. A. R. a paru extrêmement satisfaite de l'exactitude qu'elle a remarqué dans l'exécution de ce tableau⁴⁸⁴

⁴⁸³ *Panoramas de Nouveautés parisiennes*, le 3 juillet 1824. B-INHA-CJD

⁴⁸⁴ *Le Corsaire*, 23/06/1824. B-INHA-CJD

Entretanto, não é só o caráter da verossimilhança da paisagem que a visita de Dom Miguel remete à questão. O jornal *Le Constitutionnel*, na sua nota sobre o panorama, diz:

Le panorama de Rio-janeiro attire la foule et excite vivement la curiosité publique. Les événements dont ce nouvel empire a été le théâtre, ceux qui doivent encore y éclater, donnent un intérêt puissant à cette exposition⁴⁸⁵.

Após esta introdução, o articulista recorda alguns fatos vividos pela Rainha Carlota Joaquina no Brasil, relatados pelo viajante americano Brackendrige em sua *Collection des Voyages*. Um dos episódios diz respeito à obrigatoriedade de ajoelhar-se e tirar o chapéu por todos os súditos perante a Rainha, e da resistência de Sumpter, um enviado americano à corte, na realização de tal ato e de suas conseqüências violentas e autoritárias. A história remete, certamente, aos eventos ocorridos em Lisboa, e a chamada ao panorama brasileiro torna-se uma ponte para a crítica às questões políticas travadas em Portugal: “*On y trouve des détails curieux sur cet empire ; nous y avons surtout remarqué l’anecdote suivante, où l’on voit figurer la reine de Portugal, qui vient d’acquérir une si fâcheuse célébrité par les derniers événements de Lisbonne*”.

Diante destes acontecimentos que preenchiam as notícias estrangeiras dos jornais europeus, o *Le Courrier Français* mostra uma ácida crítica ao panorama do Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, posiciona-se num debate efervescente desde os primeiros anos das produções de Prévost em Paris, qual seja a problemática da ilusão provocada pela paisagem e do questionamento à sua concepção como obra de arte:

On ne sait trop comment faire l’éloge d’un Panorama. Dans un tableau, on peut louer la composition, le dessin, le coloris ; on admire le talent du peintre et les heureux artifices du pinceau qui produisent sur l’âme les effets de la nature même. Mais il n’y a jamais d’illusion, c’est un tableau qu’on voit, c’est l’art que l’on admire, et on l’admire d’autant plus que l’on en comprend mieux les secrets. Il n’en est pas ainsi d’un panorama qu’on louerait fort mal avec les termes consacrés aux chefs-d’oeuvre de la peinture. Il ne s’agit pas ici de vanter le dessin ou le coloris, et de juger un ouvrage de l’art, car si l’art se montre, il a manqué son but, et l’éloge du

tableau devient la satire de l'artiste. Il ne faut donc pas jouer le pinceau de M. Romy, mais s'émerveiller des prodiges de sa baguette, qui a transporté au boulevard des Capucines, dans une rotonde de cent pieds de diamètre, la ville de Rio-Janeiro, avec ses montagnes, ses mers et son beau ciel.⁴⁸⁶

As idéias de Eberhard reaparecem, assim como as questões já levantadas por Quatremère em seu jogo de imitação e ilusão, e os limites e princípios seguidos pela arte. Por outro lado, ressurge também Constable em sua quase indiferença e desinteresse por algo que não se aplica a esses mesmos princípios de imitação. E, por último, Millin é lembrado em suas críticas à reprodução da natureza, onde o pintor almeja sair de sua condição de artista para tornar-se uma espécie de mágico. Em poucas linhas, o crítico do *Le Courrier Français* revive um debate que ganhou certo destaque na primeira década daquele século e que ainda, forçosamente, é objeto de dúvida para a maioria de seus críticos. Se a subjetividade da obra é altamente questionada, a objetividade a que se propõe não coloca a menor dúvida. O crítico vai além. Explora sua origem e seus contrastes europeus e naturais não só dentro de seu próprio país, mas com a Europa que o colonizou:

La ville de Rio-Janeiro forme un singulier contraste avec le pays qui l'environne ; elle y paraît déplacée ; sa physionomie toute européenne ; n'est nullement en rapport avec cette nature toute étrangère, ses formes toutes mesquines sont sans proportion avec la grandeur de son site ; c'est une ville qui ferait un fort bon effet dans les plaines de la Brie ou de la Beauce, mais là où elle est, elle est presque ricule, et la place qu'elle occupe semble réclamée par les monumens gigantesques des bords du Gange, ou par l'humble cabane de l'Indien. Mais s'il y a défaut d'harmonie, il y a contraste, et un contraste des plus piquans. Il y a trois siècles, cette terre était inconnue à l'ancien monde. Celui qui la découvrit fut dévoré par les naturels du pays à l'époque où François 1^{er}. faisait brûler les protestans dans une ville célèbre par ses docteurs en droit ; et c'est pourtant dans une espace de temps aussi court, et malgré les obstacles si divers et si multipliés que l'industrie et les arts de l'Europe ont peuplé ces vastes solitudes, et ont donné cent trente mille habitans à la ville de Rio de Janeiro. L'avenir doit lui être plus favorable encore, car

⁴⁸⁵ *Le Constitutionnel*, 1/06/1824. B-IF.

⁴⁸⁶ *Le Courrier Français*. 28/05/1824. B-IF

la civilisation ne lui arrive pas de seconde main par l'intermédiaire d'une métropole ignorante. Rio-Janeiro est plus rapproché, je ne dis pas de Paris, mais de Londres, que Dunkerque de Perpignan. Le Brésil se trouve en contact immédiat avec l'Europe, et l'Europe est très-civilisée, on ne peut le nier. On pend bien par-ci par-là quelques francs-maçons récalcitrans ; mais généralement parlant, les protestans sont assez tranquilles et les juifs sont très-honorés.⁴⁸⁷

Em seguida, a ironia toma conta dos comentários ao lembrar que um representante desta Europa civilizada, o francês Dugay-Trouin, deixou "*honoráveis lembranças*" ao bombardear a cidade do Rio de Janeiro para vingar a morte de um simples capitão assassinado pelos brasileiros. Depois, inicia sua curta e objetiva análise da arquitetura ali representada para, depois de passar pelo crítica artística ao espaço arquitetônico, chegar ao caráter fortemente religioso de uma cidade que se propõe a ser liberal, mas que está ainda ligada de modo estreito ao seu passado, reflexos de uma colonização de três séculos que definem as heranças e o poder do colonizador, além de sua pouca idade no mundo da civilização:

Ce qui frappe surtout l'étranger à Rio-Janeiro c'est le goût, le tact, le bonheur des moines. Au milieu de cet amas de maisons uniformes et sans caractère, si l'oeil aperçoit un édifice plus spacieux, plus orné, il y a cent à parier que c'est un couvent. Les sommets ou les pentes des collines sont couverts de ces saints édifices, et leur pieux habitans peuvent contempler à leur aise la ville dont ils sont la joie et la bénédiction. Les positions les plus riantes, les sites les plus heureux leur appartiennent. C'est à Rio-Janeiro aujourd'hui comme c'était chez nous autrefois.

Dieu prodigue ses biens.

A ceux qui font voeu d'être siens.

Il paraît que c'est partout de même, et c'est du moins une consolation.⁴⁸⁸

Nova arquitetura é citada. Desta vez, aquela onde o Imperador foi proclamado, denominado Palacito no próprio Panorama, de acordo com a construção de número 51 presente na quinta aquarela produzida por Taunay:

⁴⁸⁷ Idem.

⁴⁸⁸ Idem.

Un édifice moins apparent que ceux des capucins, c'est le pavillon ou le prince régent du Brésil a été proclamé empereur. Quoique ce prince n'ait pas jugé la constitution bonne à conserver, il paraît qu'il a trouvé le titre d'Empereur bon à garder. Il l'avait encore aux dernières nouvelles. Cependant, comme il n'a pas l'air de savoir précisément ce qu'il veut, il est difficile de dire précisément ce qu'il est.

Derrière la ville se trouve une charmante petite baie entourée de montagnes singulièrement pittoresques; c'est la baie de Boute-Feu (Bota fogo), ce lieu plaisait tellement à la reine de Portugal que pendant son séjour à Rio, elle allait s'y promener presque tous les jours. S'il est vrai, comme le disaient les dernières lettres de Madrid, que cette princesse soit retirée dans les murs d'un cloître, de quels regrets ne doivent pas percer son âme les souvenirs de la baie de Boute-Feu!

A citação é condição para a crítica à política que se desenrola e que tomava os jornais. Apesar da constituição já ter sido aprovada (25 de março de 1824), Dom Pedro havia desfeito o corpo da Assembléia ainda em 1823, resultando ainda na ida dos irmãos Andrada para a França, como citamos anteriormente. A Constituição nascera sob bases liberais e, de certo modo, anti-democráticas, caracterizada, sobretudo, pelo Poder Moderador, o qual dava amplos poderes ao Imperador. A notícia estava presente nos jornais europeus. Além disso, o nordeste brasileiro era tomado por pequenos motins que denunciavam a fragilidade do novo sistema político. Não se sabia, portanto, quais eram os verdadeiros objetivos do novo Imperador, principalmente no que diz respeito ao panorama político que fervilhava em Portugal. A presença de Bonifácio na França causava um certo estranhamento nas características liberais tomadas pela política brasileira. Cogitavam a hipótese de uma aliança entre o Imperador e D. João VI, ligando o Brasil aos eventos de Portugal. As críticas são contundentes. A paisagem natural exposta pelo panorama alia-se à abordagem dos eventos que se relacionam à criação da Constituição brasileira, daqueles de Lisboa pelas mãos da Rainha Carlota Joaquina, passando pela visita de Dom Miguel, as lembranças dos viajantes até a descrição da Baía de Botafogo. Ao final, a crítica fecha o ciclo iniciado pelo ilusionismo a que o panorama se propõe:

Il serait ridicule de décrire la ville de Rio-Janeiro à des gens qui peuvent la voir ou qui'ont vue. Il serait ridicule et impossible de décrire le pays qui l'entourne. On combinerait en cent façons les mots de beauté, de grandeur, de majesté, de magnificence sans le faire voir, sans le faire sentir,

sans le faire comprendre. Il faut y aller et puisque tout cela n'est qu'un panorama, il faut aller voir l'un des plus beaux panoramas qui aient encore été offerts à nos yeux .

O crítico encoraja. O Rio de Janeiro é um dos mais belos panoramas já mostrados, apesar de todo o contexto que traduz a sua condição de país distante da América, outrora colonizado e agora com os rumos comprometidos por uma política interna e externa absolutamente frágeis. Para conhecê-lo de verdade, deve-se vê-lo de perto. O ilusionismo não é capaz de fazê-lo e nem mesmo a crítica que o analisa. No entanto, como espetáculo a que se propõe, é necessário apreciá-lo. Nesse sentido, o panorama do Rio de Janeiro viu-se numa encruzilhada política. Se, por um lado, procurava mostrar ao mundo a nova capital de um novo Império, identificando ali as figuras do próprio Imperador e seu primeiro ministro, além de sua caracterização geográfica e arquitetônica, por outro, abarcou uma crítica feroz advinda dos eventos em Portugal e no próprio Brasil. A função de propaganda identificada naquela produção foi sentida em primeira instância. As belezas de sua natureza tropical, que não deixavam de fornecer ao panorama a função de portador do conhecimento geográfico do mundo, serviu também de pano de fundo a um embate político entre a América e a Europa, apesar do próprio elogio da crítica quanto à sua bela produção.

De acordo com a crítica do período, o panorama do Rio de Janeiro garantiu certo sucesso de visitação. Não só a visita de Dom Miguel rendeu comentários, mas também a visita da Duquesa de Angoulême e do Duc de Orleans, conforme nos relata o *Le Moniteur Universel* de 2 de junho de 1824. Entretanto, a morte de Prévost no ano anterior remetera ao sucesso dos panoramas um grande peso, e atingiu em cheio o Panorama do Rio de Janeiro. Era o primeiro composto por Jean Prévost e Guillaume Ronny depois de sua morte. O panorama de Constantinopla, exposto no ano seguinte, havia sido iniciado por Prévost em 1823 e garantia ainda o sucesso de sua autoria. Aquele do Rio de Janeiro fora o primeiro construído inteiramente sem sua participação. Apesar da quantidade de pessoas que visitaram o espetáculo de 1824, Bapst ressalta que nem Ronny nem Jean tinha o talento de Prévost, algo que foi sentido pelo público, que já não identificava mais nos panoramas as características de seu principal articulador. O crítico do jornal *Kunstblatt*

relaciona o final deste período e a exposição de um dos últimos panoramas naquela rotunda, aquele do Rio de Janeiro:

It thus comes as no surprise that a modern city of the New World offers very little of interest from an artistic point of view; the commanding and majestic aspects of the sight stem from the bizarrely shaped mountains, the expanses of water surrounding them, and the lush vegetation of the tropics. How paltry and weak is the hand of man compared to the power which has heaped these rocks one upon the other, or hurled them into the sea.

The death of M. Prévost made us fear that the exhibitions of panoramas would come to an end, but M Ronmy, a capable landscape painter, has consoled the public. The Panorama of Rio de Janeiro, which does him credit as an artist, also has the merit of transporting the amazed observer to a most curious site halfway around the globe. To be sure, the monotonous lecture of the guide soon destroys the illusion, but I am sure everyone will go home with pleasant memories of the exhibition.⁴⁸⁹

Vale ressaltar a crítica feita em relação ao livreto explicativo, o qual poderia alterar a ilusão provocada pela obra. Por outro lado, ele também chama a atenção do público para a visitação daquelas belezas tropicais, o qual poderia estar ameaçada pela morte de Prévost, mas garantida pela competência de Ronmy.

As conseqüências vieram posteriormente, resultando no fechamento das duas rotundas alguns anos mais tarde, como já ressaltamos no tópico anterior. Acabou sendo o termômetro das produções futuras e da continuidade do espetáculo.

É curioso notarmos ainda que a historiografia internacional que trata da temática dos panoramas, quase desconsidera a exposição do Panorama do Rio de Janeiro. Germain Bapst foi o primeiro a mencionar a produção e criticá-la como espetáculo de pouco sucesso. Oetterman inclui a crítica citada acima. Em seguida, Sílvia Bordini, leitora de Bapst, também menciona a pintura realizada por Ronmy em 1824, sem maiores detalhes, assim como François Robichon. Bernard Comment, também leitor de Bapst e um dos principais historiadores a tratar do tema, assim como Bordini, nem sequer menciona o

⁴⁸⁹ "Panorama von Rio de Janeiro", *Kunstblatt* (1824), p. 306, apud OETTERMAN. *The Panorama: history of a mass medium*. NY: Zone Books, Cambridge, Mas: MIT Press, 1997.

fato. Há maiores menções e comentários acerca do Panorama realizado por Vitor Meirelles e o pintor belga M. H. Langerock em 1888, apresentado primeiramente na Bélgica e depois em Paris em 1889. Sobre o primeiro realizado em 1824, sua memória ficou reduzida ao fim das produções de Prévost e ao fechamento das rotundas, como ressaltamos acima, e a algumas poucas críticas presentes nos jornais do período, centrados muito mais na questão política do que no caráter artístico da representação.

O panorama realizado por Félix-Émile Taunay também serviu de modelo para a realização de outros panoramas presentes nos acervos brasileiros. Convém destacar ainda que a exposição realizada em 1944 no Museu Nacional de Belas Artes⁴⁹⁰, acerca da Missão Artística Francesa, apresentava a gravação do panorama de Taunay feito por Charles Simon Pradier. O texto indica que a gravura fora emprestada da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para compor o conjunto de obras daqueles artistas que aqui chegaram em 1816. A obra de Pradier, no entanto, não consta do acervo da Biblioteca Nacional e nem do Museu Nacional de Belas Artes. Apesar de constar apenas como referência, a gravura supostamente realizada por Pradier junta-se a uma outra reprodução, desta vez uma aquatinta realizada por Frédéric Salathé, presente na Biblioteca Nacional. Existe também outra água-tinta presente na Coleção Geyer, realizada também por Salathé e editada por Johann Steinmann. As água-tintas são idênticas às aquarelas de Taunay e mostram o interesse despertado pela pintura. Segundo Belluzzo⁴⁹¹, há também um conjunto de pequenas aquatintas editadas por Steinmann e Frédéric Salathé pertencentes à coleção João Moreira Garcez, em São Paulo, que representam o mesmo panorama de Félix-Émile Taunay.

Na Coleção Geyer, há dois estados da gravura. O primeiro deles é colorido e editado por Steinmann. No entanto, ao contrário daquele realizado por Taunay, a primeira prancha está presente quase no final do panorama, isto é, na parte direita. As pranchas são muito próximas aos desenhos de Taunay (FIG.89).

⁴⁹⁰ *Catálogo da Exposição A Missão Artística Francesa*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

⁴⁹¹ BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes. 3 Vols*, SP/Salvador: Metalivros/ Fund. Emílio Odebrecht, 1994.

Na Biblioteca Nacional, existem 3 estados da gravura de Salathé, todos eles descritos no *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, de 1884. Gilberto Ferrez em sua obra *Iconografia do Rio de Janeiro*⁴⁹², descreve todos os estados presentes nas coleções brasileiras. Na Biblioteca Nacional, podemos ver seis gravuras do panorama, identificados como três estados. O primeiro estado é aquele em que existe, no primeiro plano, o parapeito de uma varanda fictícia, retomando a própria rotunda onde a paisagem era exposta, em que, em muitas ocasiões, era construído um parapeito ou uma varanda para que as pessoas visualizassem a obra monumental. No caso da gravura de Salathé, o parapeito é desenhado em cima e em baixo, sendo o mesmo cortado por colunas que ligam as duas partes (FIG.90) Na parte inferior, são desenhados folhas de cactos, a planta e os grãos de café e a planta do abacaxi (FIG. 90.1). Na parte superior, alguns animais silvestres são destacados, entre os quais alguns pássaros, como o tucano e o papagaio, e também o macaco (FIG. 90.2). A gravura foi aberta em duas chapas e impressa em duas cores, uma em sépia e outra em azul. Existem, na Biblioteca Nacional, duas impressões desta versão, diferenciadas apenas pela montagem das folhas (FIG.91). O 2º estado da gravura foi também aberto em duas chapas e impresso em preto e branco (FIG.92). A composição é a mesma, mas não estão presentes os parapeitos com suas decorações tropicais e nem as colunas. As nuvens são compostas de modo diverso daquela impressa em azul e sépia. Na parte de cima, está escrito PANORAMA DE RIO-JANEIRO, e na margem superior há uma legenda explicativa das arquiteturas e paisagens naturais ali presentes, muito semelhantes aos desenhos originais da coleção francesa. Há uma pequena inscrição que diz: NEPVEU, LIBRAIRE, PASSAGE DES PANORAMAS, N.26. Na Biblioteca Nacional, há duas impressões desta versão, com as legendas presentes no primeiro acima descrito, e ausentes no segundo. Há uma terceira impressão em que uma parte do panorama foi suprimida, permanecendo as legendas (FIG.93). O terceiro estado é colorido e semelhante àquele da Coleção Geyer, muito próximos daqueles produzidos por Taunay. Também apresenta as legendas explicativas (FIG.94). Este último fora editado por Johann Steinmann, mas esta informação não está presente nos primeiros estados, onde aparece somente a informação

⁴⁹² FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro 1530 – 1890*. 2 vols. RJ: Casa Jorge Editorial, 2000.

sobre NEPVEU, mais precisamente no segundo. Teria sido esta gravura aquela anteriormente atribuída a Pradier? A hipótese, no entanto, é remota, pois as chapas são quase as mesmas, com exceção do tratamento dado às nuvens e a inclusão dos parapeitos e da decoração, que podem ter sido realizados posteriormente à gravação. De qualquer modo, a dúvida deve permanecer em relação à informação acerca da autoria de Pradier à gravura do Panorama, podendo ser possivelmente identificada a sua atribuição àquela atribuída a Salathé, uma vez que a casa que edita os mesmos são distintas – Steinmann e Nepveu. A questão merece ser levada adiante.

Imagina-se que a vista de Taunay tornou-se modelo para uma série de outras aquarelas e gravuras na década de 1820 e 1830, abrindo também o espaço para a produção de outros panoramas do Rio de Janeiro. Vale ressaltar que o gênero não era estranho ao Brasil, visto que alguns viajantes se debruçaram sobre a temática, principalmente os holandeses no século XVII e o constante interesse pelas cidades voltadas à economia colonial, demonstrando o interesse pela documentação urbana que depois se atualiza com Félix-Émile Taunay. Mesmo ao final do século XVIII, o pintor Leandro Joaquim já se interessa pela visão da cidade do Rio de Janeiro em ângulos diversos por meio de suas paisagens em formato circular⁴⁹³. Mas foi no século XIX que este tipo de abordagem à paisagem se intensifica. O mesmo Salathé e o editor Steinmann produziram vistas de outras cidades brasileiras, como aquelas de Salvador e Pernambuco, datadas de 1830 e presentes na mesma coleção Geyer e em outras coleções particulares. (FIG.95). Pereira da Silva destaca, por outro lado, que as aquarelas feitas por Taunay e a pintura de Ronny foram posteriormente tomadas como modelos para a produção de outras pequenas vistas expostas nos Panoramas-Salon, aparelho óptico portátil que permitia a reprodução de pequenos panoramas. Ressalta ainda que estas vistas presentes nos acervos brasileiros foram destinadas à inclusão nestes pequenos aparelhos portáteis que se destinavam a divertir os pequenos salões e festas burguesas de Paris, ou simplesmente decorar as casas das famílias mais ricas. Ao mesmo tempo, outros panoramas do Rio de Janeiro eram

⁴⁹³ MONTEIRO DE CARVALHO, Ana Maria Fausto. "O Panorama no Brasil". In *Catálogo O Brasil Redescoberto*. RJ, 1999. e MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX. Bienal Brasil 500 Anos*, SP, 2000.

produzidos por outros pintores, como o próprio Burford, ou outras reproduções em outros formatos e técnicas, como as água-tintas, eram também produzidas e mostradas ao mundo. Mariam Graham e Emeric Essex Vidal (FIG.96) produziram, respectivamente em 1825 e 1827, duas vistas do Rio de Janeiro, e também William John Burchell, em 1826⁴⁹⁴, cujos desenhos apresentavam grande detalhamento da arquitetura da cidade.

O panorama realizado por Taunay, se acaba por fechar um ciclo destinado ao espetáculo produzido por Prévost adquire, por outro lado, um status de modelo para a produção de panoramas do Rio de Janeiro. Depois da exposição de 1824, novos panoramas surgirão e levarão adiante o conhecimento da cidade americana, capital do Império recém-criado, tornando-se uma fonte de documentação visual precisa e pedagógica. O espetáculo de realidade e ilusão convida aquele que a vê a refletir e conhecer um novo ambiente, a passear por novas terras e caminhar pelo círculo verossímil da paisagem. Atenas, Paris, Roma ou Rio de Janeiro. Como resultado, uma nova experiência na representação e contemplação da paisagem moderna. Mais além, confere ao pintor Taunay uma característica intrínseca ao seu trabalho não só como artista, mas como professor de pintura de paisagem e, futuramente, como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, qual seja sua relação com a arquitetura e o caráter urbano da cidade do Rio de Janeiro. A produção dos desenhos do panorama exposto em Paris em 1824 é a primeira fonte que evidencia essa ligação entre a natureza, a cidade e a política. O sistema acadêmico levado adiante por Taunay apresenta a arquitetura e o planejamento urbano baseados nos princípios clássicos, elementos centrais ao desenvolvimento do Rio de Janeiro e do Brasil, como demonstramos nos capítulos anteriores. Será algo fortemente presente em sua pintura de paisagem através da composição de uma natureza rica em detalhes e vinculada a uma mensagem urbana explícita e por vezes histórica. É o tema a ser tratado no capítulo seguinte.

⁴⁹⁴ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Op. Cit..

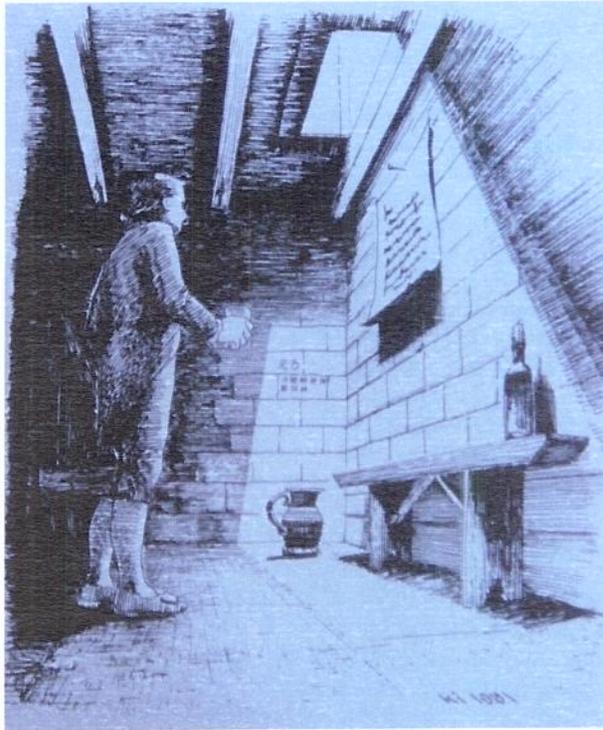


FIG.58 - A. G. KIERS. Desenho de Robert Barker na Prisão em Edimburgo.

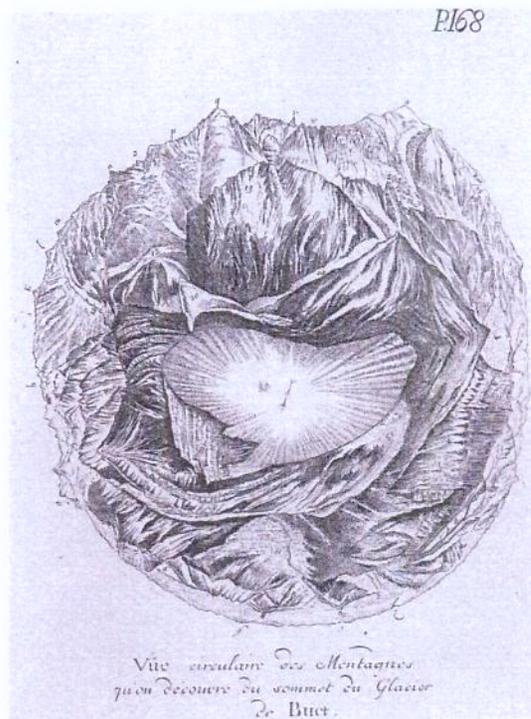


FIG.59 - Horace Bénédicte de SAUSSURE.
Voyage dans les Alpes.



FIG.60 - Robert BARKER. *Panorama de Londres*. 1792. Aquatinta colorida. Guildhall Library, Corporation of London.



FIG.61 - Robert BARKER. *Panorama de Constantinopla*. 1802. 49,5 x 99,5. Aquatinta colorida. Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection.

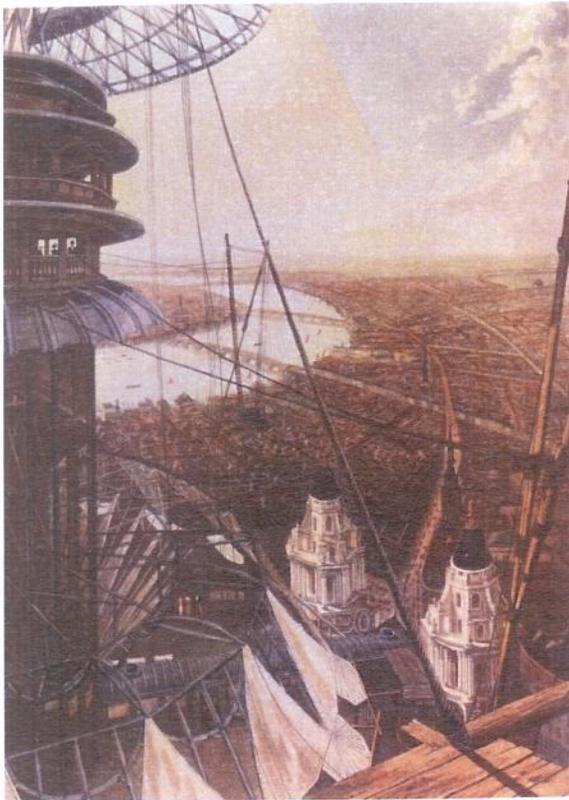


FIG.62 - COLOSSEUM, Londres.

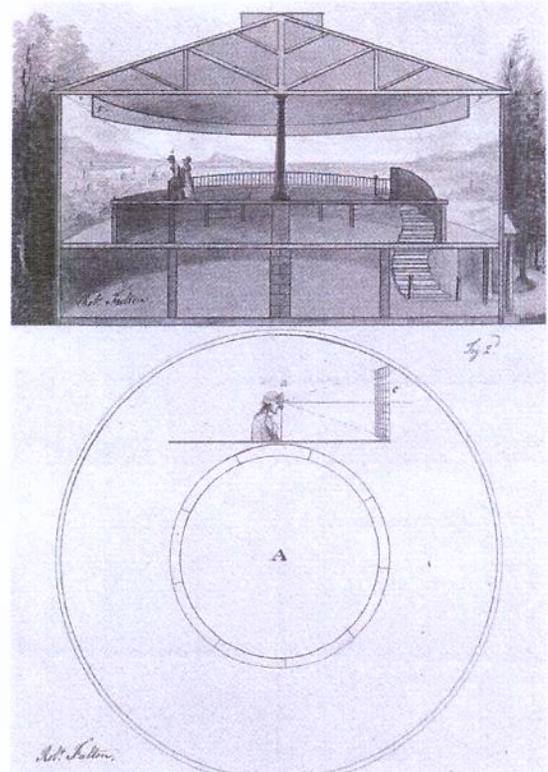


FIG.63 - Robert FULTON
Plano do Panorama com Plataforma
de Observação. Institut National de la
Propriété Industrielle Paris.

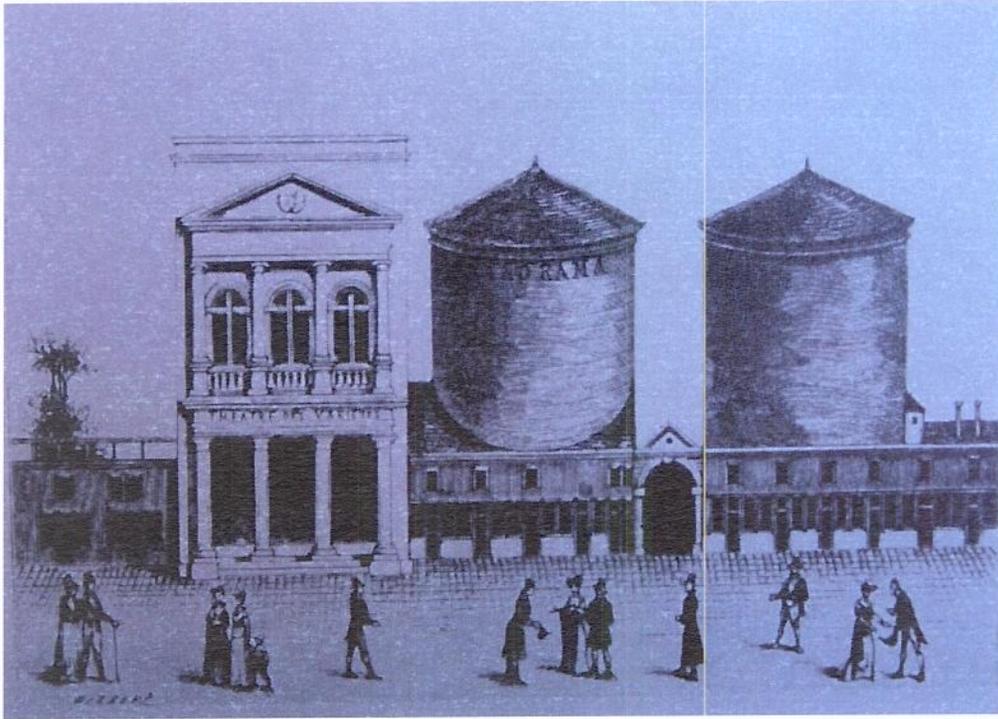


FIG.64 - Rotundas do Boulevard Montmartre.

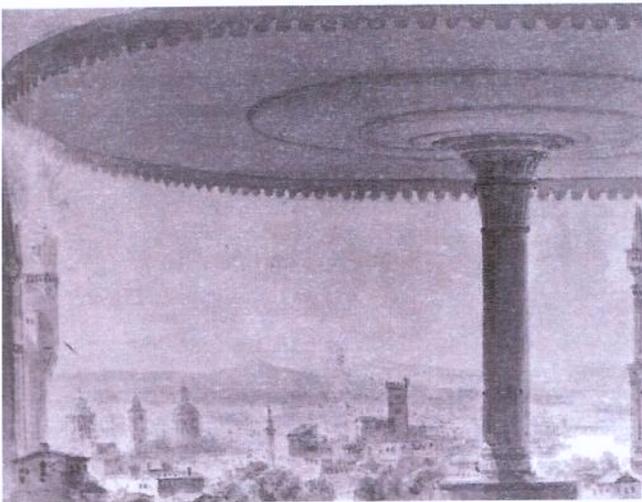


FIG.65 - Rotunda do Boulevard des Capucines.

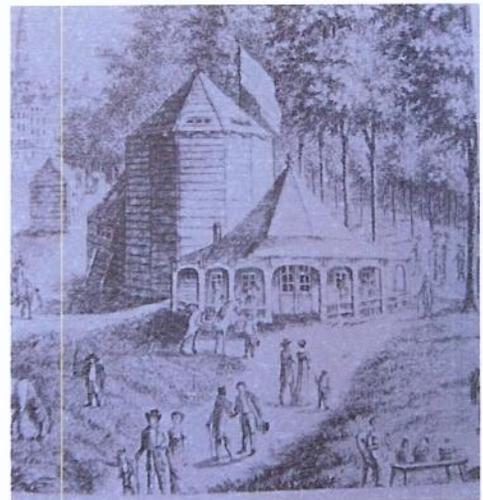


FIG.66 - Rotunda em Edimburgo. 1805.

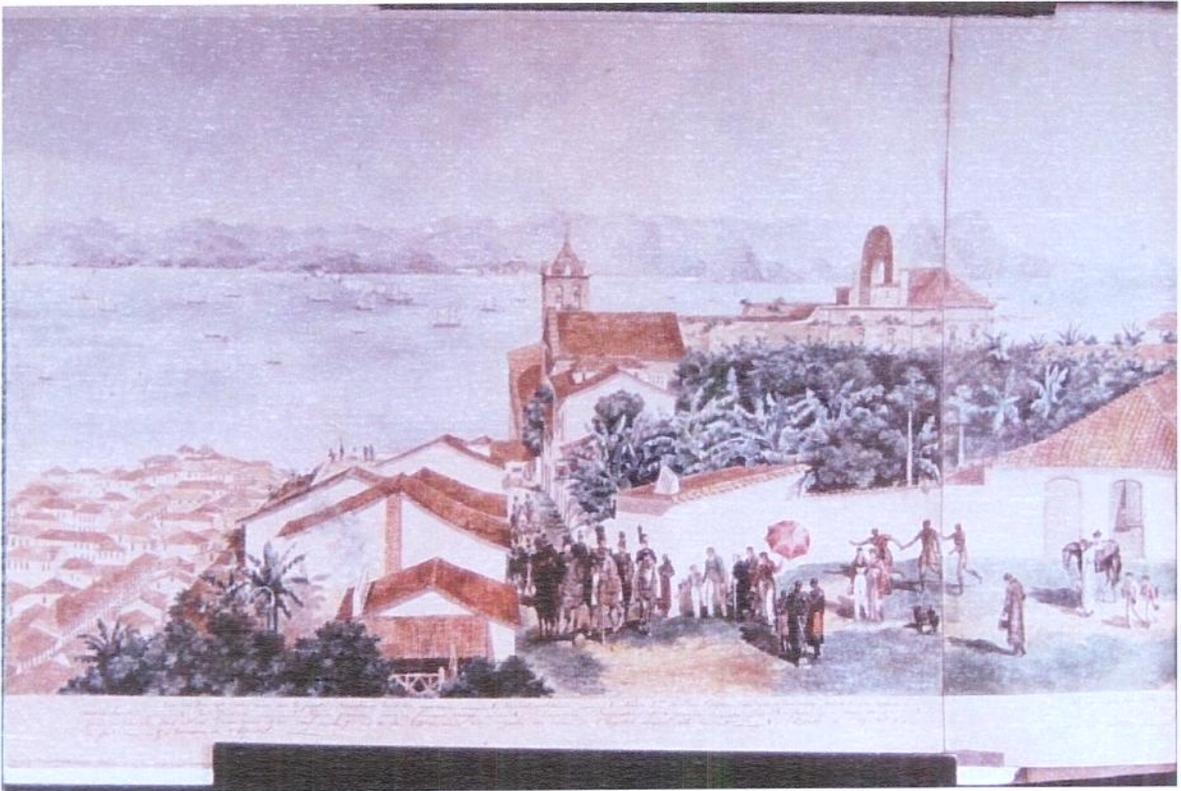


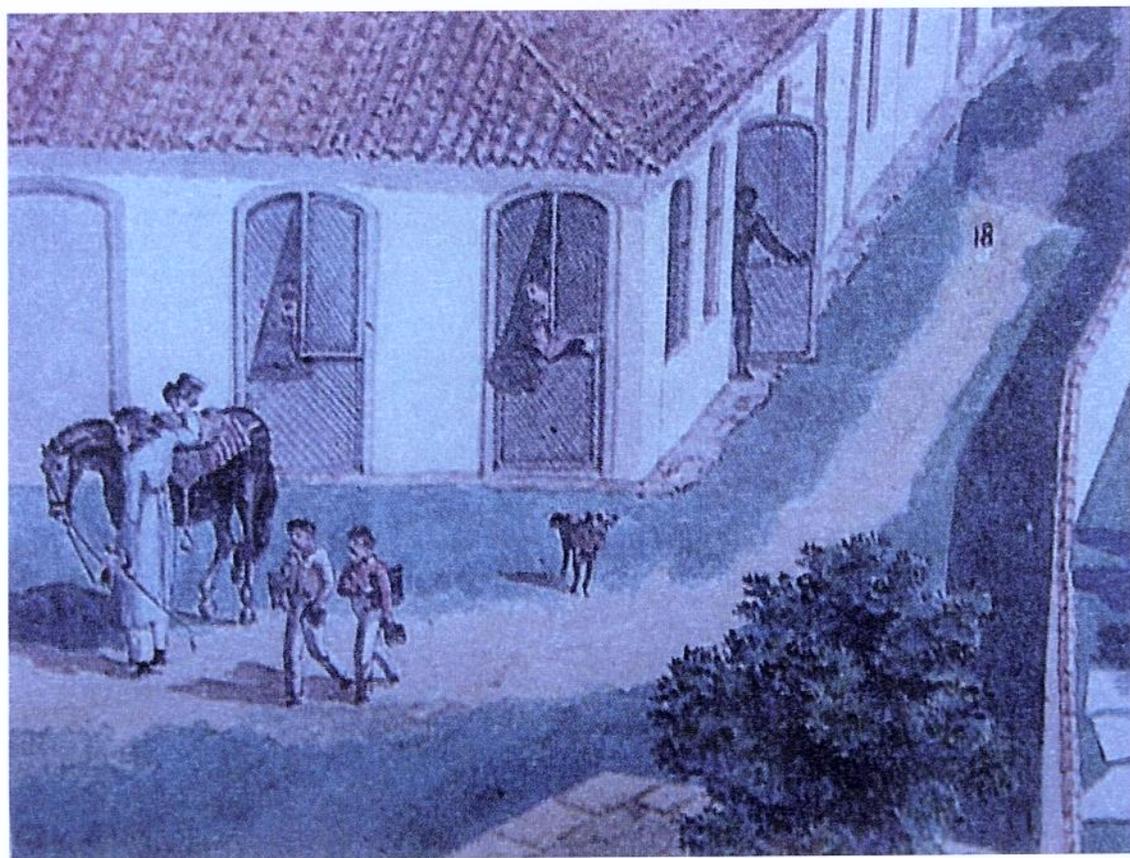
FIG.67 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824.
Collection David-Roy, Paris.



FIG.67.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Detalhe. Panorama do Rio de Janeiro*. 1824
Collection David-Roy, Paris.



FIG.68 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.



G.68.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Detalhe. Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.



FIG.69 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.

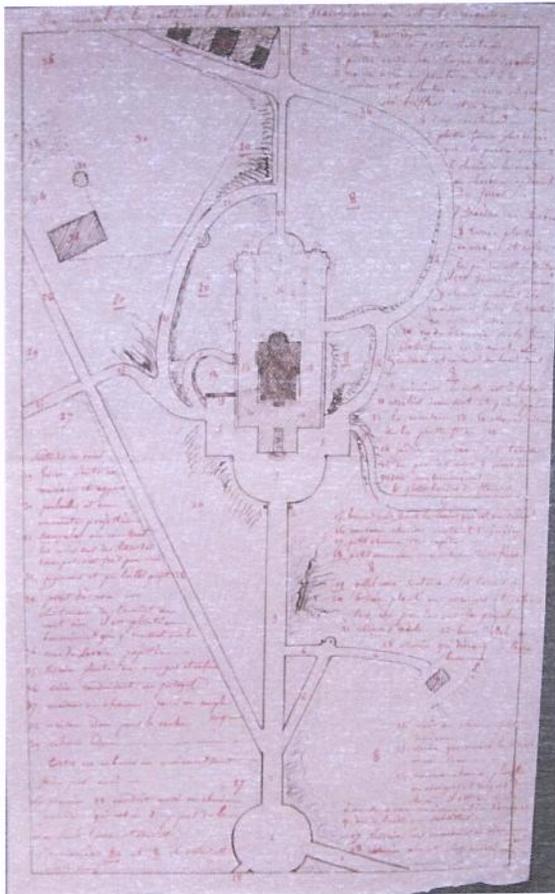


FIG.70 - L. S. MEUNIÉ (ou Grandjean?). *Projeto da Casa de Grandjean de Montigny, rua do Catete*. Collection David-Roy, Paris.

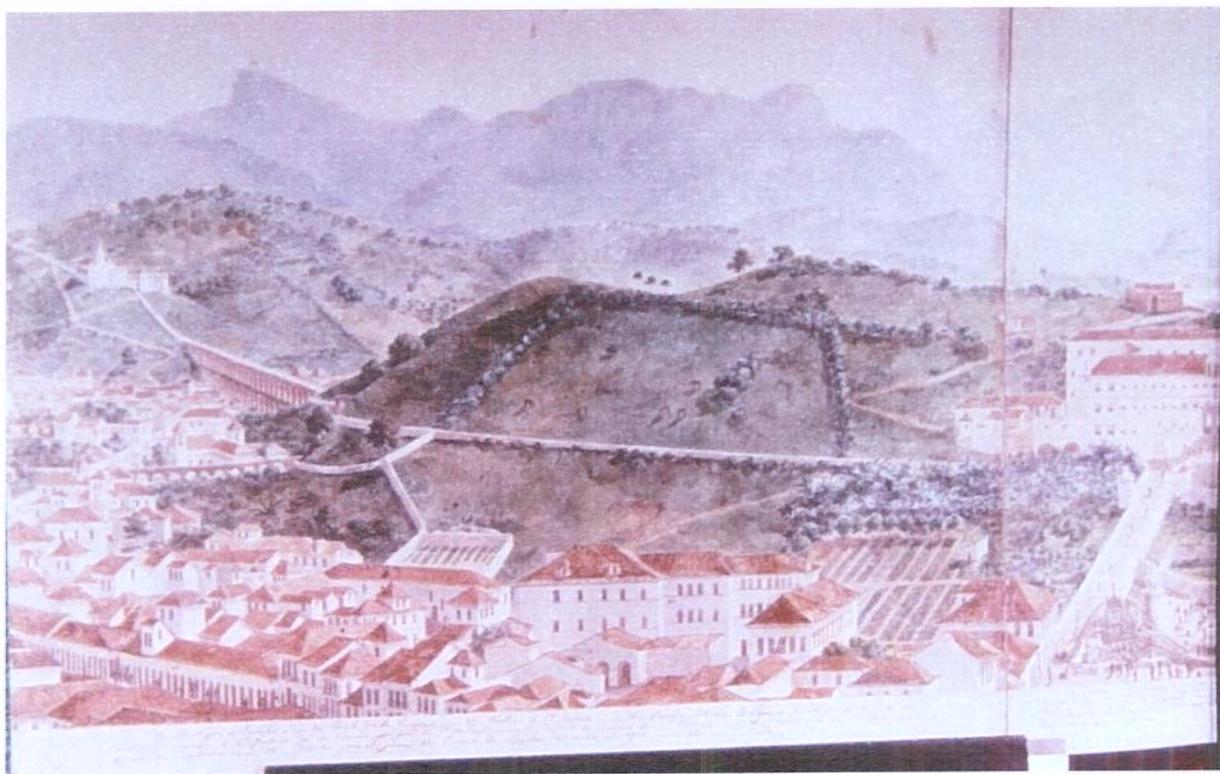


FIG.71 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.



FIG.72 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.

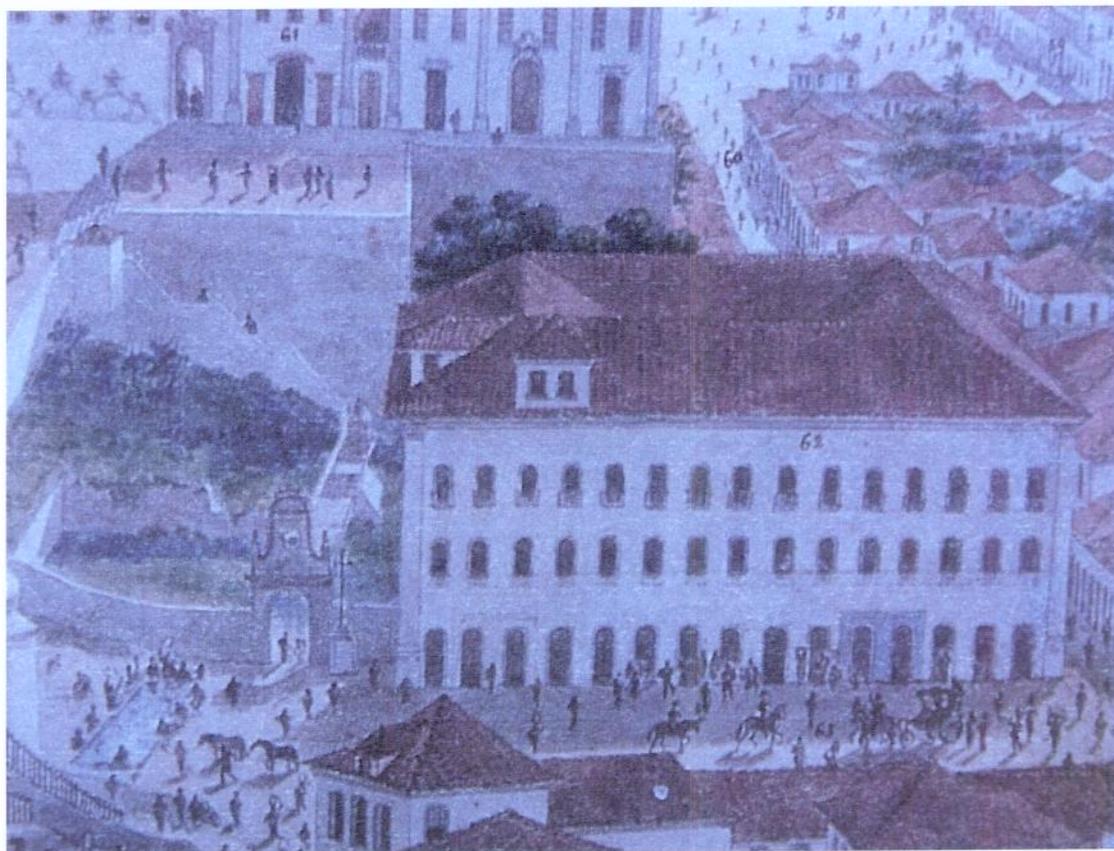


FIG. 72.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). Detalhe. *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.



FIG.73 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.



FIG.74 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.



FIG.74.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). Detalhe. *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.

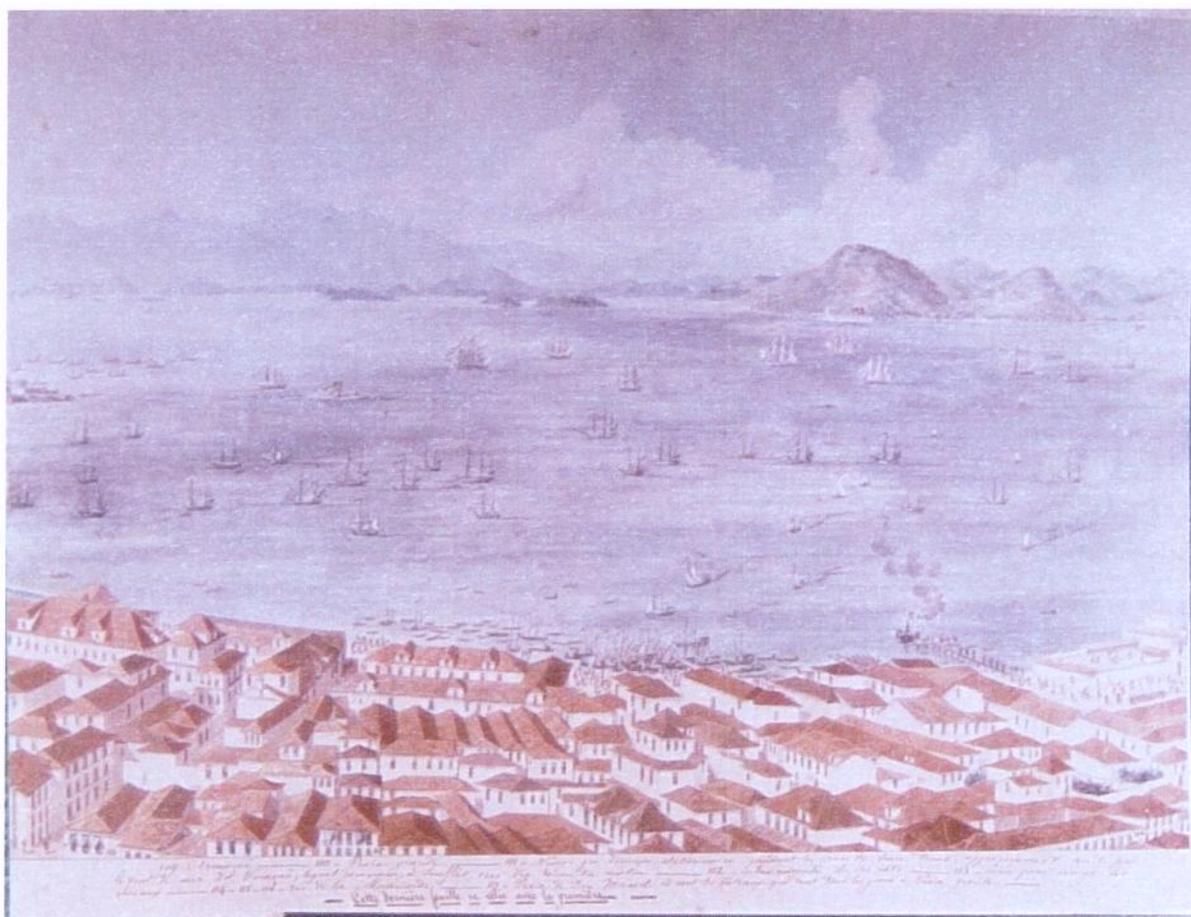


FIG.75 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). *Panorama do Rio de Janeiro*. 1824. Collection David-Roy, Paris.



FIG.76 - Nicolas-Antoine TAUNAY.
Morro de Santo Antonio. 1818.
óleo s/tela. 45 x 75 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

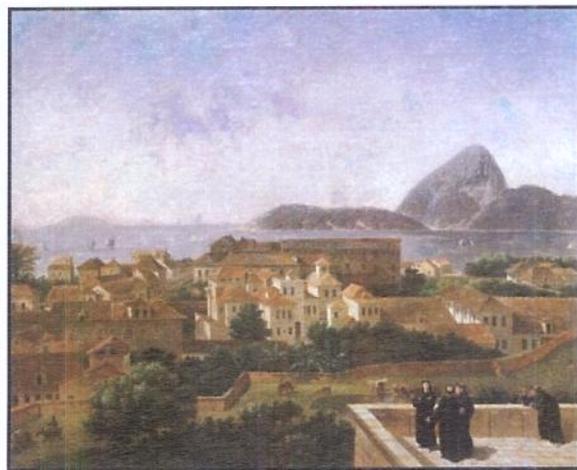


FIG.77 - Nicolas-Antoine TAUNAY.
Largo da Carioca. 1818. óleo s/ tela. 45 x 57 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

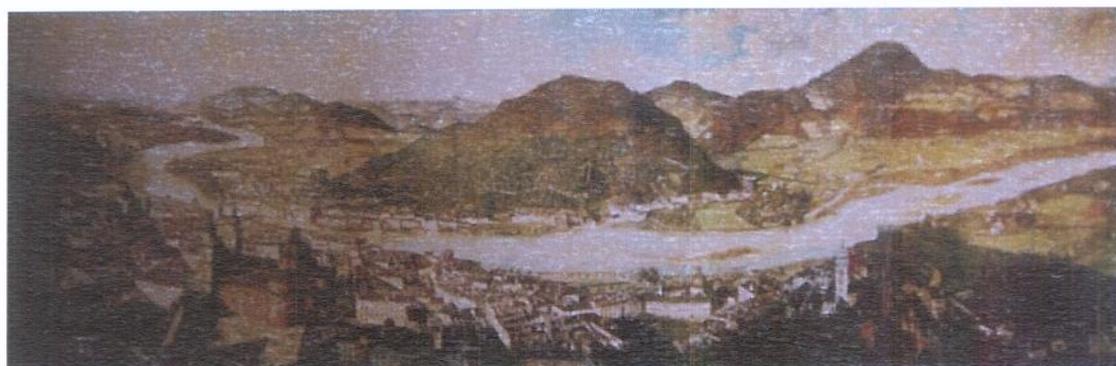


FIG.78 - Johann Friedrich MORGENSTERN e Jonathan Karl WILCK *Panorama de Salisburgo*. 1772-1819. Aquarela. Historisches Museum, Frankfurt am Main.



FIG.79 - Marquart Fidelis WOCHER. *Panorama de Thun*. 1814. Kunstmuseum Thun

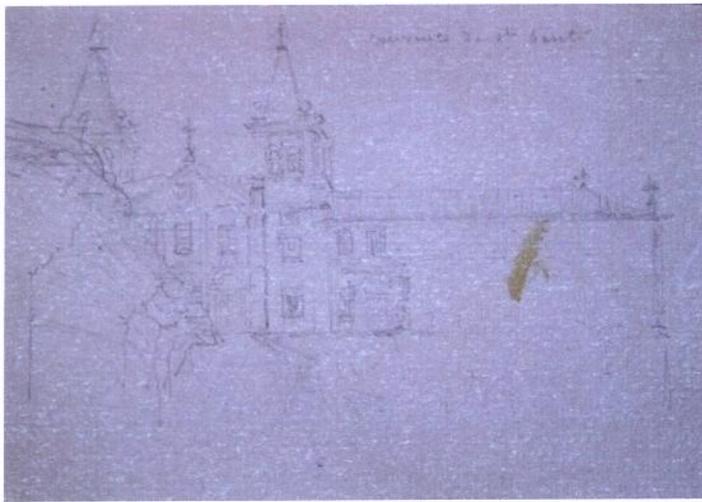


FIG.80 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.



FIG.81 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.

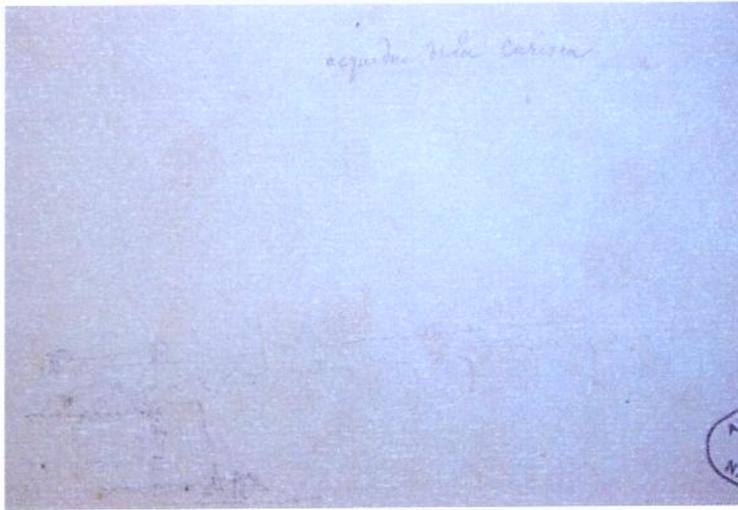


FIG.82 - L. S. MEUNIÉ.
Archives Nationales, Paris.



FIG.83 - L. S. MEUNIÉ.
Archives Nationales, Paris.

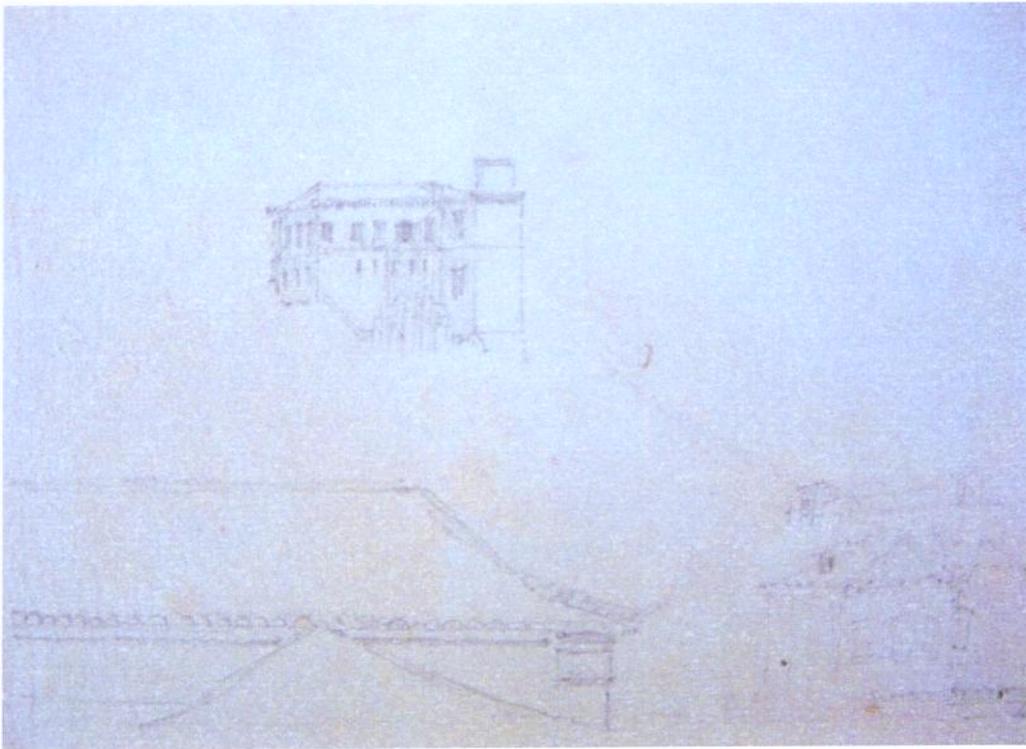


FIG.84 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.

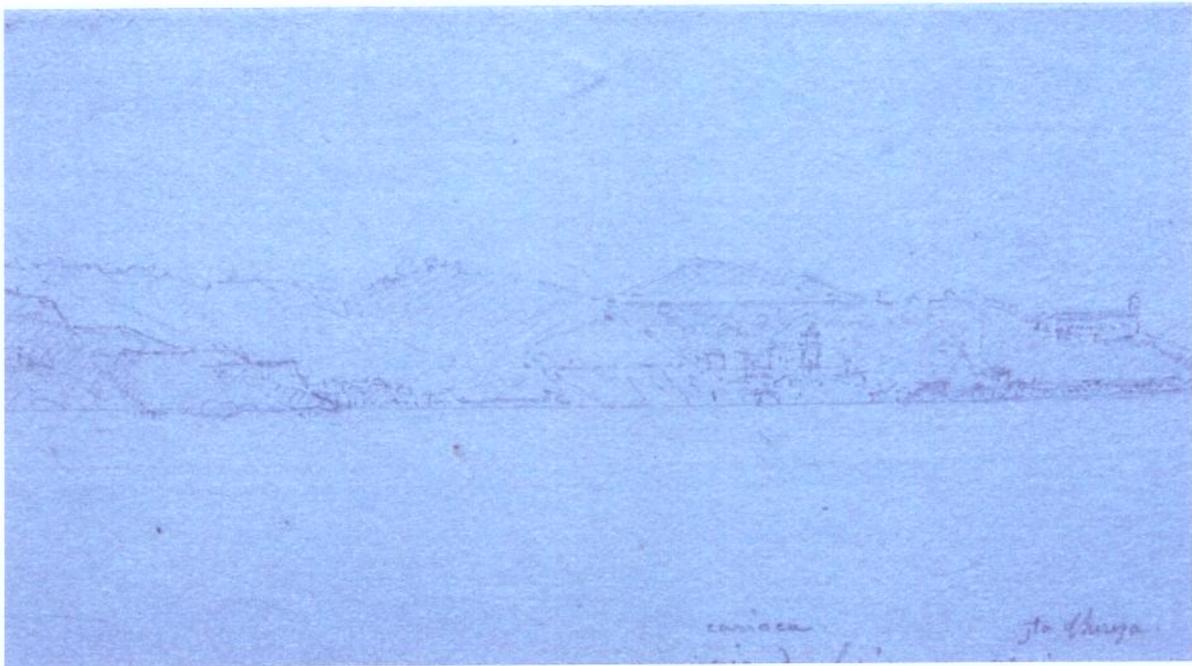


FIG.85 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.

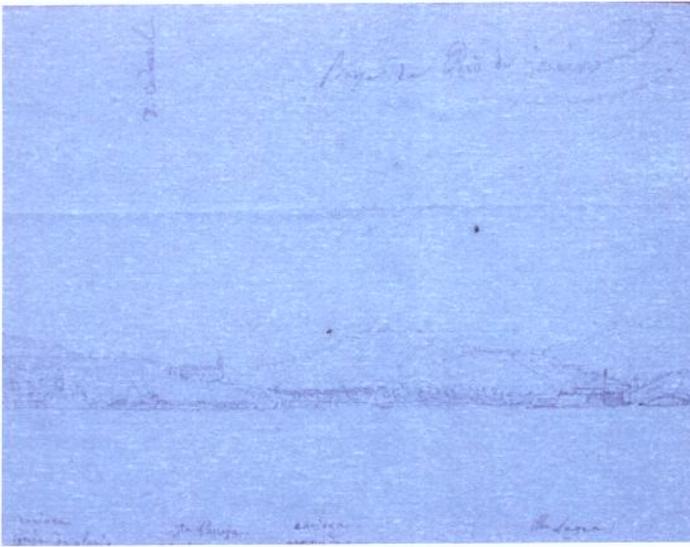


FIG.86 - L. S. MEUNIÉ.
Archives Nationales, Paris.



FIG.87 - L. S. MEUNIÉ.
Archives Nationales,
Paris.

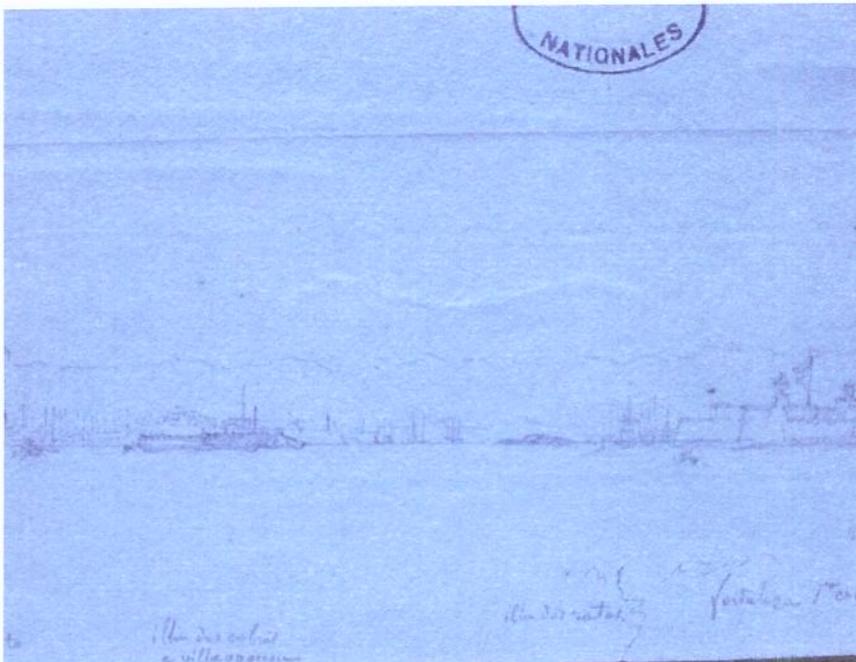


FIG.88 - L. S. MEUNIÉ.
Archives Nationales, Paris.



FIG.89 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F-E. Taunay). *Panorama do Rio de Janeiro*. Coleção Geyer, Museu Imperial IPHAN, Ministério da Cultura.



FIG.90 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F-E. Taunay). *Panorama do Rio de Janeiro*. Biblioteca Nacional, RJ.

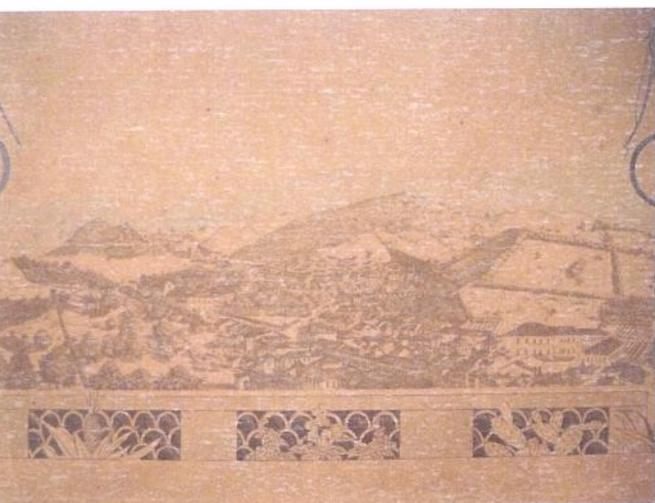


FIG.90.1 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay).
 Detalhe. *Panorama do Rio de Janeiro*. Biblioteca Nacional, RJ.

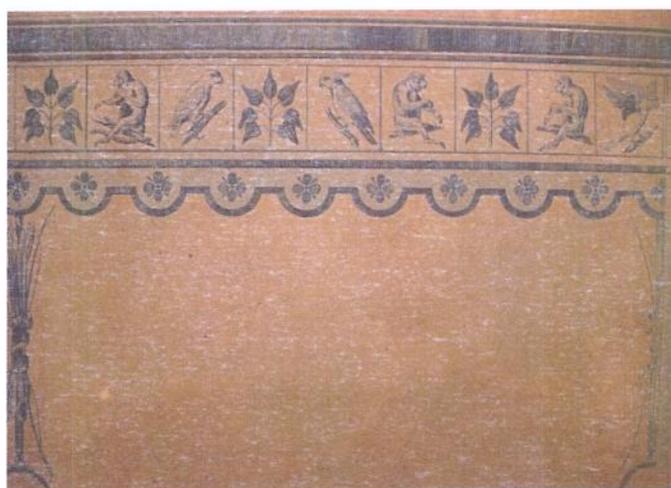


FIG.90.2 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay).
 Detalhe. *Panorama do Rio de Janeiro*. Biblioteca Nacional, RJ

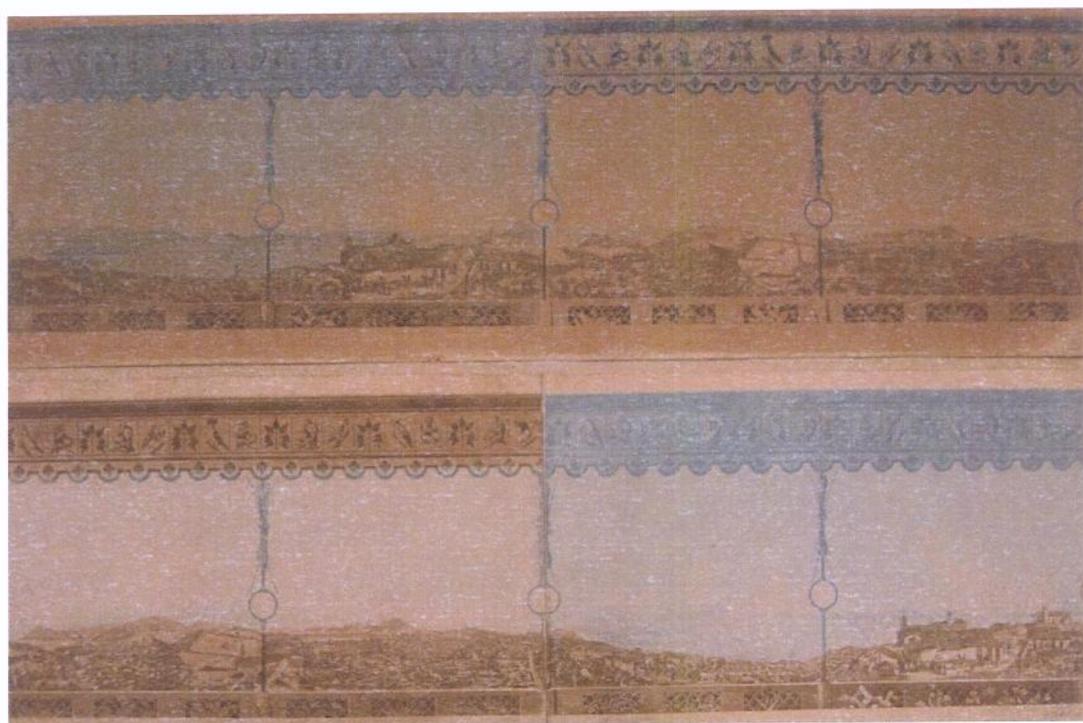


FIG.91 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). *Panorama do Rio de Janeiro*. Biblioteca Nacional, RJ

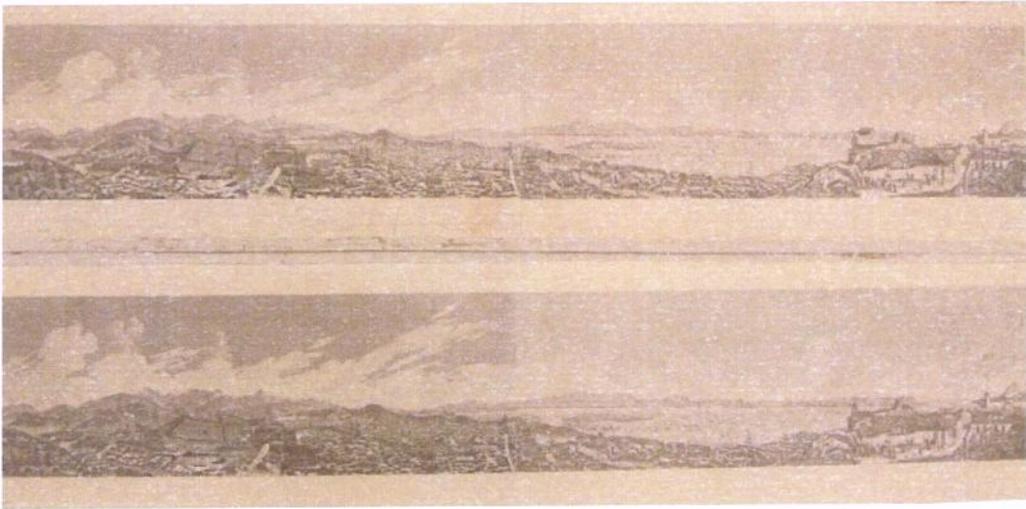


FIG.92 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). *Panorama do Rio de Janeiro*. Biblioteca Nacional, RJ.



FIG.93 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). *Panorama do Rio de Janeiro*. Biblioteca Nacional, RJ.

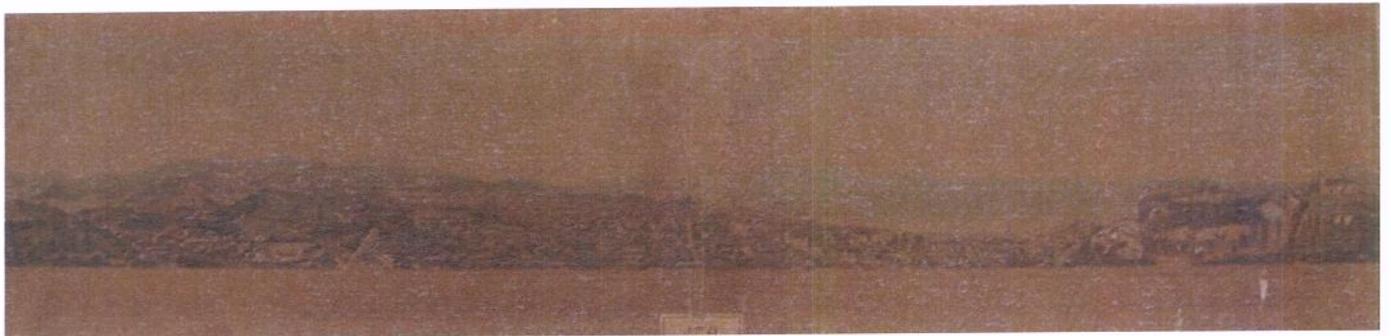


FIG.94 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). *Panorama do Rio de Janeiro*. Biblioteca Nacional, RJ.



FIG.95 - SALATHÉ E STEINMANN. *Panorama da Cidade de Salvador*. 1830. Gravura em metal. Coleção Particular.

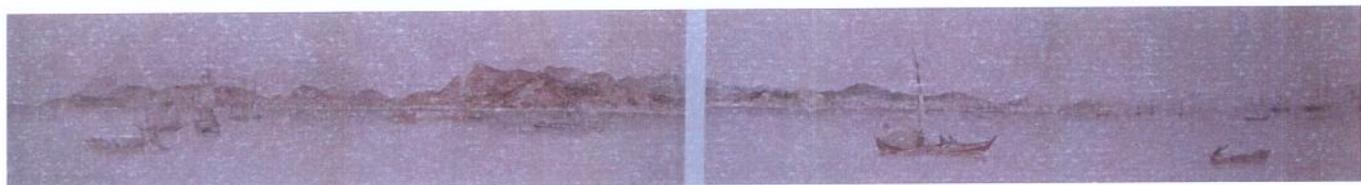


FIG.96 - EMERIC VIDAL. *Panorama do Rio de Janeiro*. 1828. Aquarela sobre papel. Museu Castro Maya.

CAPÍTULO II

A Pintura de Félix-Émile Taunay

II.1. As Primeiras Paisagens Brasileiras

Félix-Émile Taunay é, antes de tudo, um pintor de paisagem. Antes de se tornar o diretor responsável pela consolidação do ensino artístico da Academia Imperial de Belas Artes, realiza um conjunto de pintura de paisagens na década de 1820, reflexos de sua formação primeira obtida com o pai, Nicolas-Antoine Taunay. No período em que as obras aqui analisadas são realizadas, Taunay é professor de pintura de paisagem da Academia em substituição ao pai, que deixa o cargo em 1821 quando do seu retorno a Paris. A ausência de documentação precisa sobre as mesmas não nos permite afirmar se elas foram realizadas com fins acadêmicos ou se faziam parte dos estudos individuais do pintor. No entanto, convém ter em mente a posição de Taunay neste período, qual seja, pintor de paisagem ainda em formação e professor deste gênero artístico na Academia, onde os estudos da natureza de acordo com as horas do dia constituíam um exercício cotidiano. Mais tarde, como diretor da Academia, adiciona ao seu corpus artístico um pequeno número de pinturas apresentadas nas Exposições Gerais a partir de 1840. Malgrado a escassez de documentos acerca de sua produção paisagística e de registros que comprovem o caráter acadêmico ou a influência direta de outros pintores na sua formação,

é possível afirmamos que a presença do pai é determinante no caráter formal das obras realizadas nos primeiros anos de sua carreira. Está, portanto, intimamente ligada àquela atmosfera pictórica da paisagística européia da qual fazia parte Nicolas-Antoine Taunay. Anos depois, envolvido ao universo da Academia de Belas Artes e dos pintores viajantes, a pintura de paisagem de Félix-Émile Taunay adquire um novo valor, somando-se a esse conjunto de aspectos formais um caráter notadamente histórico. Leva ao seu público, através do sistema de exposições implantado desde 1840, uma mensagem que é ao mesmo tempo didática, histórica e nacionalista. Traduzia, através da paleta, um discurso moral reproduzido durante anos nas sessões públicas da Academia.

Passemos, num primeiro momento, às pinturas realizadas nos anos de 1820.

As obras realizadas por Félix-Émile Taunay, sobretudo aquelas datadas dos anos de 1823, 1828 e 1829 representam uma natureza que em muito se aproxima da doutrina clássica européia, sobretudo aquela realizada pelos pintores em excursão pela Itália. Essa maneira de conceber a paisagem foi também cotejada pelo pai no Brasil. Correspondem, em primeira instância, às experiências com o emprego da luz dourada e a aplicação de um colorido acentuadamente *gris* na composição.

O tratamento da luz na composição dado pelo pintor paisagista, expresso de maneira admirável por Taunay-pai no Brasil, singulariza-o em meio a uma série de artistas situados no Rio de Janeiro nesta época. A nosso ver, Nicolas-Antoine Taunay é o principal representante da pintura de paisagem brasileira na primeira metade do século XIX, o qual está atrelada à poética de pintores como Claude Lorrain e Nicolas Poussin, de seu contemporâneo Joseph Vernet e às regras de Pierre-Henri Valenciennes aplicadas em sua estadia em Roma. A importância de Vernet em relação a Taunay é primordial. Contemporâneos, amigos e companheiros em Roma, Taunay segue seus princípios principalmente no que se refere à composição de nuvens, à divisão dos planos, dando destaque ao céu, à iluminação presente na obra e à abordagem aos temas contemporâneos.⁴⁹⁵ Também Félix-Émile Taunay foi um seguidor deste estilo na realização

⁴⁹⁵ Cf. LEBRUN JOUVE, Claudine. Op. Cit..

de suas primeiras telas, não só no que diz respeito às apropriações da luz na paisagem, à coloração dada à composição do céu, mas também ao caráter topográfico de suas obras.

Tentaremos aqui realizar uma aproximação das obras de Félix-Émile com aquelas de seu pai, indicando os pontos de referência entre elas e seus objetivos naquele momento. A preocupação com a concepção da luz nas diferentes horas do dia é o primeiro aspecto que os aproxima. É importante destacar esta questão pois, se esta é uma preocupação natural do pintor paisagista na realização de suas telas, não foi esta a idéia central que conduziu os trabalhos de Félix-Émile Taunay nos anos de 1840. Ao pensarmos no conjunto das obras de Félix-Émile no Brasil, veremos que esta questão desfaz-se em momentos específicos de sua produção como paisagista e como artista acadêmico, principalmente ao analisarmos as paisagens *Mata Reduzida a Carvão* e *Vista da Mãe d'água*, e as telas históricas *O caçador e a Onça* e *Descoberta das águas termais de Piratininga*, as quais abordaremos posteriormente. Por isso insistimos neste ponto e analisamos individualmente suas obras nos dois períodos, tentando identificar estes sinais de divergência.

Voltemos à questão da luz na paisagem. Os dois óleos sobre cartão pertencentes à *Coleção Geyer* encaixam-se perfeitamente nesta abordagem. Não é sem razão que os dois cartões apresentam o mesmo título *Lagoa Rodrigo de Freitas*, ainda que tenham sido feitos em dias diferentes do mês de dezembro, 11 e 22, conforme as indicações que constam no verso de cada um deles. A primeira delas (FIG.97) apresenta as horas iniciais do dia, com uma faixa de luz incipiente atrás da montanha no plano intermediário da tela, mas que já caracteriza o amanhecer iluminado por tons amarelos, azuis e acinzentados. Seu reflexo nas águas da Lagoa, habitada por um único pescador da madrugada, transmite uma serenidade aprazível e tépida, primeira manifestação calorosa dos dias de verão carioca. Aproxima-se de *Amanhecer na Floresta*⁴⁹⁶ (FIG.98), tela de Nicolas-Antoine Taunay datada de 1820, onde a luz cumpre um papel central, iluminando as folhas das árvores a partir do lado direito do quadro, assim como promove a diversificação de tons amarelo e azul no céu do amanhecer. Proveniente do lado direito da tela em uma gama de tons amarelos,

⁴⁹⁶ Obra pertencente à Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.

róseos e azuis, a luz indica aos cavaleiros e seu rebanho o caminho a ser percorrido, iluminando-o em uma faixa que se estende em diagonal até o canto inferior esquerdo.

Ao contrário, a outra tela de mesmo título, *Lagoa Rodrigo de Freitas* (FIG.99), de Félix-Émile, observada de um ponto diverso da Lagoa, reproduz uma cena quase noturna, sutilmente iluminada em pontos diferenciados, mas que denuncia a chegada da noite com a incisiva presença da lua cheia e alta no plano superior, também ela produzindo seus reflexos acinzentados nas águas e incidindo sua claridade nas montanhas e nas poucas edificações que ali se encontram. Entre a mata e uma edificação presente do lado direito da composição, há uma espécie de clareira, onde a presença do fogo é marcante, iluminando também as águas à sua frente e dialogando com a claridade da lua, trazendo mais iluminação à totalidade do quadro.

A obra de Taunay leva-nos novamente a Joseph Vernet. A aproximação refere-se à tela *“La Nuit par un Clair de Lune”* (FIG. 100), exposta no Salão de 1763. Os artifícios utilizados por Taunay para seu noturno são os mesmos já abordados por Vernet, embora a composição do primeiro seja mais simples, sem a inserção de tantos elementos, e apresente uma figura solitária e sutilmente iluminada no primeiro plano, centrando-se na representação dos aspectos naturais da paisagem. Na tela de Vernet, a lua, envolta pelo conjunto de nuvens, também tem um lugar privilegiado na paisagem. Ilumina os barcos à sua frente, as águas, as clássicas edificações presentes do lado direito da composição e o grupo de figuras ali presentes. Algumas estão pescando sob o luar, outras estão conversando ou esperando o alimento que está sobre a fogueira ali representada. Estas adquirem um lugar de destaque na cena, fortemente iluminadas pelo fogo colocado por Vernet no plano inferior direito, o qual se associa à claridade da lua como estratégia do pintor para difundir a luz na composição noturna. Diderot toma o pintor como o mais fiel na representação da natureza, destacando as características de sua obra e de seu pincel, elevando-o à categoria dos antigos:

Que ne puis-je, pour un moment, ressusciter les peintres de la Grèce et ceux tant de Rome ancienne que de Rome nouvelle, et entendre ce qu'ils diraient des ouvrages de Vernet ! Il n'est presque pas possible d'en parler. Il faut les voir. [...]

S'il allume du feu, c'est à l'endroit où son éclat semblerait devoir éteindre le reste de la composition. La fumée se lève épaisse, se raréfie peu à peu, et va se perdre dans l'atmosphère a des distances immenses.

S'il projette des objets sur le cristal des mers, il sait l'en éteindre à la plus grande profondeur sans lui faire perdre ni sa couleur naturelle, ni sa transparence.

S'il y fait tomber la lumière, il sait l'en pénétrer ; on la voit trembler et frémir à sa surface.

C'est la nuit partout et c'est le jour partout ; ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore ; là, ce sont des feux allumés ; ailleurs c'est l'effet mélangé de ces deux lumières.⁴⁹⁷

Taunay segue estes mesmos princípios na representação de sua noturna *Lagoa Rodrigo de Freitas*, centrando-as nas questões da luz e sombra. No que se refere à abordagem quase noturna, a tela de Taunay aproxima-se também de *Praia de Botafogo*⁴⁹⁸, de Nicolas-Antoine Taunay, executada em 1816 (FIG.101). Ali, notamos a inerente preocupação de Taunay-pai com os contrastes luminosos do fim do dia, em contraposição ao amanhecer das telas anteriores. Nesta, o claro-escuro promove uma divisão do quadro em diagonal, estando, de um lado, o céu intensamente iluminado por meio de tons alaranjados e, de outro, a sombra das montanhas e da baía com seus barcos ao entardecer, mostrando o cuidado de Taunay na representação dos efeitos da luz na paisagem em diferentes horas do dia. As casas situadas logo abaixo da montanha são percebidas com delicadeza, sugeridas em meio à estreita faixa de luz que ainda reside na baía, onde os pescadores aguardam o fim do dia com serenidade, contemplando o alaranjado que se

⁴⁹⁷ DIDEROT. *Oeuvres Complètes. Salon de 1763. Vernet*. Bibliothèque Numérique GALLICA, BNF.

⁴⁹⁸ A tela está no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Cf. Catálogo, op. cit..

despede atrás dos morros. Em sua obra *O Brasil dos Viajantes*⁴⁹⁹, Belluzzo destaca a poética do entardecer e o sentimento advindo pelo tratamento da luz nestas paisagens, indicando em seus escritos a importância da questão no estudo destas pinturas⁵⁰⁰. No Rio de Janeiro, a natureza brasileira propiciava novas experiências, indicando ao amanhecer e ao fim do dia características que pareciam encaixar-se perfeitamente às pretensões artísticas no emprego da luz, assim como também fizera Félix-Émile nestes anos. Neste noturno da Lagoa, a cidade sutilmente iluminada se destaca em meio à topografia composta de tons escuros, ganhando destaque a vegetação sombria no primeiro plano da tela.

Retornando a Nicolas-Antoine Taunay, sua *Vista tirada do Morro da Glória*⁵⁰¹ (FIG.102), também de 1820, identifica igualmente a importância no tratamento da luz peculiar à pintura de paisagem, onde percebemos, antes mesmo de pensarmos que se trata de uma paisagem carioca, a representação de uma natureza que transmite uma mensagem poética e sentimental, de serenidade e contemplação. A luz é novamente um elemento fundamental nesta proposta. Outros dois exemplos claros deste emprego é a tela *Vista da Glória*⁵⁰² (FIG.103) onde, além dos reflexos da luz no mar e nas fragatas ali representadas, surge a Igreja absolutamente envolta por um clarão magnífico, dando à edificação um certo status de arquitetura grega à maneira de Claude Lorrain, descolada da paisagem romana e situado no morro carioca, cumprindo um papel de destaque na tela dado pelo tratamento da luz, que a eleva numa atmosfera notadamente poética. Também a tela *Vista da Igreja da Glória*⁵⁰³ (FIG.104), vista tirada a partir do ponto de observação da residência da aristocrata portuguesa Marquesa de Belas, traduz perfeitamente esta idéia. Acima, novamente o céu azul e alaranjado transmite a passagem das horas do dia e, logo abaixo, o templo iluminado e grandioso dissimulado na edificação barroca localizada no plano

⁴⁹⁹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Op. cit..

⁵⁰⁰ Idem, sobretudo o volume III "A Construção da Paisagem".

⁵⁰¹ Obra presente no Museu Castro Maya, Rio de Janeiro. Ver Catálogo da Exposição *O Brasil Redescoberto*, RJ, 1999.

⁵⁰² Obra presente no Palácio Laranjeiras, Rio de Janeiro.

⁵⁰³ Esta tela da Coleção Geyer data de 1824. Não há, contudo, informações acerca do local onde Taunay teria realizado a tela, o que nos leva a inferir que sua produção tenha se dado na França, possivelmente a partir de aquarelas feitas pelo pintor, já que Taunay partiu do Brasil em 1821.

central do lado esquerdo da tela olha imponente para as construções envoltas de luz situadas abaixo, no plano inferior esquerdo, posicionados em diagonal.

Convém ressaltar que o aspecto formal da composição da pintura de paisagem é central nos primeiros anos da carreira de Félix-Émile Taunay. São as primeiras paisagens realizadas no Brasil que temos conhecimento. A preocupação com o caráter da luz, a maneira de compor as nuvens, o cuidado com o reflexo e com a vegetação são elementos fundamentais para sua formação como pintor de paisagem. Retoma, certamente, as teorias acerca das regras de composição deste gênero pictural formuladas por teóricos diversos da Europa. No caso de Félix-Émile Taunay, as teorias francesas, os quais exercem papel fundamental na carreira do pai, também se tornam essenciais para o tratamento dado às suas telas. Pierre-Henri de Valenciennes foi um teórico central na carreira de Nicolas-Antoine Taunay. Ao mesmo tempo, foi também importante a difusão de sua teoria através de seus discípulos, como Jean-Baptiste Deperthes. As duas telas realizadas por Taunay refletem a temática abordada pelos teóricos, isto é, a percepção do pintor na contemplação e estudo da natureza e, no caso específico da luz, a beleza dos primeiros raios de sol da manhã e do final da tarde no período do verão. Deperthes destaca em sua obra a valorização desses efeitos, principalmente no que diz respeito à composição do céu e à percepção da luz em determinados horários:

Des teintes fraîches, une harmonie douce, un ton généralement suave et vaporeux, sont les caractères distincts d'une belle matinée. C'est l'instant du jour où la nature se montre sous l'aspect le plus séduisant, et où brille éminemment la grâce qui accompagne ses attraits ;⁵⁰⁴

À peine le soleil a-t-il cessé d'éclairer l'horizon, que la nuit étend sur le ciel un crêpe qui éclipse peu à peu la lumière que l'on voit encore briller à l'occident. Ces belles formes, qui naguère se dessinaient d'une manière si pittoresque, s'altèrent par degrés, et bientôt il ne sera plus possible de les distinguer : cette variété de

⁵⁰⁴ DEPERTHES, Jean-Baptiste. *Théorie du Paysage ou Considérations Générales sur les Beautés de la Nature que l'art peut imiter*. La Rochelle : Rumeur des Ages, 2002, p. 25

couleurs qui séduisaient par leur éclat, s'efface et ne présente plus qu'une monotonie grisâtre, dont la teinte se rembrunit à chaque instant. La nature entière s'enveloppe d'un voile lugubre ; elle est muette et semble inanimée ; tout à coup vers l'orient commence à paraître une lueur qui colore faiblement l'extrémité de la voûte céleste, et qui se propage à mesure qu'elle acquiert plus de vigueur : elle redouble d'éclat ; tout en elle présage une apparition extraordinaire ; on est dans l'attente d'un nouveau phénomène ; bientôt, dans le centre de cette lueur, brille un point lumineux qui s'étend et grossit peu à peu, et qui déjà, sous la forme d'un arc, s'accroît et se convertit en un orbe dont la circonférence parfaite annonce le plein de la lune.[...] Que son disque se trouve dans la direction d'une eau tranquille, son image s'y répète aussi fidèlement que dans un miroir, et, pour peu qu'il y ait d'agitation dans l'onde, elle glisse sur la surface vacillante des vagues, et se brise en des milliers des lames scintillantes.⁵⁰⁵

Taunay, como pintor de paisagem em formação, realiza estudos da natureza carioca, seguindo as indicações dos teóricos que já compunham a formação do pai. Também o pintor de paisagens Philipp Hackert, em seu pequeno ensaio sobre a pintura de paisagem publicada em sua biografia feita por Goethe⁵⁰⁶, indica a fórmula para a correta apreensão da paisagem, sugerindo as horas matutinas e vespertinas para a obtenção dos melhores efeitos da luz, e a constante volta do pintor ao local a ser representado, sempre na mesma hora desejada para a composição. Tanto para os teóricos franceses, quanto para o alemão Hackert, Claude Lorrain foi aquele que conseguiu mais sucesso com esta percepção, sendo excepcionais os domínios da luz e da cor na representação de suas neblinas vespertinas e noturnas, as quais causavam uma agradabilíssima impressão. Nicolas-Antoine Taunay soube traduzir estas regras artísticas para o ambiente brasileiro, e a pintura de paisagem do filho procura aliar-se a esta percepção estética.

⁵⁰⁵ Idem, p. 33

⁵⁰⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Philipp Hackert. La vita*. A cura di Magda Novelli Radice. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, pp.177-188.

Em *Paisagem do Rio de Janeiro*⁵⁰⁷ (FIG.105), o plano das nuvens é extenso na tela, se comparado ao plano intermediário da baía e do continente no primeiro plano. O tempo está nublado, a neblina quase toma conta do Pão de Açúcar do lado direito da tela. No plano inferior, as figuras humanas são cuidadosamente trabalhadas na composição, tanto aquelas que estão contemplando a baía, num grupo de homens e mulheres de corte, ou o escravo de calças vermelhas no canto inferior esquerdo e o homem que acena na escadaria da imponente edificação branca. Aparecem também na tela os animais sempre representados pelo pai e, notadamente, Félix-Émile Taunay coloca ao centro da obra uma ruína, dando à composição a conotação clássica simbolizada pela passagem do tempo. A cor branca da edificação associa-se perfeitamente a este universo arcádico, também sugerido pela ruína e pelos animais no primeiro plano, oferecendo à cena uma serena contemplação da paisagem carioca, ainda que ao fundo seja imediatamente reconhecida a brasilidade do morro do Pão-de-Açúcar. Nesse sentido, o classicismo da obra de Félix-Émile coloca-se rapidamente ao lado de *Vista da Igreja da Glória* e *Igreja da Glória*, de Nicolas-Antoine Taunay, ambas caracterizadas pela atmosfera que transmite, através da luz, o caráter imponente da edificação religiosa.

“*Paisagem do Rio de Janeiro*”, contudo, remonta a questões de outra ordem. A mesma tela aparecera no ano 2000 na *Mostra do Redescobrimento*, no módulo *Olhar Distante*, com outro título e atribuição. Pedro Corrêa do Lago apresenta a obra *Vista do Pão-de-Açúcar* como atribuída a Nicolas-Antoine Taunay, após anos de atribuição ao filho Félix-Émile. Segundo Lago, Taunay-filho teria feito uma aquarela da referida tela que indicava a atribuição anterior, no entanto, a obra aproximar-se-ia das características da pintura do pai, justificando a mudança⁵⁰⁸. No ano seguinte, a mesma tela reaparece com outro título e atribuição na *Exposição 30 Mestres da Pintura no Brasil*, curada por Luiz Marques. A questão atrai-nos de maneira singular, pois reforça o argumento de proximidade entre

⁵⁰⁷ Coleção particular. A tela foi mostrada na Exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, de maio a julho de 2001, e no Museu Nacional de Belas Artes, RJ, de agosto a outubro de 2001. Ver *Catálogo 30 Mestres da Pintura no Brasil*. SP, 2001.

⁵⁰⁸ CORRÊA DO LAGO, Pedro. *O Olhar Distante*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. SP: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

Taunay pai e filho e atualiza a discussão acerca da pintura de paisagem de Félix-Émile daquele período. A aquarela realizada por Taunay-filho citada por Lago, mas não reproduzida no Catálogo e nem exposta naquele módulo, é de especial importância para o caso. É conveniente lembrar que, recentemente, pesquisadores da *Coleção Brasileira/Fundação Rank-Packard/Estudar*⁵⁰⁹ revelaram a atribuição da aquarela *Praia Dom Manuel* (FIG.106), antes anônima, a Félix-Émile Taunay, autor da pintura a óleo de mesmo tema intitulada *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço* (FIG.107), datada de 1829⁵¹⁰ e presente no Museu Imperial de Petrópolis. Taunay teria feito a aquarela em 1823 e realizado o óleo em 1829, apresentando-o na primeira exposição de belas artes ocorrida na Academia Imperial daquele ano. Depois dos desenhos realizados para o Panorama de 1824, surgem novos problemas de atribuição às obras de Félix-Émile Taunay. A atribuição da *Coleção Brasileira* confere às aquarelas de Taunay e à questão das atribuições novos valores, indicando a existência de aquarelas realizadas por Félix-Émile e posteriormente transformadas em óleo, prática comum aos pintores paisagistas, e talvez resolvendo o conflito de autoria das telas apresentadas por Lago e Marques. Se as obras de Félix-Émile Taunay daquele período assemelham-se às telas realizadas pelo pai, seu primeiro formador, por que não poderia ser Félix-Émile o autor de *Paisagem do Rio de Janeiro* ou *Vista do Pão-de-Áçúcar*, já que anteriormente fizera uma aquarela de mesmo tema, assim como também realizara aquela presente na *Coleção Brasileira* e a posterior tela do Museu Imperial de Petrópolis? Hipótese que nos seduz particularmente, Taunay filho poderia ter se utilizado do mesmo método para a produção do óleo e, mais ainda, por suas obras do período reportarem a uma formação estreitamente vinculada à Europa, sendo a referência paterna primordial em suas composições. É forçoso dizer que a questão permanece pendente, embora a discussão prevaleça como fonte de novos estudos.

⁵⁰⁹ MARTINS, Carlos. *Revelando um Acervo*. Coleção Brasileira. Fundação Rank-Packard/Fundação Estudar. SP: Bei Comunicação, 2000.

⁵¹⁰ A tela foi exposta em 1829, na primeira exposição dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes organizada por Debret. Ver MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*. RJ: Imprensa Nacional, 1942 e DEBRET, Jean-Baptiste. op. cit..

Outras duas telas de Félix-Émile Taunay pertencentes à Coleção Noêmia e Luiz Buarque de Hollanda merecem, a nosso ver, uma atenção especial. Datadas de 1828, as telas *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras* (FIG.108) e *Conserto de uma Barco. Ilha de Villegagnon – Baía da Guanabara* (FIG.109) reproduzem as vistas marinhas observadas da ilha para o continente, aproximando-se ainda das vistas napolitanas produzidas por Philipp Hackert. O ponto de observação é atraente, e demonstra não só a habilidade de Taunay na reprodução do continente ao fundo da tela, com suas edificações fielmente representadas e os campanários construídos de modo minucioso, mas também o cuidado na representação da natureza e das figuras humanas presentes no primeiro plano. A comparação com Hackert dá-se principalmente na primeira tela, *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras*, onde Taunay soube tirar proveito da imagem composta pelas montanhas ao fundo e pela grande quantidade de fragatas que invadem a baía, assim como *La rada di Napoli presa da S. Lucia col ritorno della squadra da Algeri* (FIG.110), com o Vesúvio no último plano e as embarcações observadas por um grupo de pessoas no primeiro plano, ou *Veduta di Napoli dal ponte della Maddalena col ritorno della squadra da Livorno* (FIG.111). Nesta última, o recorte da montanha dado por Hackert no canto inferior direito, com a edificação situada no topo, assemelha-se perfeitamente ao recorte também atribuído por Taunay nas duas telas. Ainda na primeira tela de 1828, o reconhecimento da paisagem brasileira, no entanto, é evidente, em razão da posição estratégica de palmeiras, bananeiras e mamoeiros fielmente representados, os quais parecem dar à tela a sua moldura natural, abrindo a visão do espectador para a baía de Guanabara. Taunay parece conhecer as vistas italianas na realização da composição, ainda que coloque na tela elementos repletos de brasilidade, como as frutas ou o grupo de escravos que se diverte com seus trajes coloridos no canto esquerdo, à maneira de Debret. Por outro lado, esses mesmos elementos conferem ao quadro um caráter social, pois insere na tela os elementos que compõem a sociedade brasileira, como os escravos domésticos e vendedores que parecem dançar na tela em vista de seus movimentos corpóreos variados. As figuras são quase as mesmas que estão também incluídos na segunda aquarela do Panorama de 1824, assim como também é semelhante a composição da paisagem marinha e seus barcos. Contudo, *Conserto de uma*

Barco. Ilha de Villegagnon – Baía da Guanabara parece estar mais esvaziada destes elementos que dão à tela o seu status nacional, chegando mesmo a causar a impressão de uma terra desconhecida, sem identificação precisa pelos elementos da composição, com exceção da sutil palmeira localizada ao lado direito. O pico da Tijuca está presente na paisagem, mas não evoca a caracterização brasileira provocada pelo Pão de Açúcar. Nesta obra, mesmo que se trate do mesmo ponto de observação da tela anterior, Taunay subtrai a vista do Pão de Açúcar e centraliza a paisagem mais à direita, e as figuras que consertam o barco, concentradas à sombra, apresentam-se mais destituídas das características fortemente brasileiras do grupo da primeira tela. Ainda que a tela apresente alguns trabalhadores negros, algumas figuras podem ser confundidas com trabalhadores portuários europeus, em especial o homem branco trajando calças brancas e colete vermelho. Os três personagens, dois negros e um branco, trabalham no conserto do barco. Há também a presença de um funcionário da corte à direita, dando as ordens para os trabalhadores ali presentes. A representação do barco remete também a outra obra de Vernet, onde este mesmo elemento, o barco, se sobressai na paisagem, no plano inferior esquerdo. A *Vue du Golfe de Naples* (FIG.112), de Vernet data de 1748 e trata-se, como o próprio título indica, de uma vista da baía de Nápoles, mostrando ainda algumas cenas de corte, pessoas passeando, crianças brincando ou contemplando a baía em cima do barco. A cena é quebrada por uma árvore que se coloca bem no centro da composição. O conjunto de nuvens quase transparentes de Vernet toma conta de boa parte do plano superior, assim como Taunay fizera anos depois. A coloração do céu de Taunay, assim como Vernet, atinge graus variados de cores, indicando que a vista fora tomada ao final do dia em razão do tom alaranjado à direita do quadro, ao contrario da tela *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras*, onde a intensidade da luz atinge graus elevados, parecendo ter sido a vista tirada por volta das dez horas do dia. A hipótese aproximativa de Taunay a outros pintores europeus deve-se ainda ao fato de Taunay mostrar um grande conhecimento da produção européia e de suas teorias, o qual pôde ser constatada no momento em que dirige a Academia Imperial de Belas Artes, principalmente através de seus memoriais, relatórios, atas e officios.

A tela intitulada *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço*⁵¹¹ (FIG.107), datada de 1829, conduz, no entanto, a algumas considerações que vão além da influência exercida pelo pai e outros pintores em sua pintura. A tela é dividida em dois planos opostos, o superior assinalado pelo céu repleto de nuvens baixas e claras, num misto de tons brancos, amarelos e azuis, e o inferior amplamente povoado e escuro, com inúmeras fragatas, edificações e um grande número de pessoas que aguardam o desembarque. O tratamento que Taunay dá ao céu é marcante, com uma grande variedade de nuvens em diferentes tonalidades no céu azulado e com alguns tons em amarelo. A cena é quase noturna, revelando novamente o interesse do paisagista pela luminosidade das diferentes horas do dia. No plano inferior, Taunay propõe uma certa teatralidade, pois ilumina propositadamente as figuras da corte que estão desembarcando, tema central da pintura, jogando apenas focos de luz na margem escurecida em sua quase totalidade, as testemunhas do espetáculo. A luz adentra o continente e traz consigo as figuras reais, colocadas em destaque no lado direito da composição. As figuras assemelham-se àquelas produzidas pelo pai em *Vista da Igreja da Glória*, localizadas dentro e fora das fragatas e destacadas pela luz no plano inferior. Este é um aspecto essencial na relação entre os Taunay, já que Félix-Emile sobressai-se nas figuras de pequeno e médio porte, à maneira do pai, já evidenciada nos desenhos feitos para a produção do Panorama de 1824, com as figuras diminutas da corte representadas no canto direito. O estudo presente na *Coleção Brasileira, Praia de Dom Manuel* mostra pequenas diferenças na composição, entre as quais a ausência de um pequeno grupo de figuras no primeiro plano, posicionadas na sombra da tela a óleo, a mudança de posição do pequeno cão que assiste ao desembarque e do homem que auxilia no desembarque das pessoas. No primeiro plano, permanece o embarque do cavalo na embarcação, algo peculiar e cotidiano daquele local. Carlos Martins destaca, no catálogo da *Coleção Brasileira*, a aquarela de Debret presente no Museu Castro Maya, onde o pintor trata da temática de embarcação de cavalos, como fizera mais tarde Taunay. Por último, notamos o cuidado com que Taunay trata os mastros das embarcações, os quais são apresentados em grande número.

⁵¹¹ Obra pertencente ao Museu Imperial de Petrópolis.

A tela de Taunay aproxima-se, mais uma vez, das telas de Vernet. Aqui, a referência são os portos representados pelo pintor. O primeiro deles é *“Ponte e Castelo de Saint Ângelo”*, de 1750 (FIG.113). A presença de inúmeras figuras da corte no primeiro plano relacionam-se àquelas de Taunay em seu *Desembarque*. Em *“Port de la Rochelle”* (FIG.114), a aproximação é maior, principalmente no que se refere à paisagem arquitetônica que circunda a tela no plano direito e ao fundo. Em Taunay, a arquitetura está disfarçada pelos mastros dos barcos, e em Vernet ela aparece limpa na paisagem. Aqui, também há a presença de figuras, mas em menor número se comparadas à *“Ponte”* e ao *“Desembarque”* de Taunay. Nas três telas, no entanto, o tratamento às nuvens é parecido, demonstrando o cuidado do pintor de paisagens com as regras artísticas advindas dos tratados artísticos. Sobre os portos de Vernet, mais especificamente ao *Port de la Rochelle*, apresentado junto ao *Port de Rochefort*, Diderot destacou na crítica ao Salão de 1763:

Voilà ce qu'on peut appeler un ciel; voilà des eaux transparents, et tous ces groupes, ce sont autant des petits tableaux vrais et caractéristiques du local; les figures en sont du dessin le plus correct. Comme la touche en est spirituelle et légère! Qui est-ce qui entend la perspective aérienne mieux que cet homme-là?⁵¹²

Esta tela, no entanto, assume, pela primeira vez, um caráter histórico nas obras realizadas por Félix-Émile Taunay, assim como Vernet fizera em relação aos portos, dando à paisagem uma conotação histórica ao representar o local em suas características reais, de acordo com seu tempo, elevado por Diderot na crítica aos Salões. A nosso ver, Taunay dá o indício daquilo que vai se transformar sua pintura nos anos seguintes, qual seja, a mensagem histórica que transmitirá através de sua pintura. O título afirma sua pretensão. Trata-se de uma *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço*, onde as figuras da corte estão presentes e amplamente iluminadas em meio às embarcações. O foco de luz é,

⁵¹² DIDEROT. *Oeuvres Complètes. Salon de 1763. Vernet. Op. Cit.*

evidentemente, proposital. A mensagem histórica é passada pela obra. Dessa maneira, esta tela inaugura a trajetória que Taunay vai se debruçar nos anos seguintes, onde as características históricas, além de todo o caráter científico das obras, vão ganhar destaque em suas composições dos anos de 1840.

II.2. Paisagens pós 1840

A década de 1830 foi o um período em que Taunay pouco ou quase nada produziu. Professor de pintura de paisagem da Academia de Belas Artes, torna-se seu diretor em 1834, iniciando nesta data um árduo trabalho para a consolidação do sistema de ensino artístico até sua saída em 1851. Apesar do reduzido número de obras produzidas neste período, as telas compostas por Taunay e presentes nas Exposições Gerais da Academia são de grande relevância e interesse para a história da arte brasileira e para sua carreira como pintor de paisagem.

A análise das obras *Mata Reduzida a Carvão*, *Vista da Mãe d'Água*, *O Caçador e a Onça* e *Descoberta das Águas termais de Piratininga*⁵¹³, todas produzidas em meados do ano de 1841 e citadas nos Catálogos das Exposições Gerais do período, leva-nos, entretanto, a uma divisão da produção artística de Taunay. Esta divisão diz respeito às telas produzidas anteriormente à sua gestão como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, analisadas no tópico anterior, e aquelas produzidas estritamente para o âmbito acadêmico, cujo caráter didático é inegável. Com estas telas, Taunay procura instaurar um novo modelo de pintura de paisagem e de história, indo além daquela realizada anteriormente por uma maioria de paisagistas concentrados no Rio de Janeiro, inclusive aquela feita por ele próprio, e também a paisagem produzida pelo pai Nicolas-Antoine Taunay. Esta nova concepção artística elaborada no ambiente acadêmico, a nosso ver, retomaria algumas

⁵¹³ Telas pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes.

características das ilustrações de viagem e suas investigações científicas, ao mesmo tempo em que manifesta uma temática atualizada ao transmitir uma mensagem histórica.

Para analisar as obras de Félix-Émile Taunay, é possível pensarmos ainda nas relações entre a literatura e o elemento pictórico, estendendo-se depois ao surgimento do romantismo literário. Esta prática originou-se, no entanto, no período anterior àquele aqui tratado. Era recorrente entre os viajantes e naturalistas de passagem pelo Brasil ao final do século XVIII e também no século XIX. Traziam em seus diários e pranchas o discurso científico acerca da natureza, investigando-a e transmitindo ao mundo o conhecimento através da escrita e do instrumento visual⁵¹⁴. Os diários e notas de viagem e as pranchas ali realizadas seriam, portanto, a primeira indicação desta estreita relação. Flora Süssekind em *O Brasil não é longe daqui*⁵¹⁵ trata exatamente do surgimento da prosa literária no século XIX e dos instrumentos utilizados pelos literatos para a elaboração de seus discursos, qual seja a apropriação da literatura de viagem e dos desenhos produzidos para a formação de uma paisagem dita nacional. Os viajantes naturalistas trariam o conhecimento do desconhecido e sua classificação, oferecendo à literatura o seu valor científico, enriquecendo o discurso literário, ao mesmo tempo em que possibilitava a construção da paisagem a outros artistas e granjeava um valor didático. A partir daí, pensamos na formação de uma pintura de paisagem que procura, *pari passu*, apresentar o conhecimento botânico da natureza, identificando as vegetações na floresta também a partir do instrumento científico oferecido anteriormente pelos viajantes e seus desenhistas. Nesta abordagem, inserimos uma fase específica da pintura paisagística de Félix-Émile Taunay. Vale lembrar que esse caráter científico, mesmo que concentrado nas questões geográficas, topográficas e urbanas, já havia sido abordada na produção do *Panorama do Rio de Janeiro* de 1824. Taunay já estava, de certo modo, familiarizado com essa função didática da pintura, ainda que levasse adiante uma preocupação mais formal no que diz respeito às obras realizadas nos anos de 1820. Essa relação ganha força em sua doutrina acadêmica,

⁵¹⁴ Diversas expedições científicas estiveram no Brasil nos séculos XVIII e XIX, entre os quais Langsdorff, Spix e Martius, Maximilian Wied-Neuwied.

⁵¹⁵ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. SP: Cia. das Letras, 1990

em especial aquela realizada no período de direção da instituição. A Literatura, a Ilustração Científica e as Artes Plásticas caminham juntos na concepção da cultura nacionalista que nascia na década de 1840 após a Coroação de D. Pedro II.

A partir dessas considerações, é possível pensarmos nas telas de Taunay realizadas nesse período. A análise de *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão* (FIG.115) mostrava uma composição notadamente calculada e minuciosa, tanto no que se refere à leitura do tema determinado pela obra, quanto nos detalhes em torno da concepção da vegetação na floresta e das figuras ali representadas. A obra manifesta um discurso histórico obtido pela proposta de uma narrativa ocorrida dentro da floresta, expressa a partir da divisão formal apresentada por Taunay na tela. Dividindo-a em duas partes que se antagonizam, Taunay procura transmitir a sua mensagem histórica, identificando, de um lado, a natureza em seu estado intocado, ainda composta de uma vegetação que é natural e grandiosa, mas que já sente o início do processo de destruição ocorrido no lado oposto, e, de outro, a floresta já inserida no contexto do “desenvolvimento”, queimada e transformada em carvão, abrindo no espaço uma clareira repleta de homens e de um cemitério de troncos. Composta de tons variados de verde e de múltiplas espécies de “plantas que se conhecem”⁵¹⁶, fielmente de acordo com a vegetação ali representada, Taunay mostra em seu primeiro plano já o sentido da obra. Não é ao acaso que a imensa árvore no primeiro plano encontra-se já amparada pelos galhos estreitos, desprovida da cor natural que ainda reside na mata fechada, contrapondo-se imediatamente à fumaça carvoeira do lado oposto⁵¹⁷. A mensagem advém de uma leitura evidente indicada pela divisão pictórica de Taunay. Forma-se uma paisagem histórica e atualizada, que demonstra as ocorrências nas florestas do Rio de Janeiro, contraposta, em certo sentido, à paisagem feita anteriormente pelos paisagistas presentes na cidade, em sua maioria inseridas no classicismo arcádico de Claude Lorrain, sobretudo aquela produzida por

⁵¹⁶ GALVÃO, Alfredo. *Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no Meio Artístico Nacional*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. RJ, no. 14, 1959, p. 52.

⁵¹⁷ Esta análise está também presente em MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX. Mostra do Redescobrimento Brasil +500*. SP: Fundação Bienal, 2000.

Nicolas-Antoine Taunay. O exemplo do pai parece-nos o mais próximo, não somente pelo parentesco e pela herança artística, sua primeira influência, mas para mostrarmos a diferença que se instala na composição paisagística com a abordagem histórica e naturalista de Félix-Émile Taunay nesta tela. No tópico anterior, procuramos demonstrar como se dava a construção da paisagem de Taunay a partir de uma formação que se mantinha estreita com a produção do pai Nicolas. A análise de seu conjunto de telas levou, como já podemos ressaltar, a uma divisão de sua produção, indicando o período de sua consolidação na direção da Academia de Belas Artes como fator preponderante à mudança de concepção da pintura de paisagem. Ali, procurava elaborar um criterioso discurso artístico levado aos alunos através de um sistema didático organizado e com vistas à formação de uma arte com bases sólidas e características nacionais. Ao visualizarmos e entendermos a poética das telas de Nicolas-Antoine Taunay mencionadas no tópico anterior, notamos a inovação advinda da concepção paisagística por meio das telas de Félix-Émile Taunay produzidas em âmbito acadêmico. É possível percebermos a alteração no discurso pictórico, onde o tom arcádico e pastoril desaparece, e a luz empregada na composição perde sua conotação clássica, voltando-se ao natural. O cuidado com a vegetação e a composição das nuvens permanece, mesmo porque eles continuam parte essencial do discurso histórico que está sendo mostrado.

A tela de Félix-Émile aparece pela primeira vez no Catálogo de Exposições Gerais de 1842⁵¹⁸ juntamente às outras telas citadas acima, e procura mostrar as direções tomadas pela Academia Imperial de Belas Artes na formação da pintura de paisagem, identificando as características de uma arte que procura adquirir um status “nacionalista”.

A retomada destes artistas na análise destas obras de Félix-Émile Taunay deve-se, sobretudo, ao caráter botânico e científico da representação da natureza, já ressaltada pelo próprio Araújo Porto-Alegre, que mesmo inimigo declarado de Taunay, coloca esse elemento como uma característica inerente à sua obra. Se pensarmos em Carl Friederich

⁵¹⁸ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Na Tipographia Nacional. 1842.

Philipp von Martius e Johann Baptist von Spix em sua obra *Viagem pelo Brasil*⁵¹⁹ e seus relatos acerca dos aspectos geográficos, da botânica e zoologia, além da descrição dos costumes das regiões brasileiras, e também nos desenhos de Thomas Ender contidos na obra de Martius *Flora Brasiliensis*⁵²⁰, teremos a dimensão do caráter científico destas expedições. O volume I de *Flora Brasiliensis*⁵²¹, traduzido no Brasil como *A Viagem de von Martius*, mostra, através das ilustrações a bico de pena de Ender e Rugendas, entre outros, a iconografia e a documentação histórica de paisagens brasileiras regionais. Aspectos fisionômicos das vegetações e dos ecossistemas são ilustrados e analisados através da escrita, informando as famílias, gêneros e espécies conhecidos pelos naturalistas na flora brasileira, tratados sistematicamente e delimitados pelos domínios fitogeográficos, isto é, a caatinga, o cerrado, o pantanal, as florestas Atlântica e Amazônica.

Entre as diversas ilustrações ali contidas, interessa-nos mais particularmente uma realizada por Thomas Ender intitulada *Floresta cortada, com uma velha figueira em São João Marcos, província do Rio de Janeiro* (FIG.116), datada de 1817, ano em que chega ao Brasil com a comitiva da futura Imperatriz Leopoldina, e participante da expedição Langsdorff juntamente a Martius. O tema da tela é expresso pelo título. Trata-se da devastação de uma floresta nos arredores do Rio de Janeiro, técnica utilizada aqui para a produção agrícola. A esse respeito, diz Martius:

Da mesma maneira que a vista de uma floresta inteira, que chamam virgem (mato virgem), tem algo que chamarias divino e casto, assim também, demoniacamente as primitivas florestas cortadas se apresentam. Com efeito, quando pensas sobre a notável magnitude e a sublimidade da natureza, interpõe-se, ao mesmo tempo, a

⁵¹⁹ SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von . *Viagem pelo Brasil*. RJ: Imprensa Nacional, 1938.

⁵²⁰ MARTIUS, C. F. P. von . *A Viagem de von Martius. Flora Brasiliensis*. RJ: Editora Index, 1996.

⁵²¹ Taunay teve contato com as pranchas de *Flora Brasiliensis* ainda em 1837, conforme destaca a ata de 14/04/1837: "O senhor director deu parte que pela direcção da Bibliotheca Pública lhe tinham sido remetidas as folhas existentes do texto da Flora Brasileira.". AMDJ – EBA- UFRJ.

cobiça do gênero humano de possuir, que, a tudo desprezando, nada que possa estar a serviço da utilidade deixa intacto⁵²².

Martius descreve longamente a utilização da técnica da queimada para a preparação do solo para a lavoura, discutindo os perigos de tal emprego, a extinção das espécies florestais e o risco de dano ao solo, além da mudança de condições climáticas. A ilustração é composta de maneira a oferecer ao espectador o impacto da técnica empregada, onde, no primeiro plano, aparece a grandíssima figueira de centenárias raízes à mostra, envolta de pequenas vegetações. Ao fundo, a narrativa se completa, contrapondo-se imediatamente ao primeiro plano, apresentando um grande número de troncos cortados, com o ambiente tomado pela fumaça no último plano. O paralelo com a tela de Taunay parece claro, não somente por tratar-se da devastação das florestas tropicais, ainda que para fins diferentes, o carvão e a lavoura, mas por estabelecer uma composição pictórica narrativa, onde apresenta uma mensagem histórica calculadamente construída tanto por Taunay quanto por Ender. Natureza grandiosa e desmatamento são expostos, e em sua nota explicativa sobre a obra presente no Catálogo da Exposição Geral de 1842, assim como Martius, Taunay também não deixa de transmitir o alerta frente ao desenvolvimento da prática carvoeira:

A desaparição dos mais bellos exemplares do reino vegetal nos arredores da Cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grão medio de calor, dois males reciprocamente activos⁵²³.

No Museu Imperial, em Petrópolis, existe um pequeno quadro intitulado “*Derrubada* (FIG. 117), de Félix-Émile Taunay, não datado, que transmite a mesma idéia de

⁵²² Idem, vol. I., p. 75.

⁵²³ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Na Tipographia Nacional. 1842.

sua tela de 1842 e da ilustração de Ender. O paralelo com este último também é patente. Ali, na pequena obra, Taunay também divide a cena. De um lado, a mata cortada, onde podem ser vistos seus troncos cortados e vestígios de fogo. Do outro, a natureza ainda intocada, uma bananeira que se sobressai no canto direito e uma casa rudimentar, do mesmo lado. Também há a presença de um homem, com a lenha cortada nas mãos e na cabeça, com um pequeno facho de fogo em uma das mãos, prestes a entrar na moradia. O tema é o mesmo, ainda que abordado em proporções bem menores do que a *mata reduzida a carvão*. Trata-se, aqui, da mata cortada por um simples habitante, mas a idéia dos troncos cortados do lado esquerdo da cena, remete-nos ao quadro de 1842, à ilustração de Ender e à preocupação com a natureza. O quadro parece ser um pequeno estudo realizado para a composição de grandes dimensões, ainda que a temática concentre-se em algo doméstico. De qualquer modo, a tela do Museu Imperial reúne-se àquela do Museu Nacional de Belas Artes, identificando o interesse de Taunay pela devastação da natureza.

O alerta a esse problema enfrentado pelo Rio de Janeiro perpassa outras questões dentro da própria Academia, qual seja o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro e, associado a isto, a arquitetura da cidade. Já em 1838, em discurso dirigido aos alunos, Taunay alertava para a destruição das matas e das construções realizadas sem nenhum projeto arquitetônico ou ausente de qualquer preocupação em torno da natureza do Rio de Janeiro:

Quem calculasse a somma gigantesca de materiaes que puz com obra a necessidade de construções novas, desde a época da independência, mandando saber, nas pedreiras, as massas de granito arrancadas do seu seio pela polvora, nas caieiras, os montes de mariscos que se tem calcinado; nos armazéns de madeiras, os cadáveres de mattas inteiras que tem vindo aqui se abysmar; quem numerasse o exercito de pedreiros, carpinteiros e serventes empregados, entraria a pensar a não ter visto a cidade do Rio de Janeiro, e suppondo ter uma boa escola de architectura disposta

de tantos elementos, pensaria, digo, que a corte deve contar hum sem numero de edificios grandiosos, templos colossaes e palácios apinhoados.⁵²⁴

Taunay estabelece uma ligação entre os prejuízos naturais e o desenvolvimento urbano, os quais não seguem a mesma linha de conservação e progresso. Ao mesmo tempo, Taunay constata os problemas naturais que ocorrem no Rio de Janeiro de acordo com um tipo de progresso que não diz respeito ao desenvolvimento da cidade. Desde aquele período, Taunay envereda para o lado da arquitetura como elemento capaz de desenvolver a capital da corte. Em outras palavras, a cidade sofre de uma desenfreada exploração natural percebida e pesquisada por Taunay, exposta anos depois através da pintura de paisagem realizada em 1842, o qual serve ainda como fonte de denúncia desse progresso desenfreado e de alerta às alterações climáticas e naturais futuras. O crítico do *Jornal do Comércio* reafirma a mensagem transmitida pelo quadro:

Sob a influencia de tão sublime inspiração, o quadro de Vieira, do Sr. Lima, o piloto do Sr. Muller, o vencedor da onça e o descobrimento das águas termais de Piratininga foram produzidos. Ambos estes, bem como o da Mãe d'Agua e o retrato de sua Majestade o Imperador em 1835, monumento já histórico, e cujo colorido tem resabro da maneira de Van Dick, eram já nossos conhecidos, e os tornamos a ver com renovado gosto, encontrando para melhor fortuna um novo companheiro, produção deste ano. A vista de um mato virgem com uma derrubada e o trabalho das covas de carvão, ou a luta da natureza em todo o resplendor da luxuriante vegetação dos trópicos, com a grosseira cultura que sacrifica tantos tesouros para precário ganho, comprometendo os mananciais das águas, a temperatura e a salubridade do país. Fazemos votos para que um painel em que a scena da destruição está traçado tanto ao vivo que a mente se surpreende comovida pela sorte daquelas arvores frondosas e magestosas daqueles santuários do mistério, conservadores de tão cristalinos córregos, que vão ser presa do fatal machado, do foto aniquilador, chame a atenção do governo e da câmara municipal

⁵²⁴ Ata de 15/3/1838. AMDJ – EBA- UFRJ

sobre tão desastrosa devastação, ao menos nas proximidades da cidade, cuja higiene está em questão.⁵²⁵

A mensagem é transmitida, portanto, em dezembro de 1842, ano da produção da tela de Taunay. Seu papel como diretor da Academia Imperial de Belas, de 1834 a 1851, concentrou-se na temática do urbano e da natureza carioca durante todo esse período, aparecendo a arquitetura como fator primordial a esse desenvolvimento. A maioria de seus discursos, como já constatamos anteriormente, girava em torno desse problema. Até 1851, ano em que deixa o cargo, Taunay insiste nessa questão:

Que importa todos os favores do mundo não darão vida a um estabelecimento privado da primeira condição de viabilidade, isto é, do consumo dos seus produtos. Mesmo na natureza, toda a entidade estéril é entregue à morte. Poderíamos servir, mas isto não se consente. Qual é o artista que faça parte de uma comissão, sequer? Na questão dos cemitérios, dos campos santos, obras realmente dependentes da arquitetura, obras de sentimentos, será ouvida uma só voz artística, autorizada para fazer sentir e lastimar a devastação dos lugares mais aprazíveis da cidade a pretexto da construção de catacumbas e instalação ad libitum de pedras funerárias? Triste plantação cuidadosamente capinada, que aflige em Catumbi não menos o santo pudor da morte do que o inocente gozo da vida!⁵²⁶

É interessante notarmos que a temática está também presente na literatura romântica brasileira. José de Alencar em seu romance *As Minas de Prata*⁵²⁷, datado de 1862, apresenta em sua concepção a mesma idéia presente na obra de Taunay e Ender, relatando as conseqüências naturais da presença do homem na floresta, identificando o desmatamento que se iniciara anos antes. Um dos personagens, o pajé Abaré, acaba se fundindo à natureza, manifestando consigo a mesma fragilidade presente na mata,

⁵²⁵ Jornal do Commercio, 18/12/1842. BN-RJ

⁵²⁶ Ata de 20/03/1851. AMDJ – EBA- UFRJ

⁵²⁷ ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. SP: Editora Edigraf, 1962a.

destruída pelo homem que a adentra em busca das riquezas minerais. É uma espécie de guardião do que ainda resta a ser explorado, espectador das investidas dos personagens em busca das minas de prata. Ainda que Alencar ofereça à sua cena uma iluminada teatralidade e resgate a grandiosidade da natureza ali tocada e desgastada, não deixa de descrever e denunciar a presença do homem na mata e os perigos do bandeirantismo em busca de riquezas.

Encontramos aí a fusão entre a linguagem artística e literária, pois ambas procuram demonstrar em seu discurso as transformações ocorridas na paisagem alterada pela ação do homem – lavoura, carvão e minério -, manifestadas através de uma narrativa histórica atualizada e documental. Alencar, Ender e Taunay reproduzem em seus discursos a descrição científica ou botânica da vegetação, aliada a uma composição ou narrativa minuciosamente calculada, transmissora de uma mensagem histórica e documental da paisagem por meio do instrumento da escrita ou visual. A natureza de Alencar amplamente exaltada em *O Guarani*⁵²⁸(1853), a qual é descrita a partir de um olhar naturalista instrutivo que domina a prosa literária brasileira do período⁵²⁹ e indica a formação de uma paisagem tropical e nacionalista, repleta de “*vistas e detalhes paisagísticos, coqueiros, palmeiras, sâbiás, (...) que ocupam o cenário ficcional*”⁵³⁰ e presente parcialmente na tela de Taunay, perde o sentido romântico na obra literária seguinte, inserindo a paisagem numa concepção histórica e atual, esvaziada de adjetivos.

O mesmo ocorre na tela de Taunay *Vista da Mãe d'Água* (FIG.118), também produzida para o ambiente acadêmico e exposta no ano anterior, em 1841, com sua grandiosa natureza composta de maneira circular. No centro, há o sistema de canalização fundado pelo Sr. Gomes Freire de Andrade, por ordem de D. João V em 1750⁵³¹. No

⁵²⁸ ALENCAR, José de. *O Guarani*. 2001. SP: Editora Martin Claret, 2001.

⁵²⁹ Ver MARCO, Valéria de. *A Perda das Ilusões. Romance histórico de José de Alencar*. SP: Editora da Unicamp, 1993, e SUSSEKIND, Flora. Op. cit..

⁵³⁰ SÚSSEKIND, Flora. Op. cit., p. 60.

⁵³¹ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Na Tipographia Nacional. 1842, 1844, 1847.

catálogo de 1842, quando a obra é novamente exposta, Taunay insere um pequeno texto denotando a origem do encanamento de água:

Reynando El-Rey D. João V nosso Senhor, e sendo Governador o Capitão General destas Capitánias e da das Minas Geraes Gomes Freire de Andrade, do seu Conselho, Sargento-Mór de batalha dos Seus Exércitos. Anno 1744.

El-Rey D. João V nosso Senhor mandou fazer esta obra pelo Illustríssimo e Excellentíssimo Sr. Gomes Freire de Andrade, do Seu Conselho, Sargento-mór de batalha de Seus Exércitos, Governador e Capitão General das Capitánias do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Anno de 1750.⁵³²

Para a explicação da tela, Taunay apenas insere a informação da realização da obra pública, não deixando de mencionar sua importância e sua origem ainda no século XVIII, inserindo no Catálogo a nota histórica presente nas inscrições. Quase cem anos depois, o sistema está ali presente em meio à floresta do Rio de Janeiro. Taunay o reproduz pictoricamente de modo a tornar central a importância da obra realizada, cujo cano d'água corta a tela de um lado a outro. Gonzaga-Duque considera a tela um dos melhores trabalhos de Taunay, e descreve:

O quadro tem mais comprimento do que largura; ao fundo um corte de montanha, crespa de árvores; depois, descendo para o primeiro plano, uma outra montanha, de forma cônica; no alto de sua fralda vê-se uma casa rústica – a antiga caixa d'água, da qual parte para a outra montanha à esquerda, representada em corte, uma bica de madeira. O céu está manchado de nuvens rarefeitas, branco de zinco; as montanhas revestidas de exuberante vegetação destacam-se perfeitamente do fundo, onde há muito ar, o ar fresco, oxigenado, tonificante, das alturas⁵³³

⁵³² Notícia, 1842.

⁵³³ GONZAGA-DUQUE ESTRADA, Luiz. *A Arte Brasileira*. SP: Mercado das Letras, 1995, p. 100.

A descrição de Gonzaga-Duque traz sua predileção e o julgamento favorável à obra, ao contrário da “Mata Reduzida” que considera “áspero e desagradável”, além de criticar a composição dos troncos e a importância dada por Taunay à reprodução fiel da natureza:

Os troncos de árvore que figuram neste quadro mostram ter sido pintados um por um, com toda paciência, com toda observação do detalhe. (...) Preocupando-se o artista com a reprodução exata de exemplares do reino vegetal, deixou de transmitir a comoção sentida diante da natureza, e o que conseguiu foi pintar a óleo uma estampa para qualquer museu botânico⁵³⁴.

Gonzaga-Duque atinge exatamente o nosso ponto de abordagem, pois é clara a intenção de Taunay em desvincular a sua obra do caráter arcádico da pintura ou, em outra direção, desprovê-la do aspecto romântico em sua totalidade. Aproxima-a dos ilustradores botânicos expedicionários, além de compor sua tela de maneira cuidadosa e calculada, elaborando sua narrativa histórica com minúcia. Entretanto, Gonzaga-Duque desconsidera o caráter subjetivo da obra, qual seja o sentimento do homem perante dois universos que se contrapõem – a natureza grandiosa e seu desfacelamento – e a mensagem histórica transmitida pelo quadro. A “comoção sentida diante da natureza” reside justamente na contraposição destes dois mundos e nas conseqüências que resultam dessa comoção. Nesse sentido, uma vez que o homem se comove ao presenciar a destruição da floresta brasileira, ele tende a agir contra essa destruição, preservando-a. Esta é a idéia central de Taunay, ao lado do caráter científico na reprodução de cada detalhe da vegetação ali presente.

As diminutas figuras humanas também atuam nesse sentido. No que diz respeito à sua composição, Gonzaga-Duque não é menos incisivo em sua análise, considerando o desenho desgracioso e as cores muito vivas. Porém, a figura humana torna-se presente de maneira substancial. Em *Mata Reduzida a Carvão*, o grupo de escravos que realiza o corte é

⁵³⁴ Idem, *ibidem*.

marcante, não somente pelo caráter temático, mas pela maneira formal de construção das figuras realizada por Félix-Émile Taunay. Os frades franciscanos de Nicolas-Antoine Taunay e sua intrínseca relação ao ambiente pastoril dão lugar aos escravos, parte fundamental da sociedade fluminense do período. A divisão de tarefas é explícita na tela: a inspeção da mata a ser desmatada, o corte da madeira e sua organização até o momento da queimada. No lado direito da tela, as figuras são diminutas frente ao imenso caule, e há ali ainda um resquício da atitude contemplativa em vista de sua grandiosidade. No lado esquerdo, a produção em tarefas é clara, e as figuras do primeiro plano são cuidadosamente elaboradas na realização de suas funções. Notamos que Taunay emprega o desenho na produção das mesmas, tratando individualmente cada uma delas, dispostas nas mais variadas posições, cuja pincelada parece ser calculada e cuidadosa, ao contrário das figuras concentradas no plano superior, compostas através de pinceladas rápidas coloridas, como parece também ocorrer em *Vista da Mãe d'Água*, onde as figuras de escravos parecem ser inteiramente desprovidas da técnica do desenho.

No Museu de Arte de São Paulo, existe outra tela de Félix-Émile Taunay acerca do mesmo tema. Trata-se da *"Pedra da Mãe d'água"* ou *"Paisagem da Tijuca"* (FIG.119), não datada. Na tela do MASP, o escravo presente ao centro da tela do MNBA foi suprimido, assim como também fora aquele presente do lado direito da tela, sentado em frente à casa. Nesta, o quadro é um pouco mais largo em comparação ao anteriormente descrito, podendo ser vista a casa em sua totalidade e ainda um pequeno fragmento de uma segunda edificação, também do lado direito da cena. No lugar do homem sentado, há um cavalo. Na parte superior, o céu foi suprimido, e a paisagem é quase toda centrada na vegetação, com a presença marcante da horizontal que corta a composição, isto é, o encamento também presente na tela anterior. Taunay parece, portanto, ter feito duas versões para a mesma tela. Numa delas, dá um tratamento especial ao conjunto de nuvens, caros ao seu estilo. Não consta nos catálogos da Academia a exposição desta tela, e sim aquela do Museu Nacional de Belas Artes.

O homem que adentra a mata e invade a paisagem constitui um tema constante nas obras produzidas por Taunay no período em que dirigia a Academia Imperial de Belas

Artes. As telas *Descoberta das Águas Termais de Piratininga* (FIG.120) e *O Caçador e a Onça* (FIG.121) são também exemplos fundamentais para o entendimento desta questão, ambas expostas em 1841. A tela "*Descoberta das águas...*" parece trazer consigo uma passagem literária, composta por Taunay para a explicação do tema ali representado:

Setenta léguas ao Sudueste da Cidade de Goyas, no lado oriental de huma Serra denominada Serra das Caldas, existem as de Piratininga, descobertas pelos gritos com que as derão a conhecer os cães do caçador Martinho Coelho, que primeiro nellas se esalदारão por acaso, haverá sessenta annos. He hum lago de 150 palmos de comprido, por 20 de largo, cuja temperatura chega à d'água fervendo. – Martinho Coelho, sem attender aos latidos de seus cães, parece enlevado na admiração das maravilhas da natureza, ou na previsão dos bens que aos pobres enfermos resultão hoje desse phenomeno.⁵³⁵

O caçador Martinho Coelho parece não compreender a atitude dos cães em meio ao poço de água fervente encontrado em Goiás, e coloca-se numa estranha posição de admiração frente à descoberta dos animais⁵³⁶. A cena foi criticada por Gonzaga-Duque em sua análise:

A *Descoberta das águas termais de Piratininga* tem o seu principal defeito na figura do caçador Martinho Coelho que no meio da tela, ao lado do cavalo de que acaba de desmontar, faz um gesto frouxo com o braço direito, olhando lentamente para o céu. A expressão desta figura não tem verdade. Um caçador que passa por uma expressão como aquela não olha para o céu, admira cuidadosamente a descoberta feito pelo acaso.⁵³⁷

⁵³⁵ Notícia, 1841.

⁵³⁶ Descrição da tela contida na *Notícia* de 1842.

⁵³⁷ *Idem*, p. 101.

Ao mesmo tempo em que Gonzaga-Duque cobra de Taunay o caráter realista da pintura, não deixa, contudo, de expressar a distância existente entre a figura representada e a atitude de qualquer espectador diante de tal fato. Martinho Coelho é uma espécie de sertanejo que percorre o interior do país, vestido a caráter e munido dos atributos sertanistas, tendo ao seu lado o companheiro indígena conhecedor das matas, também admirado com a descoberta⁵³⁸. A temática de Taunay é atualizada, assim como também está presente na obra de Alencar *As Minas de Prata*, exatamente com a figura do homem que adentra o interior. No entanto, a tela de Taunay é fraca esteticamente, apresentando as figuras estranhamente construídas. O caráter anatômico e o movimento deixam a desejar, evocando a possibilidade da participação conjunta de alunos e do mestre na composição, não somente pelo fraco emprego das técnicas pictóricas na representação de algumas figuras, mas também pelo fato de outros elementos mostrarem-se adequados, como os cães representados em posições diversas na tela, todos corretos na construção.

A composição de Taunay aproxima-se daquela de Johann Moritz Rugendas em seu “*El Huaso*⁵³⁹ y la Lavandera” (FIG.122), tela de 1835, hoje exposta no *Museo Nacional de Belas Artes de Santiago*, no Chile. Vale lembrar que Rugendas aqui esteve entre 1822 e 1825 como membro da expedição Langsdorff⁵⁴⁰, realizando uma série de desenhos e litografias de paisagens e tipos humanos brasileiros que culminaram na produção de sua obra *Viagem Pitoresca através do Brasil*, publicada em Paris em 1835. Volta ao Brasil em 1845, permanecendo até agosto de 1846, quando envia alguns desenhos e quadros para a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes daquele ano, condecorado pela Academia e sempre elogiado pela crítica⁵⁴¹. A tela de Rugendas, hoje na coleção nacional

⁵³⁸ Notícia, 1842.

⁵³⁹ Mestiço da zona central chilena.

⁵⁴⁰ Recém formado na Academia de Munique, Rugendas chega ao Brasil em 1822 e permanece somente três anos na Expedição Langsdorff. In DIENER, Pablo. O Catalogo Fundamentado da Obra de J. M. Rugendas. In *Revista USP*, Dossiê Brasil dos Viajantes, no. 30, 1996.

⁵⁴¹ “D’entre os esboços do Sr. Rugendas no. 17,18,19,21,22,23 e 24, o estudo dos mexicanos é o que parece oferecer maior força de tons e do colorido; é prenda esta a da cor, que distingue muito menos o autor do que a abundancia da produção e infinda variedade de composição e de expressões. O quadro do descanso dos Pampas apresenta um todo magistralmente disposto e linhas

chilena, advém certamente do período em que lá esteve, chegando em 1834 e permanecendo no Chile por oito anos após uma viagem ao México⁵⁴². Apaixonou-se pela paisagem típica, os tipos variados da população da parte central do país e pelos costumes chilenos⁵⁴³. A composição de *Rugendas*, anterior àquela de *Taunay*, apresenta algumas figuras e a paisagem dispostas da mesma maneira. O cavalo é central na composição, e assim como o cavalo de *Taunay*, também se debruça para beber as águas do rio ali representado em meio a uma paisagem campestre. A figura masculina, um tipo do interior do Chile por suas indumentárias – chapéu e ponche -, está em cima do cavalo e admira com cuidado a lavadeira, posicionada de joelhos, logo abaixo, lavando cuidadosamente suas roupas. Em *Taunay*, o sertanejo permanece em pé, admirado pelo encontro das águas termais, estando o indígena posicionado também de joelhos, apontando para os cães que fazem parte da composição, numa posição semelhante àquela da lavadeira. Ao fundo, tanto em *Taunay* quanto em *Rugendas*, algumas pequeninas figuras estão caminhando ao encontro da cena. A diferença entre os dois faz-se no fundo da tela, onde *Rugendas* privilegia a vegetação típica do lugar, e *Taunay* prefere concentrar-se no conjunto de nuvens, elemento que encontra sempre grande destaque em sua obra, desde aquelas realizadas na década de 1820. O que aproxima novamente as duas obras é a apropriação da temática do sertanejo ou do homem do interior, valorizada em ambas as telas.

Rugendas é um modelo de forte influência a *Taunay*, seja pela pintura de paisagem e pela questão científica que a cerca, seja pela representação destes tipos comuns que

ricas, concorrendo para a significação geral entendida uma scena de paz e de serenidade.” *Jornal do Comercio*, 13/12/1846. BN-RJ

⁵⁴² Antes de chegar ao Brasil em 1845, *Rugendas* teria passado por muitas dificuldades no Chile: “Sus últimos años en Chile fueron de penurias económicas y de poca actividad artística. Escribió a Europa y, gracias a la mediación de Humboldt, el Rey de Prusia adquirió 200 trabajos con motivos mexicanos que el artista envió a Berlin. Buscando nuevos ánimos, en 1842 viajó a Perú, Bolivia, Argentina y Uruguay. Finalmente desembarcó por segunda vez en Rio de Janeiro el 24 de julio de 1845. En esta ciudad vivió momentos de gloria: fue recibido con altos honores y aplaudido como un artista consagrado. La Academia de Bellas Artes de Rio de Janeiro lo invitó a exponer en su Salón.” HOLL, Frank. “Ciencia y Arte: Humboldt y los pintores Johann Moritz *Rugendas* y Ferdinand *Bellermann*”. In *Alejandro de Humboldt. Una Nueva Vision del Mundo*. Exposición en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. México: UNAM, 2003, p. 164.

⁵⁴³ *Catálogo Pintura Chilena. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1977.*

conhecia e registrava em seus desenhos realizados nos países americanos. Vale lembrar que na aquarela feita por Taunay em 1823 intitulada *Rua Direita* (FIG.123), hoje presente na *Coleção Brasileira*, o pintor também revela sua aproximação aos pintores viajantes, retomando a temática já abordada nos desenhos de Rugendas (FIG.124) e Thomas Ender, como bem destaca Carlos Martins. Ali, Taunay toma quase o mesmo ponto de vista de Rugendas, inserindo também na cena, em grande número, os diversos tipos humanos já representados por Rugendas, destacando os negros, vendedores, tipos do interior e nobres e a valorização da arquitetura urbana⁵⁴⁴. Ademais, Taunay reconhece o talento e a importância de Rugendas quando este foi condecorado pela Academia em 1846.

A temática reaparece na tela *O Caçador e a Onça*(FIG.121), apresentando novamente a figura do sertanejo caçador dentro da mata, ainda que seus traços assemelhem-se mais ao tipo estrangeiro e clássico do que propriamente ao nacional. Maraliz Christo, em artigo publicado na *Revista Estudos Históricos, Arte e História*⁵⁴⁵, acerca da temática do Bandeirante abordada pelo pintor Henrique Bernardelli ao final do século XIX, recupera a cena proposta por este artista àquela de Taunay, aproximando este último de uma composição comum à temática clássica. A composição de Taunay é remetida ao Milão de Crótona, principalmente aquela realizada pelo escultor Falconet e conservada no Museu do Louvre, em Paris (FIG.121.1). A cena não era certamente estranha a Taunay, estando presente possivelmente em gravuras ou na ilustração de alguma obra, uma vez que fora cogitada como tema do concurso anual de 1848. A posição do Milão de Crotona seria representada pelo modelo-vivo, mas foi abandonada pelas dificuldades impostas pela cena e pela inexperiência do modelo. A semelhança entre os personagens, a força desprendida na luta contra o leão e a posição da árvore entre os dois combatentes remetem à posição escolhida por Taunay, ainda que ele associe a cena e sua composição à história pertencente aos contos populares do interior brasileiro. A temática apresentada associa-se àquela

⁵⁴⁴ MARTINS, Carlos. *Revelando um Acervo. Coleção Brasileira*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.

⁵⁴⁵ CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "Bandeirantes ao chão" in *Revista Estudos Históricos, Arte e História*, CPDOC, FGV, no. 30, 2002/2

anteriormente abordada, demonstrando a proximidade de Taunay ao tema do homem que adentra o interior.

A idéia do caçador permanece. A origem da tela deve-se, segundo Taunay, a um fato narrado pelas províncias do Brasil acerca de um caçador em luta com uma onça em uma árvore, salvo pelos amigos depois de ter uma perna quebrada:

Tendo hum caçador errado o tiro n'hum onça, deita-se elle por detraz de huma árvore, a qual a fera se atirando para abraçal-a junto com o seu inimigo dá-lhe lugar e tempo de segural-a pelas mãos. Travou-se então entre o furibundo animal e o homem destemido huma luta renhida, em que, este, apesar de no fim quebrar huma perna, teve a constância de conservar a sua vantagem, até que viessem livral-o de tão imminente perigo. Este facto narrado em diversas Províncias do Império, parece que se deve attribuir a do Rio de Janeiro, e que delle forão theatro as margens alagadiças de hum dos rios do Reconcavo⁵⁴⁶.

Gonzaga-Duque não poupa elogios à composição de seus traços anatômicos e ainda do animal em luta:

A espádua e o braço esquerdos, a saliência do músculo deltóide, o comprido supinador, toda a contração do pulso e mão deste braço, são admiravelmente observados. A onça que o caçador segura pelas patas e a retém em pé, por uma força prodigiosa, de peito contra uma árvore, está bem movimentada; a posição da cauda é o que menos agrada porque, parece-me, a flexão que ela dá ao dorso, apoiando a pata direita sobre o tronco para fugir com o corpo da pressão em que está, devia provocar uma grande curva das vértebras lombais de sorte que a cauda formasse no chão uma linha ligeiramente, e não no ar como se vê, semelhante a um grande ponto de interrogação. A água que passa pelo primeiro plano é

⁵⁴⁶ *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes*, 1841.

transparente e tem correnteza; e não se pode dizer que nesse quadro haja falta de ar; pelo contrário, a perspectiva aérea era um dos segredos do artista⁵⁴⁷

Gonzaga-Duque atém-se aos aspectos formais da composição, e não relata em sua análise sobre Taunay a abordagem temática inovadora realizada pelo pintor. O próprio Taunay já havia se ressentido da não observação crítica do caráter temático de suas obras, expresso em uma nota no *Jornal do Comércio* de 24 de dezembro de 1839 em resposta aos seus críticos, quando da Exposição daquele ano:

Como diretor do estabelecimento tenho-me esforçado para reunir nas salas o maior número possível de objetos que oferecer à curiosidade dos amadores. Deve-se-lhes esta atenção em reciprocidade ao trabalho de visita a que são convidados pelos diários. Neste intuito, roguei aos meus colegas quisessem aprontar produções novas: ajuntamos tudo quanto se achava ao nosso alcance; e apesar de ser muito escasso o meu tempo, formei eu mesmo duas composições. Estas obras posso dizer, que pela pureza do motivo que me as fez empreender mereceram um exame benévolo, além de que um esboço pode ser bom ou mau, e deve ser julgado, não sobre a execução, mas sobre as duas partes mais relevantes da arte que em si encerra, a invenção e a composição. Nem uma palavra, disto se tem dito, nem da tendência dos assuntos. Entretanto, julgo que tal seleção não é insignificante⁵⁴⁸

É essencial destacar, em ambas as obras, a importância da temática correntemente representada por Taunay nas telas feitas para a Academia, evocando uma nova construção da paisagem e uma inovadora percepção da figura humana na natureza, claramente inseridas num discurso histórico atualizado. Mais além, o caráter nacionalista da pintura é reconhecido também pela crítica do período:

⁵⁴⁷ GONZAGA-DUQUE ESTRADA, Luiz. *A Arte Brasileira*. SP: Mercado das Letras, 1995, p. 102.

⁵⁴⁸ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O Ensino Artístico: Subsídios para sua História*. RJ: Imprensa Nacional, 1942, p. 166, grifos nossos.

Os quadros do caçador e a Onça, e o das Águas Termais do director Mr. Taunay, obras verdadeiramente nacionais, foram apreciadas, como era de esperar do acolho que sempre mereceram as produções de um tão sábio e distinto artista.⁵⁴⁹

O conjunto de obras de Félix-Émile Taunay mostra, portanto, o emprego de uma concepção diferenciada no tratamento da paisagem e da temática para as telas produzidas dentro do ambiente acadêmico. No caso específico da paisagem e da paisagem histórica, sobretudo estas obras aqui analisadas produzidas por Taunay para a Academia e mostradas nas exposições gerais a partir de 1840⁵⁵⁰, notamos como o pintor constrói um novo modelo de paisagem, retomando a ilustração científica dos viajantes e inserindo a pintura de paisagem em uma temática histórica, identificando e narrando fatos atuais, além de estreitar suas relações com a literatura. Leva ao público, através do sistema de exposições, um modelo artístico atualizado para o tratamento da paisagem, formando na Academia uma nova concepção artística na abordagem aos temas nacionais.

Analisando as obras de Taunay em seu conjunto, percebemos que não há uma “evolução” formal no decorrer de seu ofício como pintor, mas que realiza suas telas com vistas a fins específicos. Sua trajetória de paisagista se afirma no momento em que expõe suas telas nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes. Sua temática gira em torno dos acontecimentos urbanos, da ocupação do homem pelo interior do país e do interesse pela representação detalhada da natureza brasileira. Nesse sentido, Taunay corrobora para a apresentação, através das exposições públicas, de um novo tipo de paisagem, ainda que não concentre seus objetivos como diretor na questão do desenvolvimento deste gênero de pintura dentro da instituição. Como já ressaltamos, seus esforços concentravam-se primeiramente no plano urbano, com a arquitetura e, em segundo lugar, no desenvolvimento da retratística voltada tanto para a representação do Imperador e de

⁵⁴⁹ Jornal do Commercio, 19/12/1841. BN-RJ

⁵⁵⁰ Sobre as exposições gerais, ver também MACIEL LEVY, Carlos Roberto. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico*. RJ, Ed. Pinakothek, 1990.

retratos das famílias ilustres do Rio de Janeiro. Depois, ganhava destaque a pintura de história e, por último, a pintura de paisagem, o qual não fazia parte dos objetivos principais de Taunay para o fortalecimento da instituição acadêmica. No entanto, servindo de suporte ao seu discurso sobre a arquitetura, adquiria também uma importância fundamental à própria pintura de paisagem, em razão da atualização de sua mensagem, e da abordagem aos assuntos nacionais. É notória a presença de suas telas nas exposições e as conseqüências despertadas por elas através do comparecimento da crítica de arte do período.

Ao mesmo tempo, as reflexões presentes no diário de Manuel de Araújo Porto-Alegre em 1855, momento que assume o cargo de diretor da Academia Imperial de Belas Artes e dá início à reforma Pedreira, apontam para a direção a ser percorrida pela pintura de paisagem no Brasil. Se Nicolas-Antoine Taunay, ainda que um *paisagista de primeira ordem*, reproduz em suas telas cariocas a atmosfera *peculiar à Itália*, e mesmo Abraham Louis Buvelot, considerado em 1843 um excelente paisagista – o único existente no Rio de Janeiro – era agora visto como pintor de uma natureza incorreta, desproporcional e infiel às especificidades da flora brasileira, estava em Félix-Emile Taunay a maneira artística mais coerente à reprodução de uma paisagem nacional. Dez anos depois das críticas incisivas dirigidas ao diretor da Academia, Porto-Alegre reconhece a importância da obra realizada por Taunay, e destaca a fórmula para a representação pictórica da natureza brasileira:

O painel que, a meu ver, contém o caráter das nossas plantas, e sua situação conveniente, é o sr. Félix Taunay, representando a redução das matas a carvão: falta a esta obra somente o talento manual do paisagista, porque no mais, no que tende ao caráter da nossa natureza, e à expressão da idéia que ele quis consagrar, tem um

grande merecimento; a composição é grandiosa, as árvores se conhecem e o pensamento, filosófico.⁵⁵¹

Mata Reduzida a Carvão concentrava as características principais da pintura de paisagem a ser desenvolvida no Brasil, qual seja a correta e fiel representação da flora brasileira e, ao lado dela, a importância dos trabalhos de viajantes e naturalistas. O paisagista deveria, portanto, entrar em contato com a sua natureza para conhecê-la, classificá-la e estudá-la, primeiro através da aquarela, como os próprios paisagistas viajantes, para depois pintá-la a óleo, passando para a tela a correta caracterização das plantas, o estudo das cores e da perspectiva. Porto-Alegre exalta os méritos de Taunay nesse sentido e reconhece sua paisagem como nacional por apresentar as características brasileiras, tanto no que se refere à temática da obra quanto por seu aspecto naturalista.

No que diz respeito ao estudo da Botânica e ao desenvolvimento da pintura de paisagem no Brasil, fora Joaquim Lebreton, ainda em 1816, o primeiro a chamar a atenção para o fato, mesmo tomando a pintura de história como primeira das artes na elaboração de seu plano didático para a criação da *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*.

Il est incontestable que la peinture de genre est très utile et fort agréable. Loin de la dédaigner, il faut donc la répandre et l'encourager. Dans un pays, comme celui-ci, auquel la nature a prodigué toutes ses richesses, les peintres de genre auront une mine inépuisable des sujets des tableaux intéressants et le goût des particuliers sentira, encouragera plutôt les peintres de genres que les peintres d'histoire qui ne sont guère occupés que par le Gouvernement. Laissons donc naître les peintres de genre au Brésil

Les élèves qui se destineront à peindre les plantes, les animaux ou ce qu'on appelle nature morte pourront être dispensé du cours de figure peinte ; mais ceux qui

⁵⁵¹ GALVÃO, Alfredo. *Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no Meio Artístico Nacional*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. RJ, no. 14, 1959, p. 52.

voudront devenir peintre de fleurs, suivront des leçons de Botanique. Le Regne Végétal du Brésil intéresse trop les sciences naturelles pour ne pas le faire connaître avec exactitude, même en peinture. La description des insectes du Suriname est précieuse parce que l'art guidé par la science a représenté ces petits animaux sur les plantes dont ils se nourrissent. C'est ainsi qu'il faut maintenant peindre l'histoire naturelle.⁵⁵²

Vale lembrar que Lebreton conhecia os trabalhos de Alexander von Humboldt realizados na América Espanhola, além de se interessar e trabalhar, ele próprio, pela ciência e arte no Institut de France. O Brasil encaixava-se perfeitamente nas experiências tomadas por Humboldt, sempre citadas por Lebreton. Taunay acabava participando, ainda que indiretamente, de um processo de conhecimento científico do mundo através da paisagem. Vale lembrar que desde que chegou ao Brasil, Taunay e sua família mantinham contato com os naturalistas viajantes que participavam das expedições brasileiras, como Langsdorff e os pintores que dela participavam, como Rugendas e seu irmão Adrien-Aimé Taunay, morto tragicamente em 1828 nas águas do rio Guaporé em Mato Grosso. Hippolyte Taunay, seu irmão, e Ferdinand Denis, outro estudioso da cultura brasileira, também faziam parte do círculo Taunay, e foram autores do livreto de seu Panorama de 1824.

A substituição da paisagem ideal e arcádica por um tipo de paisagem repleta de elementos botânicos e científicos ganhava espaço considerável na América. Nascia uma nova visão da natureza. Seguindo o exemplo de Humboldt, que já havia publicado na Europa seu *Ensaio Político sobre a Nova Espanha*, entre os anos de 1808 e 1811, não só alguns artistas viajantes saíam da Europa para explorar as riquezas da América – como o próprio Martius e o apoio a Rugendas para publicação de sua obra⁵⁵³ –, mas alguns paisagistas

⁵⁵² Plano de Lebreton para a criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios. API-RJ.

⁵⁵³ Como participante da Expedição de Langsdorff, Rugendas deveria entregar todos os seus desenhos e anotações para o chefe da expedição, não podendo publicar seu trabalho sem autorização prévia, de acordo com o contrato assinado ainda na Europa. Ao final de 1824, deixava a Expedição e entregava 79 folhas de desenho a Langsdorff, ficando com outras 500 para publicação própria. Partiu para Paris e conheceu Humdoldt, que manifestou grande interesse por sua obra,

americanos centravam-se no conhecimento da natureza viajando pelo continente. O interesse pelo Brasil também passou a fazer parte do imaginário americano, principalmente nos anos de 1850 e 1860 através da publicação de álbuns de viagem como o de Thomas Ewband⁵⁵⁴, Martin Johnson Heade⁵⁵⁵ e o sucesso da *Expedição Thayer* chefiada por Louis Agassiz. Esta última fora realizada com total apoio do Imperador D. Pedro II entre os anos de 1865 e 1866, que também demonstrava o seu interesse pela cultura científica e o conhecimento de regiões de difícil acesso como a Amazônia, e pela transmissão dessa cultura na América do Norte. Nos Estados Unidos, os pintores Thomas Cole (FIG.125) e Frederick Edwin Church (FIG.126), principais representantes de uma pintura considerada científica e naturalista, tentavam transferir à temática um status de pintura histórica. Cole foi um dos fundadores da *Hudson River School*, grupo de artistas expedicionários ligados à produção de uma paisagem voltada ao caráter científico, isto é, botânico e geológico. Foi o artista pioneiro de uma concepção de pintura de paisagem americana ligada à observação direta da natureza e à transmissão do sentimento advindo da experiência do contato direto com a paisagem. Cole procurava ir além do conhecimento científico que a ilustração transmitia e do sentimento advindo da pintura de paisagem ausente de pretensões botânicas. Queria afirmar um tipo de paisagem baseada nestes dois elementos: emoção e ciência. É nesse sentido que o caráter de sua pintura se torna ecológico, pois transmite o conhecimento científico do lugar representado, ao mesmo tempo em que apresenta o *habitat*, despertando o interesse, a emoção e o cuidado com a natureza. Cole foi certamente um dos primeiros a evocar os problemas em relação às águas dos rios e as interações possíveis entre a biologia, geologia e os aspectos meteorológicos.

aconselhando a publicação que resultou em *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Nascia uma grande amizade e a participação a algumas obras de Humboldt, como *Fisionomia de las Plantas*. Cf. HOLL, Frank.op. cit..

⁵⁵⁴ Publica em 1855 o livro *Life in Brazil: or a Journey of a Visit to the Land of the Cocoa and the Palm*.

⁵⁵⁵ Esteve no Brasil entre os anos de 1863 e 1864 e publicou *The Gems of Brazil*. Nos anos em que aqui esteve, também expôs seus desenhos nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Ver MANTHORNE, Katherine E. "O Imaginário Brasileiro para o Público Norte-Americano do Século XIX". In *Revista USP, Dossiê Brasil dos Viajantes*, no. 30, 1996.

Frederick Church fora discípulo de Cole neste sistema artístico ecológico. Foi grande admirador de Humboldt e de sua obra *Cosmos* publicada em 1849, o qual lhe deu a inspiração para realizar as viagens a Colômbia e ao Equador em 1850, onde produziu alguns óleos da paisagem dos Andes voltados a essa concepção ecológica, ao complexo sistema advindo da unidade homem-natureza. Nasce nesse período uma espécie de consciência ecológica nos Estados Unidos que se relaciona fortemente com a produção desses pintores. Natureza e desenvolvimento começam a constituir os focos de discussão nas principais cidades americanas mediante a destruição das florestas e dos rios⁵⁵⁶.

Nesse sentido, Taunay parece trazer para si essa mesma concepção ecológica que, posteriormente, farão parte da poética de Cole e seus discípulos. Taunay segue essa trajetória ao representar em sua principal obra *"Vista de um Mato Virgem que está sendo reduzido a Carvão"*, um problema que está intimamente ligado ao desenvolvimento e à natureza, qual seja, o progresso de um em prol do detrimento do outro. Ele tem consciência desse processo que se desenrola no Rio de Janeiro e faz um alerta para tanto, não só presente na obra, mas enfatizada no Catálogo da Exposição e confirmada pela crítica dos jornais. A mensagem certamente é passada ao público. Taunay, no entanto, trabalha nessa vertente não só como pintor de paisagem, mas também como diretor da Academia. Ao mesmo tempo, procura sanar o problema do progresso desenfreado e de um plano de desenvolvimento arquitetônico que termina por destruir a natureza brasileira, através de um programa baseado no emprego clássico da Arquitetura que também proteja as riquezas naturais. Nesse sentido, os discursos de Taunay e a sua pintura de paisagem se entrelaçam, mesmo que não façam parte de um sistema tão complexo quanto àquele proposto por Thomas Cole e seu grupo nos Estados Unidos.

Mesmo com um reduzido número de pinturas produzido nos anos em que dirigiu a Academia, Félix-Émile Taunay concentrou em sua obra um número considerável de elementos contemporâneos, os quais faziam parte de um discurso cultural que estava se

⁵⁵⁶ SAVAGE, Kirk. Art, Science and Ecological Inquiry: The Case of 19th-Century American Landscape Painting. In *Ample Opportunity: A Community Dialogue*. Studio for Creative Inquiry, College of Fine Arts, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania, February, 1998. pp.8-13.

formando no período, ao mesmo tempo em que o utilizava como suporte às questões em torno da Arquitetura. Ainda que à pintura de paisagem não fosse dado um lugar de destaque em sua carreira de diretor da Academia, o caráter contemporâneo e histórico das obras de Taunay vai contribuir enormemente na abordagem temática de pinturas posteriores na segunda metade do século XIX, conduzindo, de certo modo, os caminhos da instituição nos anos seguintes⁵⁵⁷. Em primeiro lugar, a pintura é centralizada na importância de uma natureza descritiva e fundamental à história, como aquela que vai se desenvolver depois com o próprio Porto Alegre na Academia Imperial de Belas Artes e Vitor Meirelles com a realização da *Primeira Missa no Brasil*, exposta em Paris em 1861, e outras produções de Meirelles fortemente centradas na questão da paisagem, como a *Passagem de Humaitá* e o próprio Panorama realizado nos anos de 1870. Por outro lado, a questão do homem dentro da paisagem, o homem de seu tempo, traduzido em suas características locais e brasileiras, também vai dialogar com produções futuras centradas na temática do caboclo e do bandeirante, ambos pertencentes ao sertão, ao interior brasileiro, presentes, por exemplo, na pintura de Almeida Júnior⁵⁵⁸. Desta maneira, ainda que a pintura de paisagem não tenha sido focalizada em primeiro plano no período de Taunay, a sua obra vai se tornar fundamental à composição de uma paisagem atualizada e histórica. Ilustração científica, temas nacionais, questões ecológicas, a pintura de Taunay contribuiu enormemente para a abordagem de seu tempo.

⁵⁵⁷ MIGLIACCIO, Luciano. Op. Cit..

⁵⁵⁸ Idem.



FIG.97- F.-E.TAUNAY.
Lagoa Rodrigo de Freitas.
11 de dezembro de 1828.
óleo s/ cartão. 18,8 x 27 cm.
Coleção Geyer, Museu Imperial,
IPHAN, Ministério da Cultura.



FIG.98 - Nicolas-Antoine TAUNAY.
Amanhecer na Floresta.
Óleo s/ tela. 45 x 65 cm.
Coleção Particular.



FIG.99 - F.-E.TAUNAY.
Lagoa Rodrigo de Freitas.
22 de dezembro de 1828.
óleo s/ cartão. 19 x 27 cm.
Coleção Geyer, Museu Imperial,
IPHAN, Ministério da Cultura.



FIG.100 - Joseph VERNET.
La Nuit par un Clair de Lune.
1771. óleo s/ tela. 98 x 164 cm.
Musée du Louvre, Paris.



FIG.101 - Nicolas-Antoine TAUNAY.
Praia de Botafogo. Óleo s/tela. 31,5 x 45,5 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.102 - Nicolas-Antoine TAUNAY.
Vista Tirada do Morro da Glória. 1820.
Óleo s/tela. 47 x 58 cm.
Museu Castro Maya, RJ.



FIG.103 - Nicolas-Antoine TAUNAY.
Vista da Glória. Desenho e Aguada.
27 x 37 cm. Coleção Geyer,
Museu Imperial, IPHAN,
Ministério da Cultura.

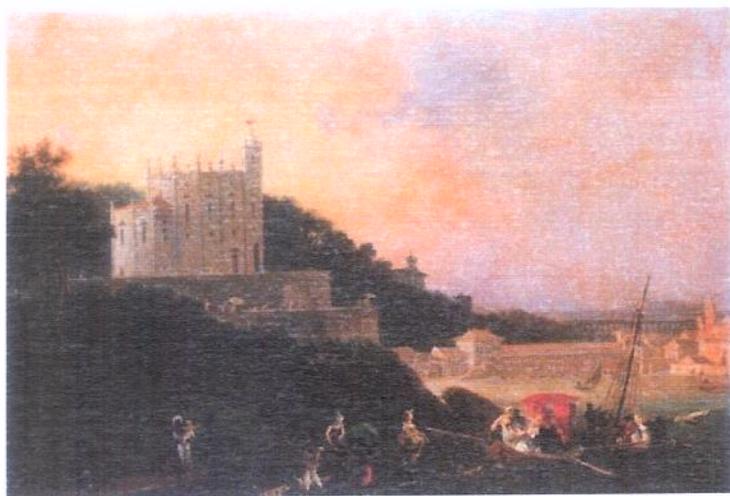


FIG.104 - Nicolas-Antoine TAUNAY.
Vista da Igreja da Glória.
Óleo s/tela 31 x 45,5 cm.
Coleção Geyer, Museu Imperial,
IPHAN, Ministério da Cultura.

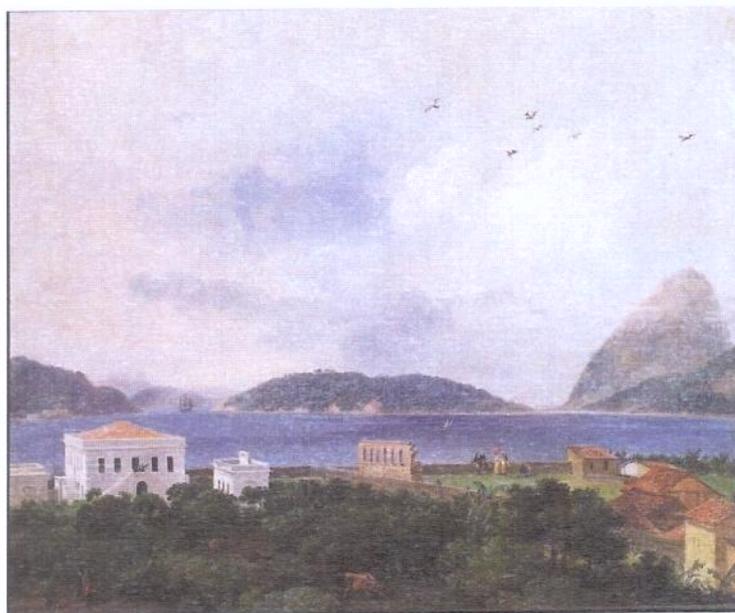


FIG.105 - F.-E.TAUNAY
(ou Nicolas-Antoine Taunay?).
Paisagem do Rio de Janeiro.
Óleo s/ tela. 50 x 65 cm.
Coleção Particular.



FIG.106 - F.-E.TAUNAY. *Praia de Dom Manuel*. C.1823. Aquarela sobre papel. 17,7 x 26,1 cm. Coleção Brasileira, RJ.



FIG.107 - F.-E. TAUNAY. *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço*. c 1829. óleo s/ tela. 76 x 117 cm. Museu Imperial, Petrópolis.



FIG.108 - F.-E. TAUNAY. *Baia de Guanabara vista da ilha das cobras*. 1828. Óleo s/ tela. 68 x 136 cm. Coleção Luiz Buarque de Holanda, RJ.

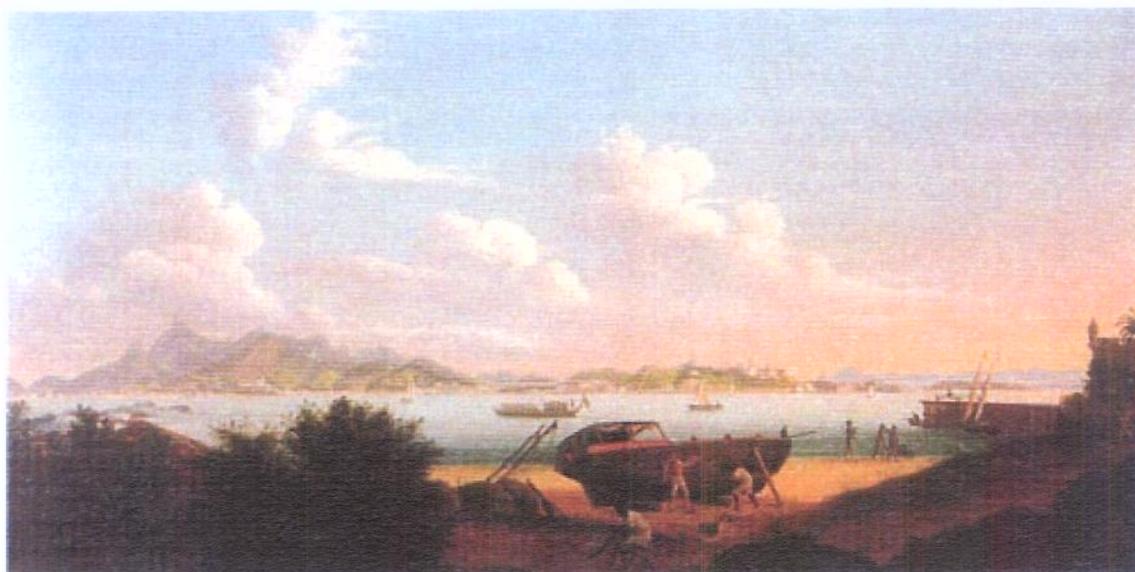


FIG.109 - F.-E. TAUNAY. *Concerto de um Barco na Ilha de Villegagnon*. 1828. Óleo s/tela. 68 x 136 cm. Coleção Luiz Buarque de Holanda.



FIG.110 - Philipp HACKERT. *La rada di Napoli presa da S. Lucia col ritorno della squadra da Algeri.1784.* Napoli, Museo Nazionale di S. Martino.

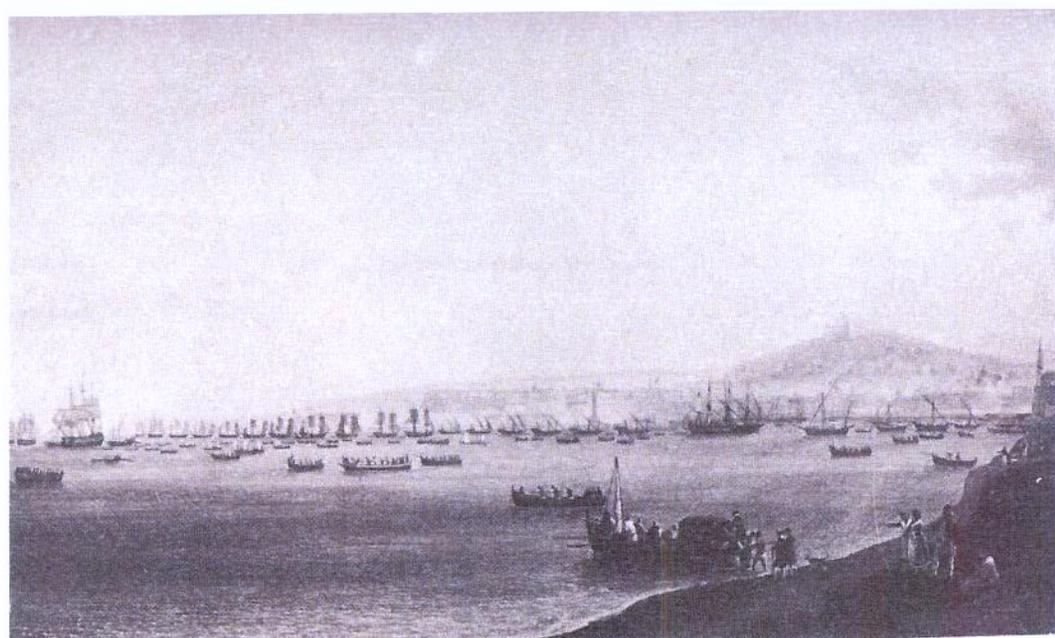


FIG.111 - Philipp HACKERT. *Veduta di Napoli dal ponte della Maddalena col ritorno della squadra da Livorno.c.c. 1784.* Caserta, Palazzo Reale.



FIG.112 - Joseph VERNET.
Vue du golphe de Naples. 1748.
óleo s/ tela. 100 x 198 cm.
Musée du Louvre, Paris.

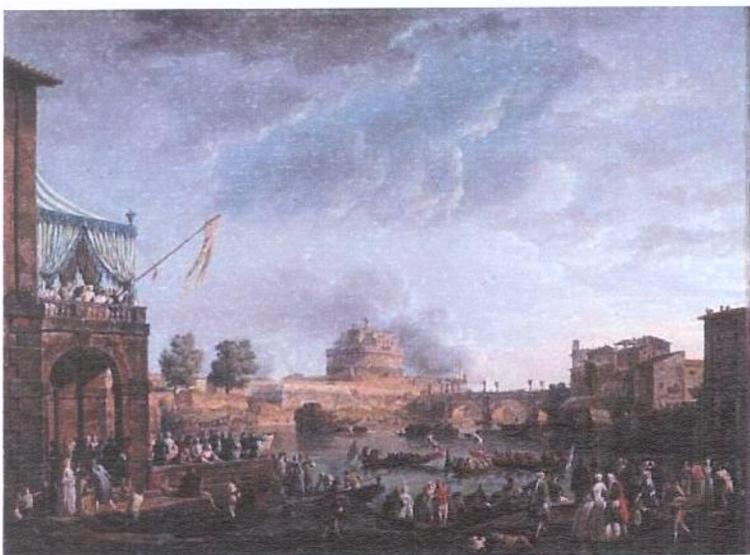


FIG.113 - Joseph VERNET.
Ponte e Castelo de Saint-Andrew. 1750.
óleo s/ tela. 99, 1 x 135, 9 cm.
National Gallery, Londres.



FIG.114 - Joseph VERNET.
Port de la Rochelle. 1761
Musée de la Marine.



FIG.115 - F.-E. TAUNAY. *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão*. Óleo s/ tela. 134 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

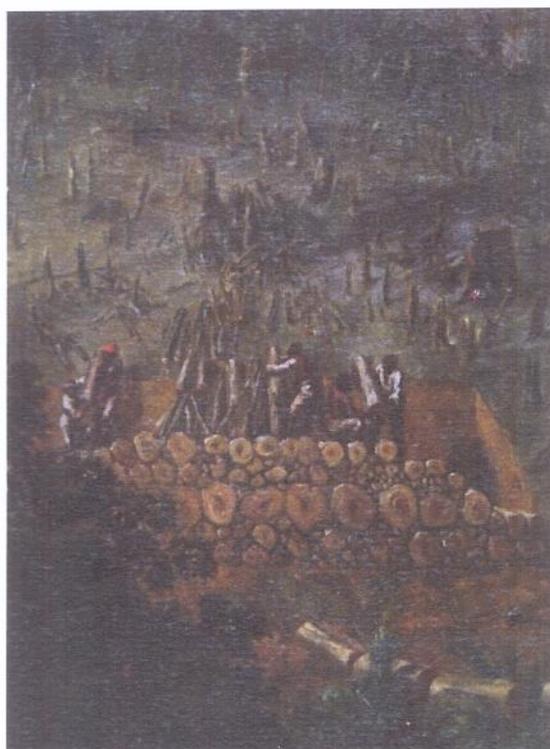


FIG. 115.1 - F.-E. TAUNAY. Detalhe. *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão*. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG. 115.2 - F.-E. TAUNAY. Detalhe. *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.* Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG. 115.3 - F.-E. TAUNAY. Detalhe. *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.* Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG. 115.4 - F.-E. TAUNAY. Detalhe.
*Vista de hum mato virgem que se
está reduzindo a carvão.*
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG. 115.5 - F.-E. TAUNAY. Detalhe.
*Vista de hum mato virgem que se está
reduzindo a carvão.*
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

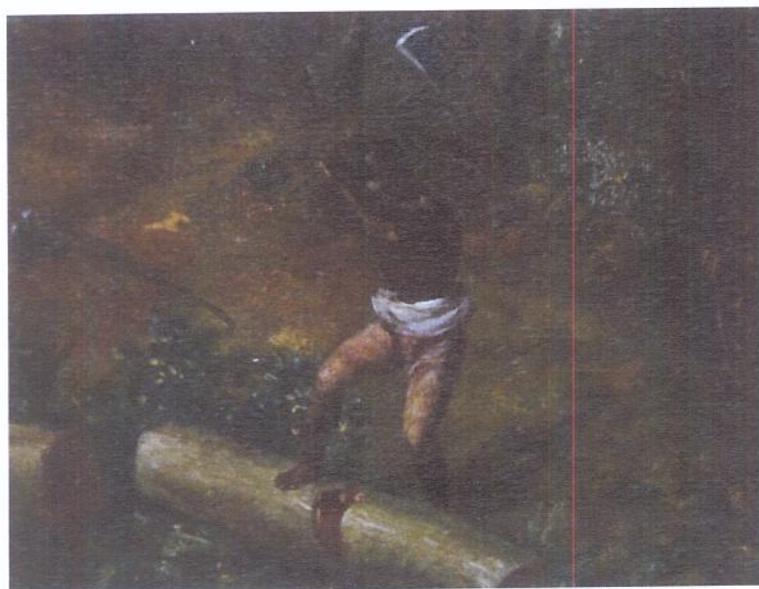


FIG. 115.6 - F.-E. TAUNAY. Detalhe.
*Vista de hum mato virgem que se está
reduzindo a carvão.*
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.116 - Thomas ENDER. *Floresta cortada, com uma velha figueira em São João Marcos, província do Rio de Janeiro.* Flora Brasiliensis.



FIG.117 - F.-E. TAUNAY. *Derrubada.* Museu Imperial, Petrópolis.

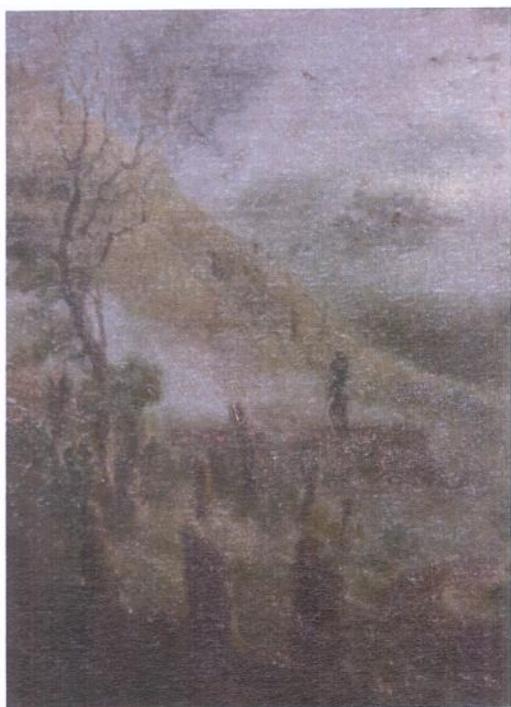


FIG.117.1 - F.-E. TAUNAY. Detalhe. *Derrubada*.
Museu Imperial, Petrópolis.



FIG.117.2 - F.-E. TAUNAY. Detalhe. *Derrubada*.
Museu Imperial, Petrópolis

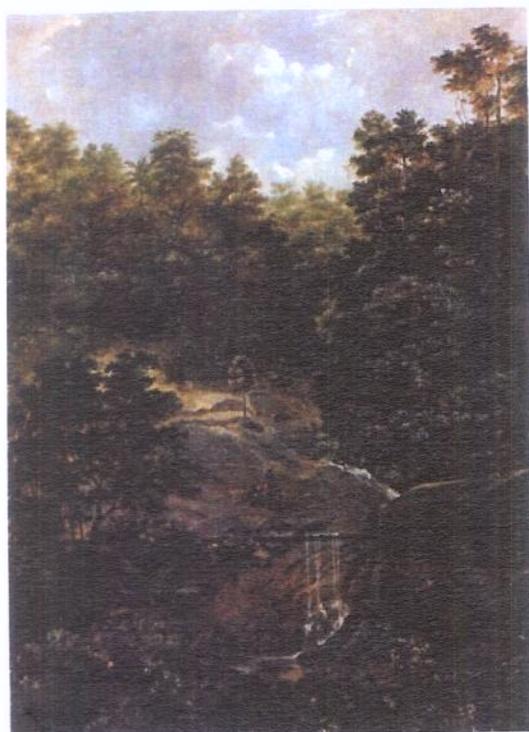


FIG.118 - F.-E. TAUNAY.
Vista da Mãe d'Água.
Óleo s/ tela. 115 x 88 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ



FIG. 118.1 - F.-E. TAUNAY. Detalhe.
Vista da Mãe d'Água.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.119 - F.-E. TAUNAY. *Paisagem da Tijuca*. Museu de Arte de São Paulo, SP.

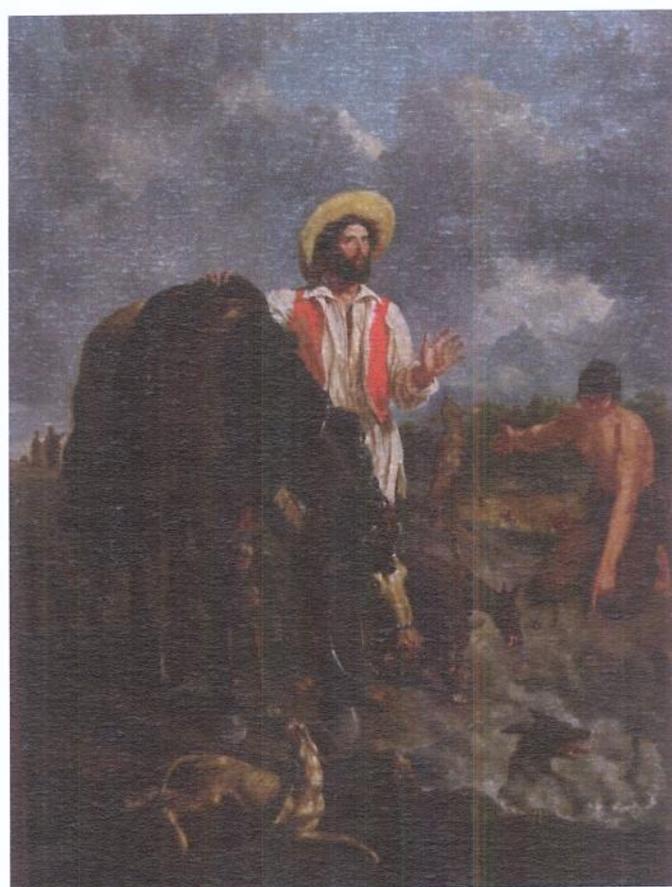


FIG.120 - F.-E. TAUNAY. *Descoberta das Águas Termais de Piratininga*. óleo s/ tela. 177 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

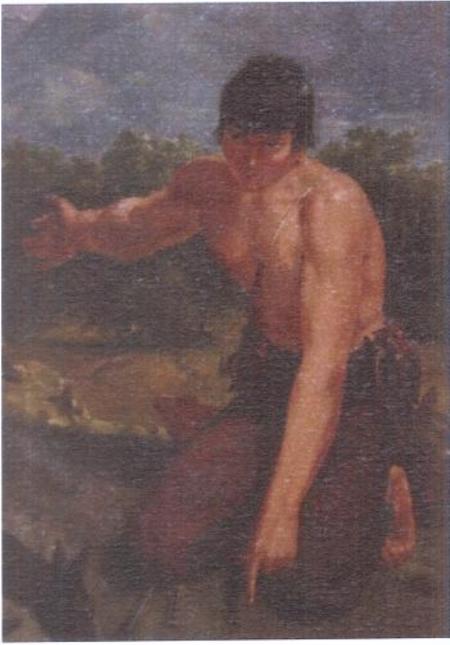


FIG.120 - F.-E. TAUNAY. Detalhes.
Descoberta das Águas Termais de Piratininga.
Museu Nacional de Belas Artes, RJ.





FIG.121-F.-E.TAUNAY. *O caçador e a Onça*. Óleo s/ tela. 173 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



FIG.121.1 - FALCONET. *Milon de Crótona*. 1784. Musée du Louvre.

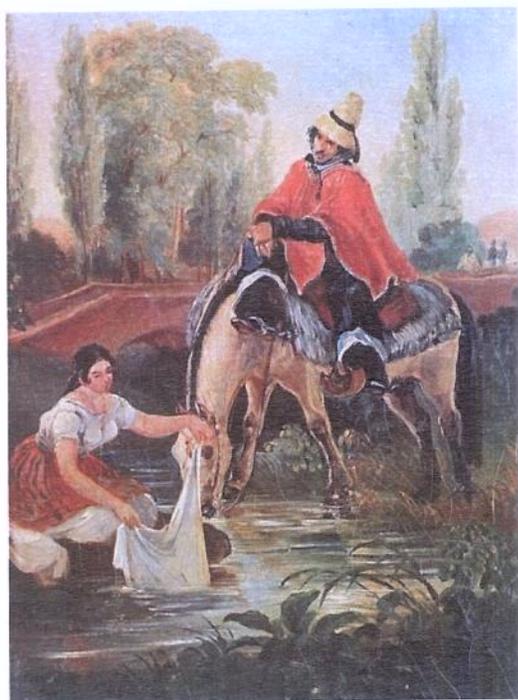


FIG.122 - RUGENDAS. *El Huaso y la Lavandera*. 1835. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



FIG.123 - F.-E. TAUNAY. *Rua Direita*. 1823. Aquarela s/ papel. 17,7 x 23,6 cm. Coleção Brasileira, RJ.

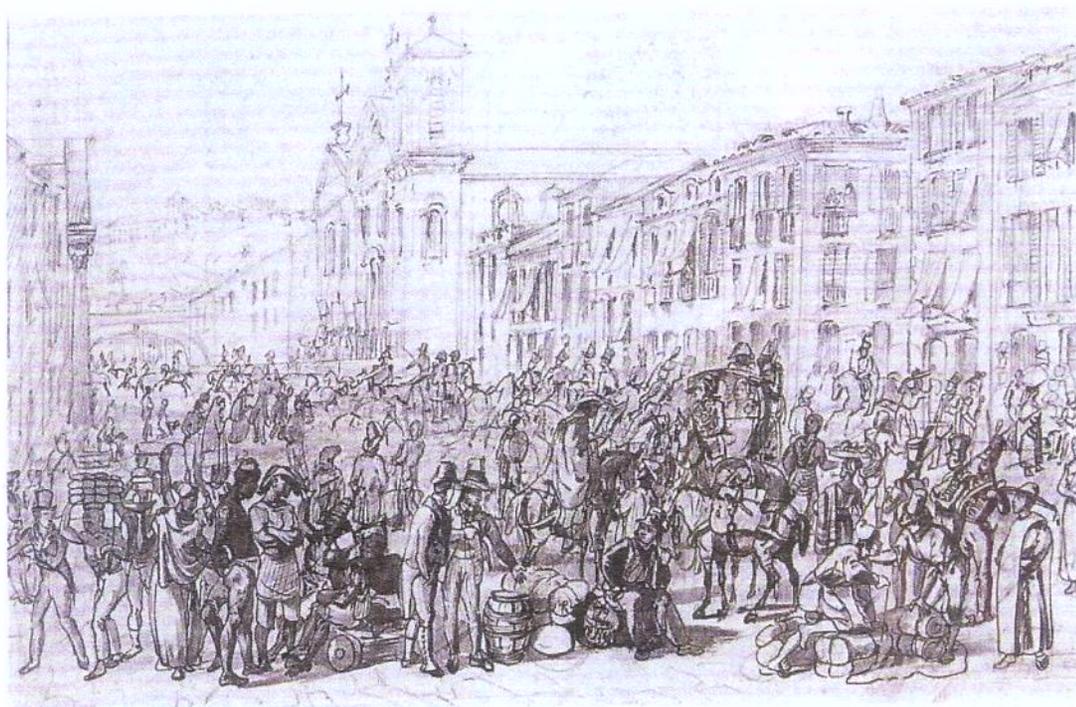


FIG.124 - RUGENDAS. *Rua Direita*. 1822-25. Lápis e nanquim s/ papel. 20 x 29,9 cm. Pinacoteca Municipal, SMC, CCSP.



FIG. 125 - Thomas COLE. *A View of the Mountain Pass Called the Notch of the White Mountains*. 1839. Óleo s/ tela. 102 x 155.8 cm. National Gallery, Washington.



FIG.126 - Frederick Edwin CHURCH. *In the Andes*. 1878. Óleo s/ tela. 38.57 x 56.35 cm. Butler Institute of American Art, Ohio.

CONCLUSÃO

O título dado a esta tese percorre a trajetória de Félix-Émile Taunay no Brasil: Natureza e Cidade. Como pintor de paisagens e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Taunay procurou conciliar estes dois elementos, seja através de sua pintura, seja através do desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro por meio de uma instituição que buscava consolidar seu sistema de ensino e sua condição de órgão público.

Seguindo este caminho, é importante destacar dois outros personagens fundamentais à história de Félix-Émile. O primeiro deles é o pai Nicolas-Antoine Taunay, responsável por suas primeiras lições de pintura de paisagem. Foi Taunay-pai o primeiro a pensar na produção de um Panorama no Brasil, ainda que o mesmo fosse aquele de Roma, levando certamente o filho a debruçar-se sobre esta especificidade da pintura de paisagem. Foi também ele, o pai, o primeiro a pensar na condição de pintor privilegiado dentro de uma corte então portuguesa. E também ele almejou um lugar de destaque na instituição de ensino a ser criada, a

partir dos projetos franceses nascidos ainda em 1815, na França. Da cadeira de paisagem a ele destinada, vislumbrava o cargo de diretor da instituição.

Félix-Émile Taunay levou adiante estes três propósitos do pai. No caso do Panorama exposto em Paris em 1824, há notadamente uma vontade política que ultrapassa as questões artísticas, aproximando-o da corte, agora brasileira, de D. Pedro I. Félix-Émile Taunay, ao mostrar à Europa a capital do novo Império americano em seu panorama, apresentava não só os aspectos tropicais da terra distante, mas os personagens principais de um momento político importante: o Imperador e a Imperatriz, ao lado de José Bonifácio. A propaganda política se realizava, ao mesmo tempo em que dava ao Panorama uma conotação histórica, científica, documental e moderna, dialogando com seu tempo e se inserindo na tradição anglo-francesa, malgrado a morte de seu principal articulador Pierre Prévost e, conseqüentemente, o fim de seu primeiro período de destaque.

Nicolas-Antoine Taunay parte em 1821 e o filho Félix-Émile ocupa, em 1824, a cadeira de paisagem deixada por ele. Segue novamente os destinos do pai dentro de uma instituição criada, mas não inaugurada. Em 1829, três anos depois de sua fundação, participa com Debret e Grandjean da Primeira Exposição Pública da Academia de Belas Artes. Mas é somente em 1834 que concretiza os desejos de Nicolas-Antoine Taunay, o qual viera a falecer em Paris, em 1831. Torna-se o diretor da Academia Imperial de Belas Artes, onde desenvolverá um programa didático elaborado e não menos difícil de ser colocado em prática. Antes, porém, torna-se o professor de desenho na família Imperial, cargo tão almejado pelo pai na corte de D. João VI. Tempos depois, tornar-se-á também o professor de francês da augusta Família, estendendo seus domínios de influência dentro da corte no Segundo Império Brasileiro.

Como diretor da Academia, Taunay lembra novamente as intenções de seu pai, provando também algumas dificuldades já enfrentadas por ele. É nesse

momento que surge o segundo personagem fundamental à vida de Félix-Émile: Grandjean de Montigny. O arquiteto estará ao lado de Taunay em seus projetos didáticos até sua morte, em 1850. Participa primeiramente das reformulações dos Estatutos e acompanha Taunay em toda a sua trajetória de diretor acadêmico, constituindo a base de um dos projetos mais caros de Félix-Émile: o desenvolvimento da Arquitetura e o emprego aos Arquitetos acadêmicos, chave para a consolidação da Academia como instituição pública.

Entre 1824 a 1851, período que Taunay se dedica à instituição, foram fundamentais as medidas implantadas. Vale a pena retomar brevemente algumas delas para entender esta trajetória na busca por essa consolidação e na criação de uma *escola brasileira*. Como procuramos ressaltar nos capítulos que compõem esta tese, Taunay perseguiu este objetivo através de algumas vias. A primeira delas foi a instalação de uma didática de ensino fortemente centrada nos princípios clássicos, seguindo a tradição acadêmica francesa. O ensino do desenho constituía a base central desta metodologia. Para desenvolver esta classe, Taunay participa da reformulação dos Estatutos, ainda em 1831, juntamente a Grandjean. Modifica as leis que a caracterizavam, qual seja a obrigatoriedade de aprendizagem de três anos antes da passagem às outras classes. As novas leis votadas e presentes nos novos Estatutos renovam o sistema e modificam o curso de desenho, agora com duração de um ano. Dentro desse período, os alunos seguiriam o curso de modelo-vivo e as aulas de anatomia. Para o curso do modelo-vivo, o tempo de aperfeiçoamento da disciplina foi mais longo, dados todos os percalços que atingiam em cheio a profissão de modelo. Para aquele de anatomia, tratados anatômicos eram traduzidos e organizados para aproximar o aluno da teoria artística européia utilizada nas academias. Taunay trabalhava pessoalmente na concepção dos tratados, traduzindo os textos para facilitar o aprendizado dos alunos, a modelo do que acontecia no restante da Europa. Ao mesmo tempo, o

professor de anatomia era também uma inovação dentro da academia brasileira, auxiliando fortemente no aprimoramento do curso de desenho fundamentado nas teorias da Antigüidade Clássica. Além da ampliação dos modelos de estatuária antiga, a Academia contaria ainda com a formação da Pinacoteca, também organizada por Félix-Émile Taunay a partir das telas trazidas por Lebreton e pela corte de D. João VI. O sistema de cópias das escolas artísticas traria aos alunos os modelos para a concepção de sua própria escola. A base formulada por Taunay, inteiramente fundamentada no exemplo dos gregos, advindo das teorias formuladas na segunda metade do século XVIII, levaria à criação da escola brasileira.

E quais foram, efetivamente, os resultados dessa metodologia? Os quadros Estatísticos realizados por Félix-Émile Taunay desde 1833 revelam números interessantes para avaliarmos sua obra. Do número inicial de 34 alunos no ano de 1833, a quantidade de alunos matriculados tende a crescer, juntamente com os amadores que participam das aulas, regra permitida pelos Estatutos. São 75 alunos matriculados em 1835, primeiro ano da gestão de Taunay como diretor, e mais 22 amadores. O número crescente de matriculados é dado também em função da continuidade dos alunos nas classes e da matrícula de novos alunos. Em 1838, há 112 alunos na Academia e, em 1840, ano da primeira Exposição Pública, há 94 alunos matriculados, dos quais 67 obtiveram bom aproveitamento dos cursos de pintura, escultura, arquitetura, paisagem, gravura de medalhas, desenho e modelo-vivo. Para este último curso há, em média, $2/3$ de bom aproveitamento das aulas, com poucas variações entre os anos, mantendo esse nível mesmo com todas as dificuldades de implantação da classe. Ainda assim, percebe-se a evolução dos alunos e os bons níveis de aproveitamento dentro de cada uma delas. As premiações também aumentam a cada ano, principalmente no que se refere à

concessão de menções honrosas. O sistema didático proposto pela Academia vai, aos poucos, se afirmando.

Podemos ter uma idéia mais clara do desenvolvimento da classe de desenho quando analisamos três trabalhos realizados pelos alunos. O primeiro deles é intitulado "*Mulher com Menino*" (FIG.127), sem data, mas provavelmente uma premiação com menção honrosa obtida na classe de desenho no ano de 1844. Trata-se do aluno Poluceno Pereira da Silva Manoel, que mais tarde se distinguirá através das premiações de diversas medalhas na classe de pintura histórica. O desenho, certamente uma cópia, demonstra o bom emprego da anatomia, das expressões da mulher e da criança por ela protegida, e ainda uma bela composição do *paneggiamento*, revelando certo adiantamento nesta classe. O segundo desenho é um "*Rosto de Guerreiro*" (FIG.128) realizado por Francisco Antonio Nery. Apesar da ausência de data, é provavelmente um desenho premiado com a medalha grande na exposição de 1841. Malgrado o estado lastimável de conservação em que obra se encontra, é notável o bom emprego das técnicas do desenho. Desde o rosto do personagem, dotado de fortes expressões e bom emprego da anatomia na composição das partes de seu rosto, a cabeleira que se estende até o cuidado com os jogos de luz e sombra no tratamento da figura e seu elmo de guerreiro, detalhadamente desenhado em seus aspectos decorativos. Francisco Antonio Nery destaca-se primeiramente na classe de desenho e posteriormente na classe de pintura histórica, ganhando o Prêmio de Viagem de 1848. O terceiro desenho é um "*Busto de Homero*" (FIG.19). Está datado e assinado por seu autor, Francisco Bittencourt da Silva, aluno de arquitetura que se distinguirá durante toda a sua trajetória acadêmica, ganhando destaque posterior na *Repartição de Obras Públicas*. Trata-se de um desenho realizado a partir da cópia do antigo, método difundido na Academia após a compra de uma série de bustos, como ressaltamos nos capítulos anteriores. O bom emprego do desenho de Bittencourt da Silva mostra

que, em 1850, o método alcançava resultados efetivos. Silva será fundamental no que diz respeito à colocação do arquiteto formado na Academia dentro das repartições públicas, objetivo a que Taunay e Grandjean se dedicaram durante anos.

Não só os Quadros Estatísticos e estes exemplos de bom emprego do estudo do desenho identificam esta evolução, mas igualmente as premiações dadas a cada ano, tanto aquelas trimestrais, concentradas nos trabalhos realizados pelos alunos durante o semestre, quando aquelas de fim de ano, realizadas nas Sessões Públicas anuais. Os prêmios funcionavam como bom método de emulação, não só entre os próprios alunos, mas igualmente aos artistas da corte que passavam a participar das Exposições Gerais a partir de 1840. Ao lado desta medida, o Prêmio de Viagem vinha também como um poderoso aliado no desenvolvimento das classes, estimulando a emulação e incentivando o aluno na continuidade de seus estudos, levando ao exterior o conhecimento de uma Academia brasileira e criando a nomeação de membros correspondentes. A instituição das Exposições Gerais como método de emulação provocava o surgimento da crítica de arte e a disseminação do gosto pela sociedade, como procuramos destacar nos capítulos anteriores.

E é também aqui, nas Exposições, que Taunay mostra sua pintura de paisagem ao público. Não só a formação advinda do pai Nicolas-Antoine Taunay e sua aproximação a pintores europeus como Joseph Vernet é visualizada nestas obras, mas igualmente a inovação na concepção temática. Como procuramos ressaltar, Taunay utiliza-se da temática contemporânea para a composição de suas obras. *A Mata Reduzida a Carvão* resume estas qualidades do pintor, primeiramente pela técnica na concepção da paisagem, o qual transmite não só os detalhes daquela natureza prestes a ser destruída, como pelo caráter documental ali representado que o aproxima da ilustração científica – característica que já fazia parte das obras de Taunay desde o Panorama exposto em 1824 – e também pela

atualização do tema. Nesse sentido, a *Mata Reduzida a Carvão* se associa às demais telas de Félix apresentadas naquele mesmo ano, os quais transmitiam a inovação no tratamento aos assuntos, aproximando a natureza da figura do homem que adentra a paisagem, quer seja através do sertanejo, do indígena ou dos escravos que cortam a mata.

Mesmo que Taunay não tenha atingido algumas de suas metas, principalmente no que se refere às questões concernentes à Arquitetura, e malgrado também algumas dificuldades que apareceram no curso do desenvolvimento das classes, sua importância enquanto articulador do sistema de ensino é essencial aos anos seguintes na Academia Imperial de Belas Artes. Fundamental também é sua abordagem à Natureza, ao estabelecer vínculos importantes com a ilustração científica e seu caráter documental.

Contribuiu enormemente para o desenvolvimento de uma metodologia de ensino capaz de formar artistas, nas produções artísticas das gerações futuras, formadores efetivos da tão almejada *escola brasileira*.



FIG.127 - Poluceno PEREIRA DA SILVA Manoel.
Virgem com Menino.
Carvão giz branco, papel. 61 x 47 cm.
Museu Dom João VI, RJ.



FIG.128 - Francisco Antonio NÉRIS.
Rosto de Guerreiro. Carvão-crayon, papel.
65 x 32 cm. Museu Dom João VI, RJ.

BIBLIOGRAFIA

- Académie des beaux-arts (France). Statuts et index biographique.* Paris : Palais l'Institut, 1981.
- ALENCAR, José de. *As Minas de Prata.* SP: Editora Edigraf, 1962a.
- _____. *O Guarani.* 2001. SP: Editora Martin Claret, 2001.
- ALPHONSE DE LAMARTINE, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur.* Paris : Hachette, 1874-1880.
- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler.*
- ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle voyageant autour du monde.* Paris : Hortet et Ozanne, 1838.
- AUDRAN, Gérard. *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité.* Paris : 1683.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Il neoclassicismo.* Roma: Bulzoni, 1968.
- BANDEIRA, Júlio ; XEXÉO, Pedro ; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa no Brasil.* RJ: Editora Sextante, 2004.
- BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire des Panoramas et des Dioramas.* Extrait des Rapports du Jury International de l'Exposition Universelle de 1889 avec illustrations inédites de M. Édouard Detaille. Paris : Imprimerie Nationale, 1891.
- BARBILLON, Claire. *Canons et théories de proportions du corps humain en France (1780-1895).* Thèse pour l'obtention du Doctorat présentée devant l'université de Paris X- Nanterre, sous la direction de M. le professeur Pierre Vaisse, 1998. Vol 2.
- _____. *Les Canons du Corps Humain au XIXe Siècle. L'Art et la Règle.* Paris : Odile Jacob, 2004.
- BEAUCHAMP, A. De. *Biographie moderne.* Paris: 1816.

- BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes. 3 Vols*, SP/Salvador: Metalivros/ Fund. Emílio Odebrecht, 1994.
- BENJAMIM, Walter. *Paris : capitale du XIXe siècle*. Paris : du Cerf, 1989.
- BENOIT, François. *L'Art Français sous la Révolution et l'Empire*. Paris : 1897.
- BIARD, François-Auguste. *Deux-années au Brésil*. Paris : Librairie de l'Hachette, 1862.
- BONNEFOIS, Edouard. *L'Institut de France et les cinq académies*. Paris : Revue des deux mondes, 1993.
- BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the XIXth century*. Londres: Phaidon, 1971.
- BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma: Oficina Edizioni, 1984.
- _____ *Les arts de l'hallucination*. Paris: 2001.
- BURFORD, Robert. *Description of a view of the city of St. Sebastian, and the bay of Rio de Janeiro. Now exhibiting in the Panorama, Leicester-Square*. Painted by the proprietor, Robert Burford, from drawings takem in the year 1823.
- BYINGTON, Elisa. *Arquitetura e as Vidas de Vasari no ambito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante da Urbino: problemas de historiografia crítica*. Dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP, 2004.
- CAPUT, Jean- Pol. *L'Academie française*. Paris: 1986.
- CARVALHO SOUZA, Iara Lis. *Pátria Coroada: O Brasil como Corpo Político Autônomo (1780-1831)*. SP: Editora da UNESP, 1999.
- Catálogo 30 Mestres da Pintura no Brasil*. SP: MASP, 2001.
- Catálogo Alejandro de Humboldt. Una Nueva Vision del Mundo*. Exposición en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. México: UNAM, 2003,
- Catálogo O Brasil Redescoberto*, RJ, Paço Imperial, 1999.
- Catálogo A Missão Artística Francesa*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1944.
- Catálogo A Missão Artística Francesa*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1960.
- Catálogo Missão Artística Francesa e Pntores Viajantes*. RJ: Editora INDEX, 1990.
- Catálogo Museu Dom João VI/85*. RJ: UFRJ, CLA.
- Catálogo Museu Nacional de Belas Artes*. SP: Banco Safra, 1985.

- Catálogo Pintura Chilena. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.*
- Catálogo Visões do Rio Coleção Geyer. Petrópolis: Museu Imperial. RJ: CCBB, 2000.*
- Catálogo Vitor Meirelles : um artista do império. RJ: MNBA, MON, 2004.*
- Catalogue Academie des Beaux-Arts de Le Brun à Vuillard de l'Academie royale à l'Academie des beaux-arts, trois siècles de peinture française. Paris : Musée Marmottan Claude Monet, 1995.*
- Catalogue Constable. Paris : Réunion des Musée Nationaux, 2003.*
- Catalogue Manet Velásquez. Paris: Réunion des Musée Nationaux, 2003.*
- CHAPPEY, Frédéric. *Histoire de l'enseignement de la sculpture à l'École des Beaux-arts au XIXe. Siècle : les concours de composition et de figures modelées (1816-1863). Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris IV- Sorbonne, 1992.*
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris. Oeuvres Complètes de Chateaubriand. Garnier, Paris, 1861. Document Électronique, Gallica, BNF.*
- CLARK, Kenneth. *L'Art du Paysage. Paris : Gérard Monfort, 1994.*
- COMMENT, Bernard. *Le XIXeme siècle des Panoramas, Paris: Adam Biro, 1993.*
- _____ *The Panorama. London : Reaktion Books Ltd, 1999.*
- CORRÊA DO LAGO, Pedro. *O Olhar Distante. Catálogo da Mostra do Redescobrimento. SP: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.*
- DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama. La Rochelle : Rumeur des âges, 1982*
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica no Brasil. São Paulo, Brasília: Martins, INL, 1975*
- DELABORDE, Henri. *L'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France. Paris : Libraire Plon E. Plon, Nourrit et Cie., Imprimeurs-Éditeurs 1891.*
- DELACROIX, Eugène. *Journal 1822-1863. Paris : Librairie Plon, 1996*
- _____ *Propos Esthétiques. La Rochelle, Rumeur des Ages, 1995.*
- DELÉCLUZE, E. J. *Jacques Louis-David – son école et son temps. Paris : Macula, 1983.*
- _____ *Précis d'un traité de peinture. Paris : Bachelier, 1828.*
- DEPERTHES, Jean-Baptiste. *Théorie du Paysage ou Considérations Générales sur les Beautés de la Nature que l'art peut imiter. La Rochelle : Rumeur des Ages, 2002.*

- DIAS, Elaine. *Debret, a Pintura de História e as Ilustrações de corte da Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Dissertação de Mestrado, Campinas, IFCH-Unicamp, 2001.
- Dicionário Eletrônico Houaiss*.
- Dictionnaire Universel Larrouse*.
- The Dictionary of Art*. Londres: Macmillan Publishers, 1996.
- The Dictionary of National Biography*, Oxford 1917-1970.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura*. Campinas : Papirus/Ed. Unicamp, 1993.
- _____. *Essais sur la Peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris : Hermann Éditeur des Sciences et des Arts, 2003.
- _____. *Oeuvres Complètes. Salon de 1762*. Bibliothèque Numérique GALLICA, BNF.
- DURO, Paul. *The Academy and the limits of painting in seventeenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- DUSSIEUX, Louis. *Les artistes français à l'étranger*. Paris, Librairie Archéologique de Didron, 1852.
- DUVAL, Mathias e CUYER, Édouard. *Histoire de l'Anatomie Plastique. Les maîtres, les livres et les écorchés*. Paris, Société française d'éditions d'art, 1898
- Enciclopedia Universelle Europeo Americana. (Madrid)*
- Encyclopédie de l'Art*. Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Editora da UNICAMP, Mercado das Letras, 1995.
- FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro 1530 – 1890*. 2 vols. RJ: Casa Jorge Editorial, 2000.
- FOCILLON, Henri. *La Peinture au XIXe siècle*. Paris : Flammarion, 1991.
- FONTAINE, Andre. *Academiciens d'autrefois*. Paris : H. Laurens, 1914.
- FRANÇOIS-COLIN, Aline ; VAZELLE, Isabelle. *Le Paysage*. Paris : Les Éditions de l'Amateur, 2001.
- FRANQUEVILLE (comte de). *Le Premier Siècle de l'Institut de France, 25 octobre 1795-25 octobre 1895*, Paris, 1895-96, 2 vol.
- FRIEDLÄENDER, Walter. *De David a Delacroix*. SP: Cosac&Naify, 2001.
- FRUITEMA, Evelyn, and ZOETMULDER, Paul A. *The Panorama Phenomenon*. The Hague: Mesdag Panorama, 1981.

- GOETHE, Johann Wolfgang. *Philipp Hackert. La vita*. A cura di Magda Novelli Radice. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- GOLDSTEIN, Carl. *Teaching art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press, 1996.
- GOMES JR., Guilherme Simões. *Sobre Quadros e Livros. Rotinas Acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro. Século XIX*. Tese de Doutorado, ECA-USP, 2004.
- GONZAGA-DUQUE ESTRADA, Luis. *A Arte Brasileira*, Campinas: Mercado das Letras, 1995,
- GOUDAIL, Agnes et GIRAUDON, Catherine. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Tome premier – 1815-1815. Paris : Honoré Champion, 2001.
- GRUNCHEC, Philippe. *La Peinture à l'Ecole des Beaux-Arts. Les concours des prix de Rome, 1797-1863*. Paris, ENSBA, 1986-1989, 2 v.
- Guias Elarga de Arquitectura Ciudad Vieja*. Montevideo: Ed. Dos Puntos, 1994,
- HARGROVE, June Ellen. *The French Academy : classicism and its antagonists*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 1990.
- HAUTECOEUR, Louis. *Les fonctions de l'Académie des Beaux-Arts*. Paris: Firmin Didot, 1961.
- Histoire de l'Expansion de l'art français. Le monde latin*. Paris : Henri Laurens, éditeur, 1933.
- HYDE, Ralph. *Panoramania !The Art and Entertainment of the 'all-embracing' view*. London: Trefoil Publications, Barbican art Gallery, 1988
- HOEFER, J. C. F. *Nouvelle biographe générale*. 46 tom. 1852.
- HOFMANN, Werner. *Une époque en rupture, 1750 – 1830*. Paris : Gallimard, 1995.
- HONOUR, Hugh. *Le neo-classicisme*. Tradução francesa. Paris, Librairie Générale Française, 1998.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*. Tome I. Paris, Éditions Utz, 2000,
- _____ *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*. Paris: F. Schoell, 1811, 5v
- HUTCHISON, S. *The History of Royal Academy*. London : 1986.
- HYDE, Ralph. *Panoramania! The Art and Entertainment of the 'All-Embracing' View*. London: Trefoil Publication, 1988
- Institut de France. Académie royale des beaux-arts*. Paris : Firmin Didot, 1835.

- JACQUES, Anne. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts. Anthologie historique et littéraire*. Paris, ENSBA, 2001
- JOUIN, Henry. *Joachim Lebreton. Premier secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts*. Paris : Aux Bureaux de l'Artiste, 1892.
- Journal de Pierre-François Léonard Fontaine (1799-1853)*. Paris : ENSBA, Société d'Histoire de l'Art, 1987, 2 vols.
- KITCHIN, Joanna. *Un journal 'philosophique': La Décade (1794-1807)*. Paris, M. J. Minard-Lettres Modernes, 1956.
- LANZI, Luigi. *Storia Pittorica della Itália. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Firenze: Sansoni Editore.
- LAURENT, Jeanne. *Arts et Pouvoirs en France : 1793 a 1981 : histoire d'une démission artistique*. Saint-Etienne : Université de Saint-Etienne. Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine.
- LEBRETON, Joachim. *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Vien, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, ancien premier peintre du roi et chevalier de son ordre, membre de l'Institut de France, du Sénat conservateur, et comte de l'Empire*. 1809, 30 p, in 4o.
- LE BRUN, Charles. *L'Expression des Passions & Autres Conférences, Correspondances*. Paris, Éditions Dédale, 1994
- LEBRUN JOUVE, Claudine. *Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830*. Paris, Arthéna, 2003.
- LENIAUD, Jean-Michel. *L'Académie des Beaux-arts à la fin du premier empire*. Paris : Palais de l'Institut, 2001.
- LENOIR, Alexandre. *Description historique et chronologique des monuments de sculptures réunies au Musée des monuments français*, Paris, an V.
- LEON, La Luz de. *Jean-Baptiste Vermay, peintre français, fondateur de l'Académie de Saint-Alexandre de la Havane*, Paris, 1927.
- LESLIE, C. R. *John Constable*. Paris, ENSBA, 1996,
- LEVOT, P. J. *Biographie bretonne*. 2 tom. 1852-1857.
- LIMA, Valéria A. E.. *A Academia Imperial das Belas Artes. Um projeto político para as artes no Brasil*. Campinas: Dissertação de Mestrado IFCH/Unicamp, 1994.
- _____ *Viagem com Debret*. SP: Jorge Zahar, 2004.
- MACIEL LEVY, Carlos Roberto. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes, Período Monárquico*. RJ, Ed. Pinakotheke, 1990.

- MARCO, Valéria de. *A Perda das Ilusões. Romance histórico de José de Alencar*. SP: Editora da Unicamp, 1993.
- MARQUES, Luiz. MNBA Museu Nacional de Belas Artes. *Arte Italiana em coleções brasileiras 1250-1950. Corpus da arte italiana em coleções brasileiras*, vol. 2, SP: Berlendis e Vertecchia Editores, 1996.
- _____. *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas artes*. RJ: Área Editoria Ltda, 1992.
- MARTINS, Carlos. *Revelando um Acervo*. Coleção Brasiliana. Fundação Rank-Packard/Fundação Estudar. SP: Bei Comunicação, 2000.
- MARTIUS, C. F. P. von *A Viagem de von Martius. Flora Brasiliensis*. RJ: Editora Index, 1996.
- MENGS, Anton Raphael. *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*. Paris : ENSBA, 2000,
- MEROT, Alain. *Académie royale de peinture et de sculpture. Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII siècle*. Paris, ENBA, 1996.
- MICHAUD, L. G. *Biographie Universelle ancienne et moderne*, Paris, 1811-1862.
- MIEL, E. F. A. M. *Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de 1817*. Ou examen critique des principaux ouvrages d'art exposés dans le cours de cette année, avec trente-huit gravures au trait. Paris : de l'imprimerie de Didot le Jeune, 1817 et 1818.
- MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX. Catálogo Mostra do Redescobrimento Brasil + 500*. SP: Fundação Bienal, 2000.
- MILANI, Raffaele. *L'arte del paesaggio*. Bologna : Il Mulino, 2001.
- MILLIN, Aubin-Louis, *Dictionnaire des Beaux-Arts*. Paris : Imprimerie de Crapelet, 1806.
- MONNIER, Gerard. *L'art et ses institutions en France*. Paris: Édition Gallimard, 1995.
- MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. *O ensino artístico. Subsídio para a sua História. Um capítulo 1816-1889*. RJ: Imprensa Nacional, 1942.
- NAVARRETE MARTINEZ, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1799.
- Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. 1842, 1844, 1847.*
- OETTERMAN. *The Panorama: history of a mass medium*. NY: Zone Books, Cambridge, Mas: MIT Press, 1997.
- PALUMBO DÓRIA, Renato. *Entre o Belo e o Útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX*, Tese de Doutorado, FAU, USP, 2005.

- PARISET, François- George. *L'art néo-classique*. Paris : presses universitaire de France, 1974.
- PEDROSA, Mário. *Da Missão Francesa Seus obstáculos políticos*. Tese para o concurso da cadeira de História do Colégio Pedro II, RJ, mimeo, 1955. MAC-USP. Obras Completas de Mário Pedrosa, vol. X, org. Por Otilia Beatriz Fiori Arantes.
- PELZEL, Thomas. *Anton Raphael Mengs and neoclassicism*. NY : Garland Pub, 1979.
- PEVSNER, Nikolaus. *Les Académies d'Art*. Paris, Gérard Monfort, 1999.
- PICARD, Paola e RACIOPPI, Pier Paolo. *Le Scuole Mute e le Scuole Parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*. Roma, De Luca Editori d'Arte, 2002.
- POMMIER, Edouard. *Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire*. Paris : presses universitaires de France, 1994.
- PRAZ, Mario. *Goût neoclassique*. Paris : Le Promeneur, 1989.
- PRÉVOST, Jean. *Notice historique sur Montigny-le-Gannelon* [Texte imprimé]. Châteaudun : Impr. de A. Lecesne, 1852.
- Proces-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Publiée pour la Société de l'Histoire de l'art français. Sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts par M. Marcel Bonnaire, avec une préface de M. Louis Hourticq, membre de l'Institut. Tome 1^{er}. La classe de Littérature et beaux-arts de l'Institut National. AN IV – An VIII. Paris, Librairie Armand Colin, 1937.
- Proces-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Publiée pour la Société de l'Histoire de l'art français. Sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts par M. Marcel Bonnaire, avec une préface de M. Louis Hourticq, membre de l'Institut. Tome II An IX (1800-1801) – An XIV (fin 1805). La classe de Littérature et beaux-arts de l'Institut National. Paris, Librairie Armand Colin, 1940.
- Proces-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Publiée pour la Société de l'Histoire de l'art français. Sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts par M. Marcel Bonnaire, avec une préface de M. Louis Hourticq, membre de l'Institut. 1806-1810. La classe de Littérature et beaux-arts de l'Institut National. Paris, Librairie Armand Colin, 1943.
- Proces-verbaux de l'Académie des beaux-arts*. 1811-1815. par Agnès Goudail et Catherine Giraudon. Paris, École des chartes, 2001.
- Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Por ordem de S. E. O Ministro dos Negócios do Império. Foi feito pelos professores da mesma Academia. , no anno de 1824. Rio de Janeiro, Imperial Typografia de P. Plancher, impressor de S. M. I., 1827. Jean-Baptiste Debret – redator do original. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil.
- QUINCY, Quatremère de. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris: Treuttel et Wurtz, 1823.

- REAL, Regina. *Missão Artística 1816. Quadros trazidos por Lebreton*. RJ: MNBA, s/d.
- ROBERTS, K. B. *The fabric of the body : european traditions of anatomical illustration*. Oxford, Clarendon press, 1992.
- RÖHRL, Boris. *History and bibliography of artistic anatomy*. NY : 2000.
- ROBERT, A. Et Cougny, G. *Dictionnaire des parlementaires français*. 5 tom. 1889-91.
- ROBERTS, K. B. *The fabric of Body : european traditions of anatomical illustration*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- ROBINET, J. F. E., ROBERT, A. Et Le CHAPLAIN, J. *Dictionnaire...de la Révolution et de l'Empire*. Etc. 2 tom. 1898.
- RUSKIN, John. *Praeterita, The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, vol. 24. London: George Allen, 1908,
- SCHLOSSER, Julios von. *La Littérature Artistique*. Paris : Flammarion, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D.Pedro II, um monarca nos trópicos*. SP: Cia. Das Letras, 1999.
- SEGRE, Monique. *L'art comme institution : l'École des beaux-arts*, 19^e. 20^e. Paris : ENSBA.
- SÉROUX D'AGINCOURT, Jean B. *Histoire de l'art par les monuments depuis as décadence au IV siècle, jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*. Paris, 1810-1823.
- SQUEFF, Letícia Coelho. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto-Alegre*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2003.
- STENDHAL. *Salons*. Paris : Le Promeneur, Éditions Gallimard, 2002, p.58.
- SOUBIES (Albert), *Les Membres de l'Académie des beaux-arts, depuis la fondation de l'Institut, 1^{er}. Série, 1795-1816*, Paris, 1904, 236 p.
- SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von . *Viagem pelo Brasil*. RJ: Imprensa Nacional, 1938.
- STAROBISNKI, Jean. *Les Emblèmes de la Raison*. Paris : Flammarion, 1979.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. SP: Cia. das Letras, 1990
- TAUNAY, Affonso d'E. *A Missão Artística de 1816*. RJ: Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1957.
- TAUNAY, Hippolyte et DÉNIS, Ferdinand. *Le Brésil ou Histoire, usages, moeurs et coutumes des habitants de ce royaume...*Paris, 1822.

- _____ *Notice Historique et explicative du Panorama de RJ*. Paris, Nepveu Librairie, 1824.
- TAUNAY, Théodore. *Idylles brésiliennes, écrites en ver latin par Théodore Taunay et traduites en vers français par F. E. Taunay*. Rio de Janeiro : impr. De Gueffier, 1830.
- TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. RJ: IPHAN, 1957.
- THUILLIER, Jacques. *Art et institution : l'École des Beaux-Arts*. Paris, 1986.
- TORTEBAT, François. *Abregée d'anatomie, accommodée aux arts de peinture et de sculpture par M. De Piles*. Paris, 1733. Pl. Gr. Par F. Tortebat d'après le choix, fait par R. De Piles, des figures du *Traité d'anatomie de Vesale dessinées par le Titien*.
- VALENCIENNES, Pierre-Henri. *Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, Paris, 1799-1800.
- VITET, *A propos de l'enseignement des arts du dessin*. Paris : ENSBA, 1984.
- WATT, Pierre; CAHN, Isabelle; LOBSTEIN, Dominique. *Chronologie de l'art du XIXe siècle*. Paris, Flammarion, 1998.
- WINCKELMANN, Johann J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben und Erläuterung*. 1755
- _____ *Idem. Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresde, 1764.
- _____ *Réflexion sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*.
- WOOD, Henry Trueman Wright. *A History of the Royal Society of Arts*. London, 1913.

ARTIGOS :

- ADHEMAR, Jean. « L'enseignement académique en 1820 » in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1933.
- BARATA, Mário. "Lebreton et l'organisation d'une double école des Beaux-Arts et des Arts Métiers au Brésil en 1816. A Propos de la Mission artistique française de 1816 ». *Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Paris, Unesco, 1959.

- _____ "Manuscrito Inédito de Lebreton. Sobre o Estabelecimento de Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816" In *Revista do SPHAN*, 1959.
- BONNET, Alain. « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863. Peinture et sculpture ». In *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle. Arts et Institutions*. No. 93, 1996 (3), pp. 27-38.
- BORDINI, Silvia. "Jacob Ignaz Hittorf e l'architettura dei panorami". In *Ricerche di Storia dell'arte*, 3, 1976.
- _____ "Paesaggi e panorami: imagine e immaginazione del viaggio nella cultura dell'Ottocento". In *Ricerche di Storia dell'arte*, 15, 1982.
- CASTELNUOVO, Enrico. "Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria ». In *Ricerche di Storia dell'arte*. 13-14, 1982.
- CHAPPEY, Frédéric. « Dossier Les Professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873) ». In *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle. Arts et Institutions*. No. 93, 1996 (3), pp. 95-101.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. "Bandeirantes ao chão" in *Revista Estudos Históricos, Arte e História*, CPDOC, FGV, no. 30, 2002/2
- CONCETTO, Nicosia. « Le accademie inutili : Leopoldo Cicognara e la crise delle istituzioni artistiche ». In *Atti e memorie. Accademia clementina*, 1992, v. 30-31, p. 249-255.
- CONDE, Michel. « Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique ». In *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle. La Ville et Son Paysage*. No. 83, 1994 (1), pp. 49-58.
- COUSTET, Robert. « L'urbanisme neo-classique à Rio de Janeiro d'après le portefeuille de Grandjean de Montigny » in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*. Paris, 1976, pp. 341-349.
- DAVID-ROY, Marguerite. "Le Rio de Janeiro de Louis-Symphorien Meunière" In *Archives d'architecture moderne*, Bruxelles, no. 40, 1990.
- D'HELF, Brigitte ; VERFLIEDEN, Michael. « Les rotondes de l'illusion » in *Monuments historiques de la France*, 4, 1978.
- DELPECH, Adrien. « Une mission artistique au Brésil : la mission de 1816 » in *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, v. 9, no. 37, jan 1925, pp. 1-4 ; no. 38, fev. 1925, pp. 122-135.
- DIAS, Elaine. "Lebreton e a estruturação do ensino artístico no Institut de France (1803-1815)" . In *Anais do XXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, 2004.
- _____ "Joachim Le Breton". In *Dictionnaire des Historiens de l'Art de la Révolution Française à la Première Guerre Mondiale*. Paris, Honoré Champion, (a sair em 2006).

- _____ « A Pintura de Paisagem de Félix-Émile Taunay ». *Revista Eletrônica Rotunda*, UNICAMP, no.1, 2003.
- DIENER, Pablo. "O Catalogo Fundamentado da Obra de J. M. Rugendas." In *Revista USP*, Dossiê Brasil dos Viajantes, no. 30, 1996.
- DUFOURNY. « Rapport sur le Panorama » In *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Publiée pour la Société de l'Histoire de l'art français. Sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts par M. Marcel Bonnaire, avec une préface de M. Louis Hourticq, membre de l'Institut. Tome 1^{er}. La classe de Littérature et beaux-arts de l'Institut National. AN IV – An VIII. Paris, Librairie Armand Colin, 1937.
- FOUCART, Bruno. « Préface » in *A Propos de l'Enseignement des Arts du Dessin*. Paris, ENSBA, 1984.
- GENET-DELACROIX, Marie-Claude. Histoire et Fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905). In *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle. Arts et Institutions*. No. 93, 1996 (3), pp. 39-50.
- GALVÃO, Alfredo. "Alunos Premiados na Academia Imperial de Belas Artes". *Arquivos*, ENBA, Série D, 1958, no.1.
- _____ "Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes realizados na Academia Imperial de Belas Artes e Prêmios Outorgados". *Arquivos da E. N. B. Artes*, RJ, (11): 125-45, 12 ago 1965.
- _____ "Félix-Émile Taunay e a Academia de Belas Artes". *Revista do Patrimônio Artístico Nacional*, 16, 1968.
- _____ "Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no Meio Artístico Nacional" in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. RJ, no. 14, 19-120, 1959
- GRATE, Pontus. « Art, idéologie et politique dans la critique d'art ». In *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle. Critique et Art*, no. 71, 1991 (1), pp. 31-38.
- HARDER, Hans de. « Les Panoramas Peints". In *Coré*, Paris, mars, 1997.
- HAUTECOEUR, Louis. L'Académie de Parme et ses concours à la fin du XVIIIe. siècle, *Gazette des beaux-arts*, 1910, août, pp. 147-165.
- HITTORFF, J.-J. « Description de la Rotonde des Panoramas, élevée dans les Champs-Élysées. Procédé d'un Aperçu Historique sur l'Origine des Panoramas et sur les Principales Constructions Auxquelles ils ont donné lieu. » In *Revue Generale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, t. II, 1841.
- HOLL, Frank. "Ciencia y Arte: Humboldt y los pintores Johann Moritz Rugendas y Ferdinand Bellermann". In *Alejandro de Humboldt. Una Nueva Vision del Mundo*. Exposición en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. México: UNAM, 2003.

HUZARD. « Manuscrit sur la vie de Joachim Lebreton » in *Mémoires de l'Institut National des Sciences et des Arts. Supplément. Pièces détachées, publiées séparément par l'Institut ou par ses Membres. Tome LXXV, an 1830. Bibliothèque de J.-B. Huzard. No. 107.*

Jornal do Comércio, 16/12/1840, 19/12/1841, 23/12/1841, 24/12/1841, 18/12/1842, 13/12/1846, 12/12/1847.

Journal du Commerce, 29/05/1824, 30/05/1824, 2/06/1824, 3/06/1824, 10/06/1824, 15/06/1824, 2/07/1824, 12/08/1824, 5/09/1824, 13/09/1824, 2/10/1824, 8/10/1824, 15/10/1824, 10/11/1824, 15/11/1824, 29/11/1824.

LARUE, Anne. « Delacroix et ses élèves d'après un manuscrit inédit ». In *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle. Arts et Institutions. No. 93, 1996 (3), pp. 7-20.*

Le Constitutionnel. 1/06/1824, 8/06/1824.

Le Correspondant, 1890.

Le Corsaire. Journal des Spectacles, de la Littérature, des Arts, Mœurs et Modes. 23/06/1824, 14/10/1824, 20/10/1824, 21/10/1824.

Le Courrier Français. 24/05/1824, 27/05/1824, 28/05/1824, 31/05/1824, 30/10/1824.

Le Diable Boîteux. Juillet, août, septembre 1824.

L'étoile. 20/06/1824.

Le Globe

L'oriffamme.

Le Moniteur Universel. 25/05/1824, 31/05/1824, 2/06/1824, 8/06/1824, 19/06/1824, 25/06/1824

LEFORT, Paul. Les Musées de Madrid. L'Académie de San Fernando. *Gazette des Beaux-arts*, Paris.

MANHORNE, Katherine E. "O Imaginário Brasileiro para o Público Norte-Americano do Século XIX". In *Revista USP, Dossiê Brasil dos Viajantes*, no. 30, 1996.

MARQUES DOS SANTOS, Francisco. O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816, *Revista do SPHAN*, 5, 1941.

MIRIMONDE, Albert Pomme de. Jean-Baptiste Debret, peintre franco-brésilien (1768-1848). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*. Paris, 1965, pp. 209-221.

MANTZ, Paul. L'Enseignement des arts industriels avant la Révolution. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1865, mars, pp. 229-247.

- MODIGLIANI, Denise e BRUGÈRE, Fabienne. « Préface » in MENGES, Anton Raphael. *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*. Paris : ENSBA, 2000
- NEVES, Margarida de Souza. "Panoramas". In *Catálogo Visões do Rio Coleção Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial/RJ: CCBB, 2000.
- "The Panorama: With Memoirs of its invention, Robert Barker, and his son, the late Henry Aston Barker" in *The Art Journal*, vol. III, 1857,
- Panoramas de Nouveautés parisiennes*, le 3 juillet 1824
- PEDROSA, Mário. "Rivalidade luso-francesa na Iconografia Imperial" in *Jornal do Brasil* 15/12/1957.
- PEREIRA DA SILVA, Margareth. "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro". In *Anais do Museu Paulista*, nova série, no. 2, 1994
- Petit Courrier des Dames, ou Nouveau Journal des Modes, des Théâtres, de la Littérature et des Arts*. No. XXI – Tome VII 15 octobre 1824.
- PHILIPPE, Julien. « Présentation » in LE BRUN, Charles. *L'Expression des Passions & Autres Conférences, Correspondances*. Paris, Éditions Dédale, 1994
- PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. "Exposição Pública". *Revista Bellas Artes*, 1843,
- _____. "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense". In *Revista do IHGB*. RJ: Typographia D. L. dos Santos, tomo III, 1841.
- ROBICHON, François. « Le panorama, spectacle de l'histoire », in *Le mouvement social*, n. 131, avril-juin 1985, Paris ; Editions Ouvrieres.
- ROUJON, Henry. « La disgrâce d'un patriote. Joachim Lebreton. Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts ». *Société des Conférences, Supplément aux lectures pour tous du 15 février 1914*, Paris 1914
- SANTOS, Francisco Marques dos. « As Belas Artes no Primeiro Reinado (1808-1821) ». In *Estudos Brasileiros*, ano II, no.II, vol. 4, março-abril 1940, pp.471-515.
- _____. "O Ambiente Artístico Fluminense e a Chegada da Missão Francesa de 1816". In *Revista do SPHAN*, no. 5, 1941, pp. 213-240.
- SAVAGE, Kirk. "Art, Science and Ecological Inquiry: The Case of 19th-Century American Landscape Painting". In *Ample Opportunity: A Community Dialogue*. Studio for Creative Inquiry, College of Fine Arts, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania, February, 1998.
- SCHWARTZ, Emmanuel. "L'École des Beaux-Arts au XIXe. Siècle et l'Enseignement 'd'après le modèle' ». In *L'Art du Nu au XIXe Siècle. Le Photographe et son modèle*. Paris : Hazan, BNF, 1997,

SMITH, Robert C. "The Imperial Family of Brazil in 1831 (Portraits by Simplicio Rodrigues de Sá)".
Gazette des Beaux-Arts, NY, 1943, janv., pp. 49-56.

_____ "XIX Century Painting in Argentina" in *Gazette des Beaux-Arts*, NY, series 6, v. 22, nov.
1942, pp. 99-114.

VIOLLET LE DUC, E. L'Enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire » in *Gazette des Beaux-arts*, Paris, 1862, mai pp. 393-402, juin pp. 525-534 ; juil. Pp. 71-82 et sept., p. 249-255.

Obras de Félix-Émile Taunay

Arte de pintar a oleo, conforme a pratica de Bardwell, baseada sobre o estudo e imitacao dos primeiros mestres das escolas italiana, inglesa e flamenga, RJ: Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Cia., 1836.
Tradução da obra de Thomas Bardwell *The Practice of Painting and Perspective Made Easy*, 1832,
13a *The Practice of Painting and Perspective Made Easy*. edição. SOR-EBA-UFRJ

Astronomie du jeune âge.... épître en vers adressée à sa fille, par F. E. Taunay...edited par..A. M. Ch. Et Hte. Taunay. Paris, 1857.

Astronomie du jeune âge.... composée pour sa fille Adelaïde. Deuxième edition retouchée par l'auteur et augmentée de notes revues par Emmanuel Lidis... publié par les soins de A. M. Ch. Et Hte. Taunay. Paris, 1859.

Epítome de Anatomia Relativa às Bellas Artes seguido de Hum Compendio de Physiologia das Paixões e de Algumas Considerações Geraes sobre as Proporções, com as Divisões do Corpo Humano. Oferecido aos Alunos da Imperial Academia das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Comp. Rua do Ouvidor, no. 65, 1837.

Manuscritos de Félix-Émile Taunay

Carta de 22 de outubro de 1845 dirigida ao Conde de Stackenberg. AN-RJ, SAP, AP-FET.

Carta de 21 de março de 1846 dirigida ao Conde de Stackenberg. AN-RJ, SAP, AP-FET.

Memória das Bellas Artes. Memórias sobre a origem e progressos do Estabelecimento. Arquivo Nacional. 1838.

Memorial (minuta) dirigida ao deputado....sobre a igualdade da Academia com o nível das outras escolas nacional da Capital. S/d" . AN-RJ, SAP, AP-FET.

Memorial sobre as Exposições Gerais artísticas na Academia das Belas Artes. 2 documentos quase iguais. RJ, agosto 1852. AN-RJ, SAP, AP-FET.

Parecer de Félix Emilio Taunay sobre a verdadeira pronúncia do grego. Em francês. (1865?), AN-RJ, SAP, AP-FET.

Parecer (minuta e original) de F. E. Taunay sobre conceito de jurisdição suprema na questão do fonetismo helênico. Em francês (1865?)". AN-RJ, SAP, AP-FET.

Relatório acerca das Exposições Públicas. 18/01/1847. AN-RJ, SE-IE

Relatório acerca das Exposições Gerais. 24/04/1849. AN-RJ, SE-IE

Texto (ms) de F. E. Taunay sobre a educação de um povo pelas letras e pelas belas artes, fazendo um paralelo entre as duas. Em francês. 12-05-1844. AN-RJ, SAP, AP-FET.

ARQUIVOS, MUSEUS E BIBLIOTECAS CONSULTADAS:

FRANÇA:

Archives Nationales – CARAN
Archives Nationales – Hôtel de Soubise.
Archives de la Classe des Beaux-Arts de l'Institut de France
Bibliothèque des Académiciens de l'Institut de France
Bibliothèque INHA – Collection Jacques Doucet
Bibliothèque Nationale de France – BNF
Bibliothèque Sainte-Geneviève
Departement de Peinture du Musée du Louvre
Bibliothèque du Musée du Louvre

BRASIL :

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro
Arquivo da Escola de Belas Artes – Museu Dom João VI – UFRJ
Arquivo e Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes – MNBA – Rio de Janeiro
Arquivo Histórico do Palácio Itamaraty – Rio de Janeiro
Arquivo Histórico do Museu Imperial – Petrópolis
Departamento de Pintura do Museu Imperial – Petrópolis
Coleção Geyer – Museu Imperial – IPHAN – Ministério da Cultura – Rio de Janeiro
Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Seção de Obras Raras da Biblioteca da Escola de Belas Artes - UFRJ

ABREVIACÕES DAS INSTITUIÇÕES E DOCUMENTOS UTILIZADOS

BRASIL:

AMDJ – EBA- UFRJ – Arquivo do Museu Dom João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SPA – Sessão Pública Anual

AN-RJ, SAP, AP-FET – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Seção de Arquivos Particulares, Arquivo Privado Félix-Émile Taunay, AP 35

AN-RJ, SE-IE – Arquivo Nacional, RJ, Série Educação, IE

FRE – ED, AN-RJ. Fundo RE- Escragnoille Dória

API-RJ Arquivos do Palácio Itamaraty, RJ

AMIP-RJ - Arquivos do Museu Imperial de Petrópolis, II, POB.

BN-RJ – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

SOR-EBA-UFRJ – Sessão Obras Raras, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FRANÇA:

AN-FR – Archives Nationales, Paris, França

BNF – Bibliothèque Nationale de France.

INHA – Institut National d’Histoire de l’Art – Paris.

B-INHA-CJD - Bibliothèque de l’Institut National d’Histoire de l’Art - Collection Jacques Doucet

B-IF - Bibliothèque de l’Institut de France.

A-IF-CBA, Paris. Archives de l’Institut de France, 4eme classe des Beaux-Arts

PORTUGAL:

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

ABERTURA

Nicolas-Antoine Taunay. *Retrato de Félix-Émile Taunay*. Óleo s/tela. s/d. 31,5 x 24,0 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....3

INTRODUÇÃO

FIG.1 - Nomeação de F.-E. Taunay como professor de francês de D. Pedro II. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.	21
FIG.2 - F.-E. Taunay nomeado membro do <i>Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro</i> . 1839. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.....	21
FIG.3 - F.E. Taunay condecorado com o Hábito da <i>Ordem de Cristo</i> . 1841. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.....	21
FIG.4 - F.-E. Taunay condecorado <i>Chevalier de la Légion d'Honneur</i> , em 1843. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.	21
FIG.5 - <i>Membro Honorário da Academia Imperial de Belas Artes</i> , em 1852. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.	23
FIG.6 - F.-E. Taunay como <i>Comendador da Ordem da Rosa</i> , em 1867. Arquivo Privado Taunay, Arquivo Nacional, RJ.....	23
FIG.7 - F.-E. Taunay nomeado <i>Barão de Taunay</i> . 1880. Arquivo Museu Imperial, Petrópolis.	23
FIG.7.1 - F.-E. Taunay nomeado <i>Barão de Taunay</i> . 1880. Arquivo Museu Imperial, Petrópolis.....	23

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO II

FIG.8 – Eugène DELACROIX. <i>Liberté guidant le peuple</i> .1831. óleo s/tela. 260 X 325 cm. Musée du Louvre, Paris.....	157
FIG.9 - J. CONSTABLE. <i>La Cathédrale de Salisbury</i> . 1831. óleo s/ tela. 151,8 x 189 cm. National Gallery, Londres.....	157
FIG.10 - Jean-Dominique INGRES. <i>Portrait de M. Bertin</i> . 1832. óleo s/ tela. 116 x 85 cm. Musée du Louvre, Paris.....	159
FIG.11 – Jacques-Louis DAVID. <i>Le Serment des Horaces</i> . 1784. óleo s/ tela.330 x 425 cm. Musée du Louvre, Paris.....	159
FIG.12 – Jacques-Louis DAVID. <i>Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils</i> . óleo s/ tela. 323 x 422 cm. Musée du Louvre, Paris.....	161
FIG.13 – Jacques-Louis DAVID. <i>Sacre de L'empereur Napoléon 1º</i> . 1806-1807. óleo s/ tela. 621 x 789 cm. Musée du Louvre, Paris.....	161
FIG.14 – Jacques-Louis DAVID. <i>Marat</i> . 1793. óleo s/ tela. 165 x 128 cm. Musée du Louvre, Paris.....	163
FIG.15 – Anton Raphael MENGS. <i>Auto-Retrato</i> . 1774. óleo s/tela. 73,5 x 56,5 cm. National Museum Liverpool.....	163
FIG.16 – RAFAEL. <i>Incêndio do Borgo</i> . Museu do Vaticano, Roma.....	163
FIG.17 – Antonio Allegri, CORREGGIO. <i>Vênus, Sátiro e Cupido</i> . 1525. Óleo s/tela.188 x 125 cm. Musée du Louvre, Paris.....	165
FIG.18 – TIZIANO. <i>Festa dos Deuses</i> . 1514-1529. Óleo s/tela. 170 x 188 cm. National Gallery, Londres.....	165
FIG.19 – Francisco BITTENCOURT DA SILVA. <i>Busto de Homero</i> . 1850. Museu Dom João VI, Escola de Belas Artes, UFRJ.	167
FIG. 20 - <i>A Arte de Pintar a óleo</i> . 1836. Seção de Obras Raras da Biblioteca da EBA, UFRJ.	167
FIG.21 – <i>Epítome de Anatomia</i> . 1837. Museu Dom João VI, UFRJ.....	167
FIG.22 – François TORTEBAT. <i>Abregée d'Anatomie</i> . Bibliothèque de l'INHA Collections Jacques-Doucet, Paris.....	169
FIG.22.1 – François TORTEBAT. Prancha de Esqueleto do <i>Abregée d'Anatomie</i> . Bibliothèque de l'INHA Collections Jacques-Doucet, Paris.....	169
FIG.22.2 – François TORTEBAT. Prancha de Musculatura do <i>Abregée d'Anatomie</i> . Bibliothèque de l'INHA Collections Jacques-Doucet, Paris.....	169
FIG. 23 - Jean AUDRAN. <i>Expressions des Passions de l'âme</i> . 1793. Biblioteca Nacional, RJ.....	169
FIG.24 - Jean AUDRAN. <i>L'Éffroy. Expressions des Passions de l'âme</i> . 1793. Biblioteca Nacional, RJ.....	171
FIG.24.1 – Jean AUDRAN. <i>La Compassion. Expressions des Passions de l'âme</i> . 1793. Biblioteca Nacional, RJ.....	171
FIG. 25 – Gérard AUDRAN. <i>Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité</i> . Bibliothèque de l'INHA Collection Jacques Doucet, Paris.	171

FIG.26 - Gérard AUDRAN. Apollon. <i>Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité</i> . Bibliothèque de l'INHA Collection Jacques Doucet, Paris.	173
FIG.26.1 - Gérard AUDRAN. Laocoon. <i>Les Proportions du Corps Humain mesurées sur les plus belles formes d'Antiquité</i> . Bibliothèque de l'INHA Collection Jacques Doucet, Paris.	171
FIG.27 - Anônimo. Cópia de Rafael. <i>A Virgem e o Menino</i> . S/d. óleo s/ tela. 86 x 24,5 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.	173
FIG.28 - Anônimo. Cópia de Charles Le Brun. <i>Caçada de Meleagro de Atalante</i> . s/d. 133 x 221 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.	173
FIG.29 - Anônimo. Cópia de Murillo. <i>Sagrada Família</i> . s/d. óleo s/ tela. 103 x 124 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.	175
FIG.30 - Atribuído a Bernardo Castello. <i>Jesus em Casa de Marta e Maria</i> . Óleo s/ tela. 147,5 x 114,5 cm. s/d. Museu Dom João VI, UFRJ.	175
FIG.31 - Jacopo VIGNALI. <i>Elias despertando e nutrido por um anjo no deserto</i> . 1625-1635. óleo s/ tela. 144 x 110 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	175
FIG.32 - Simone BARABINO. <i>Loth e as Filhas</i> . 1610-1630. óleo s/ tela. 187 x 141 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	177
FIG.33 - Andrea VACCARO. <i>Loth e as Filhas</i> . Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	177
FIG.34 - Agostino MASUCCI. <i>Santíssima Trindade com a Virgem e Santos</i> . 1745-1760. óleo s/ tela. 100 x 51 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	179
FIG.35 - Anônimo. <i>Cópia da Santíssima Trindade com a Virgem e Santos</i> , de Agostino Masucci. Museu Imperial, Petrópolis.	179
FIG.36 - Gerolamo BASSANO. <i>Entrada dos animais ao entrar na Arca</i> . 1590-1620. óleo s/ tela. 134 x 200 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	179
FIG.37 - Sigismondo COCCAPANI. <i>Tobias devolve a vista ao pai</i> . 1650 - 1654. óleo s/ tela. 115 x 146 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	181
FIG.38 - Vitor MEIRELLES DE LIMA. Cópia de Coccapani. Acervo da Irmandade Nosso Senhor dos Passos e Hospital da Caridade, Florianópolis, SC.	181
FIG.39 - Giovanni Maria BOTTALLA. <i>Deucalião e Pirra</i> . 1635. óleo s/ tela. 181 x 206 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	183
FIG.40 - Anônimo. <i>Ceia d'Emmaus</i> . Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	183
FIG.41 - Matteo PAGANO. <i>Cristo na Marcenaria de São José</i> . 1610-1625. óleo s/ tela. 92 x 107 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	185
FIG.42 - Luca CAMBIASO. <i>São Jerônimo</i> . 1560 - 1580. óleo s/ tela. 118 x 98 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	185
FIG.43 - Atribuído a Jusepe RIBERA. <i>Apóstolo</i> . Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	185
FIG.44 - Anônimo. <i>Ecce Homo</i> . Museu Nacional de Belas Artes, RJ.	187

FIG.45 – Anônimo. <i>S. Bruno em oração</i> . Museu Nacional de Belas Artes RJ.....	187
FIG.46. Jean-Baptiste DEBRET. <i>Morte de Germanicus</i> . Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	189
FIG.47 - Nicolas POUSSIN. <i>Morte de Germanicus</i> . Museu de Minneapolis, EUA.	189

CAPITULO 3

FIG.48 - <i>Convite do Imperador D. Pedro II para a Exposição Pública Geral de 1840</i> . Arquivo do Museu Imperial, Petrópolis.	243
FIG.49 – August MÜLLER. <i>Jugurtha</i> . Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	243
FIG.50 – August MÜLLER. <i>Retrato de Grandjean de Montigny</i> . s/d. óleo s/ tela. 81,5 x 65 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.....	243
FIG.51 – QUINSAC DE MONVOISIN. <i>Retrato de D. Pedro II</i>	245
FIG.52 - Leon PALLIERE Grandjean de Ferreira. <i>Sertório com sua Corça</i> . 1849. óleo s/ tela. 116 x 89 cm. Museu Dom João VI, UFRJ.....	245

CAPITULO 4

FIG.53. GRANDJEAN DE MONTIGNY. <i>Projeto da Casa do Comércio, atual Casa França-Brasil</i> . Museu Dom João VI, RJ.....	301
FIG.54. Zeferin FERREZ. <i>Medalha comemorativa para o casamento de D. Pedro II</i> . Arquivo Nacional, RJ.....	301
FIG.55 – Carlos ZUCCHI. <i>Teatro Nuevo, el Solis</i> . Montevideo, Uruguai.....	301
FIG.56 – GRANDJEAN DE MONTIGNY. <i>Plano para a Academia de Belas Artes</i> . Museu Dom João VI, UFRJ.....	303
FIG.57 – Marc FERREZ. <i>Foto da Academia de Belas Artes</i> . 1885.	303

SEGUNDA PARTE

CAPITULO 1

FIG.58 – A. G. KIERS. <i>Desenho de Robert Barker na Prisão em Edimburgo</i>	353
FIG.59 - Horace Bénédicte de SAUSSURE. <i>Voyage dans les Alpes</i>	353
FIG.60 – Robert BARKER. <i>Panorama de Londres</i> . 1792. Aquatinta colorida. Guildhall Library, Corporation of London.....	355
FIG.61 – Robert BARKER. <i>Panorama de Constantinopla</i> . 1802. 49,5 x 99,5. Aquatinta colorida. Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection.....	355

FIG.62. – COLOSSEUM, Londres.....	355
FIG.63 – Robert FULTON. <i>Plano do Panorama com Plataforma de Observação</i> . Institut National de la Propriété Industrielle, Paris.....	355
FIG.64 – Rotundas do Boulevard Montmartre.	357
FIG.65 – Rotunda do Boulevard des Capucines.....	357
FIG.66 – Rotunda em Edimburgo. 1805.....	357
FIG.67. – F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Collection David-Roy, Paris.	359
FIG.67.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). Detalhe. <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	359
FIG.68 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	361
FIG.68.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). Detalhe. <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	361
FIG.69 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.	363
FIG.70 – L. S. MEUNIE (ou Grandjean?). <i>Projeto da Casa de Grandjean de Montigny, rua do Catete</i> . Collection David-Roy, Paris.....	363
FIG.71 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	365
FIG.72 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	365
FIG. 72.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). Detalhe. <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	367
FIG.73 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	367
FIG.74 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	369
FIG.74.1 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). Detalhe. <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> .1824. Collection David-Roy, Paris.....	369
FIG.75 - F.-E. TAUNAY (atribuído a L. S. Meunié). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1824. Collection David-Roy, Paris.....	371
FIG.76 - Nicolas-Antoine TAUNAY. <i>Morro de Santo Antonio</i> . 1818. óleo s/tela. 45 x 75 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	371
FIG.77 - Nicolas-Antoine TAUNAY. <i>Largo da Carioca</i> . 1818. óleo s/ tela. 45 x 57 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	371

FIG.78 – Johann Friedrich MORGENSTERN e Jonathan Karl WILCK <i>Panorama de Salisburgo</i> . 1772-1819. Aquarela. Historisches Museum, Frankfurt am Main.....	373
FIG.79 – Marquart Fidelis WOCHER. <i>Panorama de Thun</i> . 1814. Kunstmuseum Thun.....	373
FIG.80 – L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	375
FIG.81 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	375
FIG.82 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	375
FIG.83 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	375
FIG.84 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	377
FIG.85 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	377
FIG.86 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	379
FIG.87 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	379
FIG.88 - L. S. MEUNIÉ. Archives Nationales, Paris.....	379
FIG.89 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Coleção Geyer, Museu Imperial, Iphan, Ministério da Cultura.	381
FIG.90 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Biblioteca Nacional, RJ.....	381
FIG.90.1 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). Detalhe. <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Biblioteca Nacional, RJ.....	383
FIG.90.2 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Biblioteca Nacional, RJ.....	383
FIG.91 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Biblioteca Nacional, RJ.....	383
FIG.92 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Biblioteca Nacional, RJ.....	385
FIG.93 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Biblioteca Nacional, RJ.....	385
FIG.94 - SALATHÉ (a partir dos desenhos de F.-E. Taunay). <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . Biblioteca Nacional, RJ.....	385
FIG.95 – SALATHÉ E STEINMANN. <i>Panorama da Cidade de Salvador</i> . 1830. Gravura em metal. Coleção Particular.....	387
FIG.96 - EMERIC VIDAL. <i>Panorama do Rio de Janeiro</i> . 1828. Aquarela sobre papel. Museu Castro Maya.....	387

CAPITULO 2

FIG.97 – F.-E.TAUNAY. <i>Lagoa Rodrigo de Freitas</i> . 11 de dezembro de 1828. óleo s/ cartão. 18,8 x 27 cm. Coleção Geyer, Museu Imperial, Iphan, Ministério da Cultura	429
FIG.98 – Nicolas-Antoine TAUNAY. <i>Amanhecer na Floresta</i> . Óleo s/ tela. 45 x 65 cm. Coleção Particular.....	429
FIG.99 - F.-E.TAUNAY. <i>Lagoa Rodrigo de Freitas</i> . 22 de dezembro de 1828. óleo s/ cartão. 19 x 27 cm. Coleção Geyer, Museu Imperial, Iphan, Ministério da Cultura, RJ.....	429
FIG.100 – Joseph VERNET. <i>La Nuit par un Clair de Lune</i> . 1771. óleo s/ tela. 98 x 164 cm. Musée du Louvre, Paris.....	431
FIG.101 – Nicolas-Antoine TAUNAY. <i>Praia de Botafogo</i> . Óleo s/tela. 31,5 x 45,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	431
FIG.102 – Nicolas-Antoine TAUNAY. <i>Vista Tirada do Morro da Glória</i> . 1820. Óleo s/tela. 47 x 58 cm. Museu Castro Maya, RJ.....	431
FIG.103 – Nicolas-Antoine TAUNAY. <i>Vista da Glória</i> . Desenho e Aguada. 27 x 37 cm. Coleção Geyer, Museu Imperial, Iphan, Ministério da Cultura	433
FIG.104 – Nicolas-Antoine TAUNAY. <i>Vista da Igreja da Glória</i> . Óleo s/tela 31 x 45,5 cm. Coleção Geyer, Museu Imperial, Iphan, Ministério da Cultura	433
FIG.105 – F.-E.TAUNAY (ou Nicolas-Antoine Taunay?). <i>Paisagem do Rio de Janeiro</i> . Óleo s/ tela. 50 x 65 cm. Coleção Particular.....	433
FIG.106 – F.-E.TAUNAY. <i>Praia de Dom Manuel</i> . C.1823. Aquarela sobre papel. 17,7 x 26,1 cm. Coleção Brasileira, RJ.....	435
FIG.107 – F.-E. TAUNAY. <i>Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço</i> . c 1829. óleo s/ tela. 76 x 117 cm. Museu Imperial, Petrópolis.....	435
FIG.108 – F.-E. TAUNAY. <i>Baía de Guanabara vista da ilha das cobras</i> . 1828. Óleo s/ tela, 68 x 136 cm. Coleção Luiz Buarque de Holanda, RJ.....	437
FIG.109 – F.-E. TAUNAY. <i>Conserto de um Barco na Ilha de Villegagnon</i> . 1828. Óleo s/tela. 68 x 136 cm. Coleção Luiz Buarque de Holanda.	437
FIG.110 – Philipp HACKERT. <i>La rada di Napoli presa da S. Lucia col ritorno della squAdra da Algeri</i> .1784. Napoli, Museo Nazionale di S. Martino.....	439
FIG.111 – Philipp HACKERT. <i>Veduta di Napoli dal ponte della Maddalena col ritorno della squadra da Livorno</i> .c.c. 1784. Caserta, Palazzo Reale.....	439
FIG.112 - Joseph VERNET. <i>Vue du golphe de Naples</i> . 1748. óleo s/ tela. 100 x 198 cm. Musée du Louvre, Paris.....	441
FIG.113 – Joseph VERNET. <i>Ponte e Castelo de Saint-Angel</i> . 1750. óleo s/ tela. 99, 1 x 135, 9 cm. National Gallery, Londres.....	441
FIG.114 – Joseph VERNET. <i>Port de la Rochelle</i>	441

FIG.115 – F.-E. TAUNAY. <i>Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.</i> Óleo s/ tela. 134 x 195 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	443
FIG. 115.1 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	443
FIG. 115.2 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	445
FIG. 115.3 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	445
FIG. 115.4 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	447
FIG. 115.5 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	447
FIG. 115.6 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	447
FIG.116 – Thomas ENDER. <i>Floresta cortada, com uma velha figueira em São João Marcos, província do Rio de Janeiro.</i> Flora Brasiliensis.....	449
FIG.117 – F.-E. TAUNAY. <i>Derrubada.</i> Museu Imperial, Petrópolis.....	449
FIG.117.1 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Derrubada.</i> Museu Imperial, Petrópolis.....	451
FIG.117.2 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Derrubada.</i> Museu Imperial, Petrópolis.....	451
FIG.118 – F.-E. TAUNAY. <i>Vista da Mãe d'Água.</i> Óleo s/ tela. 115 x 88 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	451
FIG. 118.1 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Vista da Mãe d'Água.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	451
FIG.119 – F.-E. TAUNAY. <i>Paisagem da Tijuca.</i> Museu de Arte de São Paulo, SP.....	453
FIG.120 – F.-E. TAUNAY. <i>Descoberta das Águas Termais de Piratininga.</i> óleo s/ tela. 177 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	453
FIG.120.1 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Descoberta das Águas Termais de Piratininga.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	455
FIG. 120.2 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Descoberta das Águas Termais de Piratininga.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	455
FIG. 120.3 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Descoberta das Águas Termais de Piratininga.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	455
FIG. 120.4 – F.-E. TAUNAY. Detalhe. <i>Descoberta das Águas Termais de Piratininga.</i> Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	455
FIG.121 – F.-E. TAUNAY. <i>O Caçador e a Onça.</i> Óleo s/ tela. 173 x 135 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.....	457
FIG.121.1 – FALCONET. <i>Milon de Crótona.</i> 1784. Musée du Louvre.....	457

FIG.122 – RUGENDAS. <i>El Huaso y la Lavandera</i> . 1835. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.....	457
FIG.123 – F.-E. TAUNAY. <i>Rua Direita</i> . 1823. Aquarela s/ papel. 17,7 x 23,6 cm. Coleção Brasileira, RJ.....	459
FIG.124 – RUGENDAS. <i>Rua Direita</i> . 1822-25. Lápis e nanquim s/ papel. 20 x 29,9 cm. Pinacoteca Municipal, SMC, CCSP.....	459
FIG. 125 – Thomas COLE. <i>A View of the Mountain Pass Called the Notch of the White Mountains</i> . 1839. Óleo s/ tela. 102 x 155.8 cm. National Gallery, Washington.....	461
FIG.126 - Frederick Edwin CHURCH. <i>In the Andes, 1878</i> . Óleo s/ tela. 38.57 x 56.35 cm. Butler Institute of American Art, Ohio.....	461

CONCLUSÃO

FIG.127. Poluceno PEREIRA DA SILVA Manoel. <i>Virgem com Menino</i> . Carvão giz branco, papel. 61 x 47 cm. Museu Dom João VI, RJ.....	471
FIG.128. Francisco Antonio NÉRIS. <i>Rosto de Guerreiro</i> . Carvão-crayon, papel. 65 x 32 cm. Museu Dom João VI, RJ.....	471